



**UNIVERSITÀ degli STUDI di CAMERINO**

**SCUOLA di ARCHITETTURA e DESIGN "EDUARDO VITTORIA"**

**CORSO di LAUREA IN ARCHITETTURA**

Tesi di Laurea

***DE CHIRICO e il PALAZZO della CIVILTA'  
ITALIANA:***

***UN PROFETA INVOLONTARIO***

Laureanda:

**DANIELA VITTORI**

Relatore:

**Prof. re FEDERICO BELLINI**

Anno Accademico 2010/2011

*Alla mia mamma Marisa*



*Ernesto Bruno La Padula,  
Palazzo della Civiltà Italiana,  
olio su tavola, 1938*

## INDICE

<b>Prefazione</b> .....	p. 4
<b>Introduzione</b> .....	7
<b>1. E42 – Nascita dell’idea</b> .....	<b>20</b>
<b>2. Palazzo della Civiltà Italiana</b> .....	<b>49</b>
2.1 Cronaca del concorso .....	52
2.2 Cinque idee per il Palazzo della Civiltà Italiana .....	56
2.3 Il Colosseo quadrato .....	80
2.4 Il Palazzo della Civiltà Italiana e De Chirico .....	93
<b>3. Un Profeta Involontario</b> .....	<b>96</b>
3.1 Oppo VS De Chirico .....	97
3.2 Giorgio De Chirico e il fascismo .....	109
3.3 <i>Metafisica Dipinta</i> .....	113
3.3.1 Spazio mentale: Dipinto .....	114
3.4 <i>Metafisica Costruita</i> .....	124
3.4.1 Spazio fisico: Costruito .....	125
3.5 Analogie .....	134
<b>4. Profeta Involontario</b> .....	<b>144</b>
<b>Postfazione</b> .....	<b>151</b>
<b>Appendice</b> .....	<b>160</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>239</b>
<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>242</b>

## PREFAZIONE

Può nascere una tesi osservando un cantiere?

Probabilmente è possibile, se poi il cantiere è quello che riguarda il restauro del Palazzo della Civiltà Italiana, nel quartiere Eur a Roma.

E se, dinnanzi questo cantiere, ci sono cartelloni che oltre ai dati salienti del restauro raccontano del palazzo e della sua storia.

Quello che, leggendo, ha attirato la mia attenzione è che la forma a noi tutti nota del palazzo, conosciuto anche come “Colosseo quadrato”, con le sue sequenze di archi uguali, ripetuti in maniera identica, per tutti i sei piani e per le quattro facciate, sia stata per un certo verso ispirata dalle opere pittoriche di Giorgio De Chirico, nello specifico quelle meglio note come “Piazze d’Italia”.

In queste opere è predominante il tema del loggiato, della piazza appunto, tutte caratterizzate dall’elemento arco, nella sua espressione più semplice, depurata, senza nessun richiamo stilistico particolare.

Non stupisce quindi il rimando da queste opere alle forme ugualmente severe e pulite che sono parte essenziale della struttura del Palazzo della Civiltà.

E da queste supposizioni:

“...le altre lastre anch’esse sottili [...] ma anche per partecipare fino in fondo alla politica *dechirichiana* che *sembra* aver ispirato l’opera”

“...la tematica metafisica di De Chirico favorita da Cipriano Efisio Oppo [...] per collocarlo in una Piazza d’Italia di gusto ed iconografia *dechirichiani*...”

è nata la mia curiosità.

Alimentata anche dalla particolare attenzione che ho sempre prestato per le opere di De Chirico, mi sono chiesta quanto di vero ci fosse in queste

allusioni, anche perché trovandosi al cospetto del Palazzo della Civiltà, ma in generale passeggiando per l'Eur, non si può negare di provare sensazioni particolari, che sono in un certo senso le stesse ricercate proprio da De Chirico nel dipingere le sue opere, senza escludere l'innegabile somiglianza stilistica tra l'architettura e le sue tele.

Ma come può esserci un nesso così indissolubile tra le due cose, se tra esse corrono all'incirca venti anni di differenza?

Così mi pongo queste domande:

In che modo l'architettura ha pesato sull'opera di De Chirico, e come a sua volta lui stesso abbia influenzato l'architettura del XX secolo?

Ma soprattutto, com'è possibile, che, ancora oggi, resti immutata questa assonanza, tanto che persino nelle brochure turistiche si rimanda al "carattere metafisico" degli edifici, alla "struttura dechirichiana" del portico, alla realtà astratta delle opere di Giorgio De Chirico.

Prendendo proprio ad esempio le Piazze d'Italia citate, in cui l'estrema semplicità delle forme, le particolari prospettive in cui la scena urbana viene presentata e l'aspetto "dilatato" dello spazio sono allo stesso tempo caratteristiche peculiari di alcuni edifici e degli spazi di quello che doveva essere un quartiere espositivo.

Nasce così la ricerca alla risposta di queste domande, con un percorso attraverso le tele di Giorgio De Chirico, restringendo l'interesse per quelle che sembrano aver dato l'ispirazione all'architettura, quelle Piazze d'Italia dei primi anni dieci.

Parallelamente, uno studio su quella che, a tutt'oggi, viene definita "metafisica costruita", quell'architettura degli anni trenta – quaranta, architettura di regime, fortemente influenzata dal clima politico, che trova massima espressione e condensazione nel quartiere E42, oggi EUR, e nel suo palazzo tra i più noti, il Palazzo della Civiltà Italiana, e qui mi muovo per capire se influenza c'è stata anche dalla pittura dechirichiana.

Da ultimo, una piccola ricerca cinematografica, dove si trovano rafforzate le similitudini oggetto della mia tesi.

Non di rado le atmosfere sospese, gli spazi ampi e severi, i colori puliti, freddi e le forme essenziali degli edifici dell'Eur hanno fatto da sfondo a storie di abbandono, tristezza, inquietudine.

Sono le stesse atmosfere che prendono corpo nelle tele di Giorgio de Chirico, nelle Piazze d'Italia, e qui prendono corpo nei film girati tra le strade e i palazzi del quartiere.

Ma saranno forse proprio queste atmosfere, queste sensazioni il filo conduttore, forse l'unico di tutte le analogie che inevitabilmente si creano?

## INTRODUZIONE

*“quel senso metafisico così... che è fin troppo ovvio ricordare la pittura metafisica di De Chirico...”*

Federico Fellini, 1973



**Federico Fellini ed Anita Ekberg sul set di “Le tentazioni del Dottor Antonio”  
episodio di “Boccaccio 70”, 1962**

(da [www.community.flixster.com](http://www.community.flixster.com))



Anche per il famoso regista Fellini, che in una intervista del 1973 racconta il suo rapporto cinematografico e non con il quartiere Eur, è fin troppo facile, scontato dire che gli edifici che lo compongono ricordano la pittura Metafisica di De Chirico. Così ovvio e scontato che la maggior parte delle brochure turistiche rimanda a questo collegamento. Ognuno di questi ricorda “il carattere metafisico dell’Eur”, la “monumentalità diafana ed astratta propria di de Chirico e della sua metafisica”. Addirittura in uno è testualmente raccontato come “il capolavoro del quartiere metafisico”.

Ma è davvero così ovvio, scontato poterlo sostenere?

È da questa domanda che parte tutta la ricerca, se ci sia un fondamento alle dichiarazioni oppure soltanto una somiglianza stilistica.

Anche perché il contesto dove è inserito il quartiere EUR, e più propriamente il Palazzo di cui ci occuperemo, il Palazzo della Civiltà Italiana, è un contesto articolato, ricco di avvenimenti, carico di storia e situazioni che hanno cambiato il volto dell'Italia.

Siamo negli anni del regime, Mussolini capitanava con fermezza e veemenza un'Italia che usciva da una guerra, ma stava per entrare in un'altra. L'idea forte e decisa dell'Impero portava al ritorno della romanità, della grandezza come simbolo assoluto di potere. C'era la sfida di grandezza a distanza con Hitler, che con il fido architetto Speer, progettava una grandiosa città che avrebbe dimostrato a tutto il mondo e tutte le genti, chi era Hitler e di che pasta fosse fatto.

È in questo contesto che matura l'idea di Mussolini di un nuovo quartiere, a Roma, che celebrasse la sua potenza e quella del suo impero. Il rituale celebrativo del fascismo aveva già ottenuto una degna scenografia con gli interventi prestigiosi della via dei trionfi e la via dell'Impero, il cui lustro, però, derivava dalle preesistenze archeologiche della Roma Imperiale con il Colosseo, l'Arco di Tito, la colonna Traiana e il monumento a Vittorio Emanuele. Mancava un'opera completamente “fascista” che non fosse solo un edificio isolato, per quanto importante o complesso, a destinazione d'uso

specifica come è stata la Città Universitaria o il Foro Mussolini. L'idea di una grande esposizione Internazionale quale vetrina mondiale delle conquiste del fascismo viene colta immediatamente, prevedendo che dovesse essere tenuta nel 1942, ventesimo anniversario della conquista del potere da parte di Mussolini.

Ecco dunque una nuova Roma, da innestare alla vecchia, e che aprisse le porte al mare. La vecchia Roma, dove i suoi simboli di potenza passata venivano fatti risorgere, liberati dalla congestione di costruzioni addossate, con un'opera gigantesca di demolizioni. Strade, spiazzi, isolati, si aprivano vicino ai giganti del passato per celebrarne la rinata grandezza.

L'EUR, o l'E42 come poi spiegheremo più avanti, avrebbe dovuto essere il luogo dei nuovi simboli della grandezza, qui stavolta non attraverso la demolizione, ma attraverso la costruzione. La sfida era aperta. Questi nuovi edifici non dovevano essere uguali a nessuno, dovevano essere originali, unici. Così nel tempo, negli anni, avrebbero ricordato a tutti i fasti, la potenza, la forza incredibile del nuovo grande impero mussoliniano, l'impero fascista.

È qui, tra queste righe, che nascono le prime idee per il nuovo quartiere, stimolato anche dalle esposizioni che in quel periodo si tenevano in giro per l'Europa.

L'idea era questa: ospitare una esposizione a Roma, e magari farla coincidere con il ventennale della presa del potere, 1922 – 1942. Sì, questa era l'idea. E lo spazio destinato all'esposizione, una volta terminata quest'ultima, sarebbe diventato il luogo simbolo del potere. Costruzioni ad hoc avrebbero fatto il resto: terminata l'esposizione si sarebbero trasformati in palazzi permanenti. Il nostro Palazzo della Civiltà, nasce così. Come scenario deputato a contenere i simboli e le metafore della civiltà italiana, da cui prenderà il nome, dagli inizi fino a celebrare l'odierna era fascista, per poi diventare museo successivamente.

L'impresa non era facile, perché si trattava di creare ex-novo uno stile che raccontasse la potenza del regime, senza richiami ad architetture e/o stili già esistenti, ma soprattutto senza attingere dal panorama Razionalista, in “auge” in quel momento, perché lo stesso Mussolini disse “ma quando questi architetti moderni capiranno che l'architettura razionale non è adatta a celebrare l'impero<sup>1</sup>”.

A formare questa convinzione, nonostante le esperienze positive della Città universitaria e di Sabaudia, concorre il fallimento del Palazzo del Littorio, occasione in cui si era già formulata la richiesta di celebrazione dello spirito del fascismo – stato.

Ma, tornando a noi, in tutto questo, come riusciamo ad inserire la figura di De Chirico. O meglio, riusciamo ad inserirla? E in che modo?

Quello che di frequente si legge, quello che crea, se così possiamo chiamarlo, il sospetto che ci sia un collegamento, quello che semplicemente salta all'occhio, è la straordinaria somiglianza tra la sequenza lineare e severa degli archi del Palazzo con talune tele di De Chirico, le note “Piazze d'Italia” e i suoi porticati. Sono quadri notissimi quelli di De Chirico dei primi del novecento, fra “manichini” e architetture silenti e scarnificate, fra piazze deserte ed inquiete; queste opere sono state così codificate fino ad imbalsamarle, sia dai critici d'arte, sia da architetti progettisti di quartieri dell'epoca fascista, che, a guardarli, sembrano degli skyline dechirichiani.

L'assoluta immobilità del colossale loggiato ricorda dunque assolutamente ed inequivocabilmente l'atmosfera metafisica delle Piazze d'Italia.

Un'architettura metafisica dunque. Come viene sovente definita.

---

<sup>1</sup>A. Greco (a cura di), *Gli obelischi, le piazze, gli artisti: conversazione con L. Quaroni*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio editore, Venezia 1987, pag. 283

Che si rivolge al passato non direttamente, ma attraverso un gioco di reciproci rimandi tra pittura ed architettura. De Chirico aveva preso in prestito dall'architettura l'elemento architettonico stilizzato e straniato, ridotto alla sua essenza costruttiva. Era il modo per rappresentare l'angoscia, le inquietudini dell'uomo. Semplificando e riducendo alla loro essenza le immagini, si mettono a nudo le paure dell'uomo.

“Giorgio De Chirico è sempre stato ossessionato da questo sentimento dell'architettura, dal senso lirico e solenne che hanno le piazze, le torri, le terrazze e tutte le costruzioni che formano una città allorquando la genialità degli architetti e molto spesso anche il caso (il divino caso come lo chiama Nietzsche) li dispongono in un certo modo. In tutta la sua produzione, dal 1910 al 1914, De Chirico ci racconta sempre i misteri delle città, la calma ed il raccoglimento delle architetture italiane nell'ora della sera il più delle volte. È stato il primo pittore italiano ad aver veramente compreso la profondità di certe città del suo paese”<sup>2</sup>.

Qui l'architettura visionaria riprende l'arco, non direttamente dal passato, ma filtrato dalla pittura metafisica, e gli dà nuova forma architettonica. Un puro esercizio alla maniera dechirichiana . Da tale esercizio sembra derivarne il loggiato che da lontano definisce le facce del cubo traforato da archi, avvicinandosi in una sequenza di prospettive inquadrano paesaggi che variano continuamente, e come disse a proposito dei suoi quadri De Chirico “Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico [...] acquista maggior valore metafisico, perché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda”.

L'estrema semplicità delle forme, le particolari prospettive in cui viene presentata la scena urbana, e l'aspetto dilatato dello spazio sono i

---

<sup>2</sup>Tratto da un articolo firmato Giovanni Loreto, catalogato nell'Annata n. 153, A 1-17 di “Esprit Nouveau”, timbrato 29 DEC 1921”, in *Metafisica 2006* N° 5-6, quaderni della Fondazione De Chiricotratti dal sito [www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-20052006](http://www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-20052006)

protagonisti di alcuni significativi edifici del quartiere espositivo, come, appunto, il nostro Palazzo.

Lo osserviamo e ne siamo inevitabilmente attratti: sembra un'architettura dipinta, che coglie nelle sue forme uno spirito di classicità senza tempo; è forma pura che conserva tutto ciò che il classico deve avere: armonia, ritmo, proporzione. La struttura è ridotta all'essenziale, ha forma geometrica pura, senza alcuna decorazione che ne renda identificabile l'appartenenza stilistica. Sembra esattamente a descriverlo, se non avessi indicato il soggetto, il racconto al cospetto di una Piazza d'Italia di De Chirico.

Dunque, a vederla così, si può ipotizzare un intervento diretto, o anche indiretto, delle opere di De Chirico nella progettazione del Palazzo della Civiltà Italiana? O è solo frutto di pura casualità? Oppure gli architetti si sono ispirati, De Chirico malgrado, alle sue opere? In ogni caso, come si è giunti ad accostare, con sempre maggior frequenza, il nome di De Chirico al quartiere Eur, nato come E42?

Proviamo a seguire una prima via per rispondere a queste domande, ossia di partire proprio dallo stretto discorso della Metafisica. Come sappiamo, la Metafisica è una corrente pittorica sviluppatasi nel secondo decennio del XX secolo, proprio ad opera di De Chirico, e questo termine fu adottato per definire una pittura che aspirava a superare i limiti del visibile e del reale, rivelando il significato inquietante degli oggetti attraverso il loro inconsueto accostamento, in una cornice di piazze costruite secondo regole e prospettive quattrocentesche, senza riferimenti a storia e tempo, depurate da stili, in un clima di suggestione e mistero. E questo clima per alcuni si ritrovava nelle città di nuova fondazione.

Possono essere considerate come trasposizioni architettoniche dei luoghi della Metafisica queste città, nate tra il 1932 ed il 1939, per iniziativa del regime fascista nel Lazio ed in Sardegna. Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia, Pomezia e via dicendo, sono realizzate in larga parte sulla base di una complessa idea urbanistica, con architetture e piante urbane di stampo razionalista.

Le aeree e le suggestioni delle Piazze d'Italia assumono una consistenza tridimensionale; si fanno di pietra. Nel costruito si verifica una trasmutazione delle atmosfere metafisiche, con le stesse piazze desolate, sulle quali si stagliano le ombre dei porticati, in un identico gioco di classicismo spogliato. Se poi si considera che vennero edificate in territori fino ad allora semi – abbandonati, paludosi, temuti, si spiega anche perché si siano creati luoghi urbani abitati da forti suggestioni misteriose. Metafisiche.

E non è di conseguenza affatto un caso se molti registi, nel tempo, abbiamo scelto come set naturale questi luoghi, per quell'effetto di straniamento e atmosfera sospesa che suscitano.

Dunque, solo una semplice suggestione che però ha creato nel tempo l'idea del "quartiere metafisico"? Facendo un passo indietro ancora, un'altra ipotesi che si potrebbe formulare è quella che riguarda la figura di Cipriano Efisio Oppo. Questi era un critico d'arte, scenografo e curatore di mostre che, nel 1936, ricopriva il ruolo di commissario aggiunto presso l'Ente Eur, ente che fu fondato per sovrintendere alla grandiosa macchina organizzativa per la realizzazione del più colossale complesso urbanistico che si stava progettando. Il nome di Oppo non potrebbe essere facilmente noto se non dopo approfondita ricerca nel cuore di tutto il progetto E42 o... dopo aver letto i cartelloni affissi presso il cantiere di restauro dello stesso Palazzo.

È proprio lo stesso ente che nel raccontare la vicenda storica del Palazzo, indica il nome di Oppo, citando uno scritto di Paolo Marconi, raccontando tra l'altro che negli anni del concorso del Palazzo, il pittore De Chirico era presente ed influente a Roma, citando "la composizione della commissione fu determinante non tanto per la presenza di Piacentini, come si dice spesso, ma specie per la presenza di Cipriano Efisio Oppo (1891 – 1962) buon pittore di cultura classicista [...] egli fu certo colui tra gli artisti italiani che meglio conoscesse la pittura di Giorgio De Chirico, pictor classicus [...] De Chirico era influente a Roma, specie negli anni '36 – '38, nonostante

fosse avversato da Longhi, quando espose alla galleria [...] tematica metafisica di De Chirico favorita da Cipriano Efisio Oppo”.

Addirittura, abbiamo un altro elemento preciso: Bruno La Padula. Oltre ad essere architetto che, assieme a Guerrini e Romano vincerà poi il concorso indetto per il Palazzo, era un pittore anch’egli. Si conservano ancora suoi dipinti che mostrano con certa precisione, come sarà il futuro Palazzo della Civiltà Italiana. Proprio per questo viene legato alla tematica metafisica di De Chirico, favorito in questo per di più da Oppo. Un suggerimento che potrebbe essere la chiave per risolvere il quesito che ci si pone proprio in questo lavoro.

Approfondendo allora il discorso, potremmo andare a dimostrare che davvero il pittore è entrato nella progettazione, o comunque nelle idee progettuali che hanno portato alla definizione della ben nota forma del Palazzo, e che le forme precise e austere derivino davvero dalle geometrie altrettanto severe delle Piazze d’Italia.

La strada da seguire è allora quella di conoscere questa figura, molto importante ai fini della nostra ricerca e anche per il destino del cantiere dell’E42. Cipriano Efisio Oppo. Ma dall’analisi della sua vita, e della sua carriera, concentrandoci soprattutto sulla sua attività di curatore di mostre, nei giorni in cui la sua attività si incrocia con quella di pittore di De Chirico, si scopre quanto invece fosse critica la posizione di Oppo verso il pittore, con feroci stroncature alle sue opere, che più di una volta hanno compromesso esposizioni di De Chirico a mostre e biennali, venendo definito anche “tragico marionettista metafisico”.

Questo lascia ben capire quanto sia impossibile, al di là di ogni possibile ipotesi, che le opere di De Chirico, pur involontariamente, abbiano dato ispirazione o influito nelle scelte stilistiche dei progetti in fase concorsuale. Per restare nell’ambito delle forme del palazzo, è invece interessante segnalare un discorso relativo agli archi del Colosseo, in una lettera indirizzata ad Ugo Ojetti (giornalista, critico d’arte, scrittore 1871 – 1946) dove ribadisce che ci si debba trovare nel momento conclusivo della

polemica riguardante lo stile (del quartiere espositivo E42), e dove prende appunto ad esempio gli archi del Colosseo, belli e funzionali anche non fossero stati corredati delle colonne e del resto.

Questo chiude definitivamente l'ipotesi che il legame di de Chirico con la storia progettuale del Palazzo venga proprio dalla figura di Oppo.

Poi c'è l'ipotesi formulata da un professore e storico d'arte, Vincenzo Trione, secondo il quale De Chirico è il padre nascosto, forse involontario, di larghe regioni dell'architettura del XX secolo. In una sua mostra si chiede per l'appunto in che misura l'architettura abbia pesato sull'opera di De Chirico, e quanto invece il pittore abbia influenzato l'architettura del XX secolo. Interessante ai fini della nostra ricerca il tema indagato da Trione. Forse qui qualche risposta si può trovarla, ad esempio nell'indagine tra il debito che gli architetti hanno con la visione dechirichiana degli spazi. Ma anche qui, in un dedalo di ipotesi, non si giunge ad una conferma secca ed ufficiale che questa filiazione ci sia stata.

Forse un rapporto del pittore, direttamente con il fascismo. Ci addentriamo nella sua vita, scopriamo la presunta origine ebraica della famiglia. Corteggiò il fascismo, contattò personalmente Mussolini, ma per puro opportunismo, per essere favorito in qualche sua esposizione, o per ricevere commesse. Ma "l'Italia fascista non concede particolari privilegi a De Chirico, anzi, quando questi si reca dal ministro Bottai offrendo il proprio insegnamento gratuito all'Accademia di Roma o Milano, ne riceve un ambiguo rifiuto"<sup>3</sup>

Da qui ne deduciamo che forse, vista la situazione, De Chirico non era visto così di buon occhio da essere preso come modello addirittura per il colossale progetto che stava nascendo.

Nel tempo, critici e storici dell'architettura, da Etlin a de Seta, da Eisenman a Frampton, da Strappa a Portoghesi, da Branzi a Merjian, per citarne

---

<sup>3</sup> M. Calvesi, G. Mori (a cura di), *Art e Dossier, Giorgio De Chirico*, Firenze 1988, p. 45



alcuni, si sono occupati delle varie declinazioni possibili di una “architettura metafisica”, dagli anni venti all’età contemporanea. A tal riguardo, lo storico e critico d’arte Domenico Guzzi ha osservato: “Sarebbe piuttosto arduo, e non privo di trabocchetti, analizzare le trasposizioni apparenti e reali compiute da architetti quali Del Debbio, Piacentini, Schieri, Mazzoni, Lapadula e altri, in maniera conscia o inconscia [...] a partire dalle morfologie della pittura metafisica”. Il quartiere dell’EUR a Roma, le nuove città fasciste dell’Agro Pontino e il Foro Mussolini, secondo Guzzi, sono solo gli esempi più evidenti di una sorta di “trasposizione”, tesa a trasformare le intuizioni pittoriche di De Chirico in costruzioni architettoniche concrete.<sup>4</sup>

C’è poi il contributo dello scrittore, saggista e giornalista Alberto Arbasino, che in un articolo diceva che gli ambienti metafisici proponevano “vedute già perfettamente fasciste”, anche se dipinte molto prima della Marcia su Roma. Nei suoi quadri ci sono “decine di Sabaudie”. De Chirico è stato uno straordinario anticipatore.<sup>5</sup> E gli ambienti della nuova Roma, la Roma imperiale, ricalcano le invenzioni scenografiche di De Chirico. Volumi scarni, templi elementari, piazze dilatate. Archi a tutto sesto, prospettive di porticati. Tracce che passano, identiche, dai fondali delle Piazze d’Italia alla concreta pietra delle nuove città. Ma questa trasposizione, in sostanza, non muoverà da un diretto richiamo all’opera del *Pictor Optimus*.

Perché il percorso di De Chirico non è solo una semplificazione stilistica. Egli, a differenza di quanto fanno i protagonisti del Futurismo, di De Stijl, del Bauhaus e dell’Esprit Nouveau, non intrattiene un dialogo diretto con gli architetti, non ritiene che le modifiche dell’ambiente costruito avrebbero potuto migliorare il volto e la condizione degli individui, perché “l’umanità è e

---

<sup>4</sup>Cfr. D. Guzzi, *Architettura e Metafisica: significato e valore della struttura architettonica nella pittura metafisica di Giorgio de Chirico*, in *Metafisica e città, Metafisica 2006*, tratto dal sito [www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-2006](http://www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-2006)

<sup>5</sup> Cit. in Vincenzo Trione, *Giorgio De Chirico, Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, Skira, Milano 2009

sarà sempre ciò che è stata”<sup>6</sup> . il suo itinerario si svolge, rigorosamente, all’interno dei confini tracciati dalla cornice dell’opera d’arte, intesa come contorno inviolabile.

Cerniera intendiamoci, non barriera.

Che separa lo spazio di cui ignoriamo il linguaggio. Parentesi che rende il quadro sacro. La cornice allude ad una immobilità che si contrappone al dinamismo dei motivi dipinti. Dice prossimità e distanza. Dice dentro e fuori. Nel corso del suo lungo itinerario, De Chirico ha sempre profondamente rispettato questi “limiti”. E non avrebbe mai immaginato che, un giorno, queste sue città dipinte, nate da un lavoro introspettivo profondo, plasmate secondo diverse sensibilità, sarebbero diventate una sorta di “pretesto” architettonico, e avrebbero preso corpo, ed essere “edificate”.

Ma i progettisti, nella maggior parte dei casi, non hanno alle spalle, un così lungo e particolare lavoro introspettivo, non hanno di certo colto la dimensione mentale sottesa alle invenzioni metafisiche, all’importanza delle intuizioni plastiche di De Chirico. Ne restano di certo affascinati. Ad esempio dalla semplicità classica del linguaggio, l’assenza delle piazze, in termine di presenza umana, la solitudine degli edifici, la mediterraneità degli ambienti, la volumetria dei corpi di fabbrica, importanti e solitari. Inoltre, essi spesso inseriscono nelle loro architetture il motivo dell’arco, icona profondamente amata da De Chirico.

È su questo elemento che fondano la grammatica di una “nuova visività”, espressione di un originale “richiamo all’ordine”, promuovendo il recupero di una importante oggettività del passato, rigorosa, e richiamandosi a regole esatte. Prediligono insomma, un linguaggio asciutto, libero da linguaggi tardo eclettici.

Ma queste architetture saranno impoverite, rispetto alle scenografie audaci di De Chirico. Saranno ridotte, per riprendere i tempi di un acceso dibattito

---

<sup>6</sup> G. De Chirico Sull’arte Metafisica, in Valori Plastici, p. 4-5, aprile-maggio 1919, tratto dal sito [www.fondazionedechirico.org](http://www.fondazionedechirico.org)

tra Ojetti e Piacentini, a un “gioco” tra colonne e archi. Le colonne, che, sin dall’antico Egitto, avevano assunto il valore di elementi indispensabili, la cui funzione era decorativa e dinamica. E gli archi, che, nella Roma augustea, avevano avuto il compito di celebrare la potenza e la giustizia dell’Impero: non troncano lo spazio, ma lo abbracciano piegandosi a guisa d’un altro cielo, tra spinte e contropinte”<sup>7</sup>. Volumi scarni, templi elementari, piazze dilatate. Davvero in pochi sapranno cogliere il valore profondo delle architetture dipinte da De Chirico, con le sue scelte innovative, sperimentali. La maggior parte dei suoi “eredi”, se così possiamo chiamarli, invece, spesso, resterà ancorata ad un classicismo asciutto, inteso puramente come mero ritorno alla romanità.

A chi si sono ispirati allora Guerrini, La Padula, Romano per il loro progetto? La forma pareva già imposta dal piano regolatore redatto da Piacentini.

Piacentini, architetto cui è sempre stata attribuita la realizzazione dell’E42, che ne ha mosso le fila, pur non avendo un progetto totalmente a suo nome.

Cosa resta dunque alla fine di questi confronti?

Resta la somiglianza, restano le sensazioni.

Resta un quadro di De Chirico del 1970, che somiglia inequivocabilmente al Palazzo della Civiltà Italiana. Dove probabilmente anche lui, ormai talmente coinvolto in questi continui rimandi, si ritrova a riproporre questo stile e queste forme, in anni in cui ormai sia la metafisica che l’architettura fascista erano ormai esperienze superate e lontane.

Restano però anche i film, girati all’EUR, tutti accomunati dal sottile senso di inquietudine, dell’impotenza, messi in scena proprio tra le vie e i palazzi imponenti.

---

<sup>7</sup>U. Ojetti, *Lettera a Marcello Piacentini*, in «Pegaso», V, 2, 1933 e M. Piacentini, *Risposta a Ugo Ojetti*, in «Casabella», VI, 2, 1933. Su questa polemica, si rimanda a P. Barocchi, *Storia moderna dell’arte in Italia*, vol. III, t. I, Einaudi, Torino, 1990, pp. 227-237.

Resta anche una mia piccola passeggiata all'Eur. Ricca però di sensazioni, visioni, scorci, ricordi.

Forse la conclusione posso trarla, alla fine , proprio da questa mia passeggiata, e dall'intervista di Fellini

“...ho scelto l'Eur, perché ho scelto l'Eur?Per quel tanto di opera d'arte realizzata, di atmosfera artistica espressa, quel senso metafisico così che...”

Oppure, per racchiudere in poche parole tutto il discorso, si può citare un aforisma di uno scrittore e poeta francese, Paul Valéry (1871 – 1945) che a proposito dei pittori sosteneva: “il pittore non deve dipingere quel che vede, ma ciò che sarà visto”

È forse per questo, che le architetture dipinte da De Chirico, nei suoi quadri più noti del periodo metafisico, sono state viste come i prototipi profetici di città future.

Semplicemente, Giorgio De Chirico, Profeta Involontario.

## 1. E 42

### **Nascita dell'idea**

La vicenda dell'E42 è ricca e articolata, ben più di quanto si possa immaginare.

Il periodo storico dove si inserisce è quello di un'Italia le cui ferite dovute al primo conflitto mondiale si stavano ancora rimarginando. Ma era anche il periodo in cui, per celebrare degnamente il mito fascista, fiorivano nuove architetture, quali prefigurazione simbolica della nuova Italia e della nuova civiltà imperiale che propugnava Mussolini. Il fascismo, che condensava in sé il rinnovato mito di Roma antica come simbolo autarchico di potere, veniva espresso dai grandi monumenti del passato che risorgevano a nuova vita, e dalle nuove architetture, edifici, vie, monumenti, che si facevano largo tra di essi.

Per capire il clima che si stava affermando in quel periodo, si può pensare all'impatto della città sugli stranieri che visitavano la capitale agli inizi degli anni '30. Questi erano impressionati dalle demolizioni in corso, restavano affascinati dalla Roma antica che il Duce stava resuscitando, e contemporaneamente stupiti dalla nuova Roma che stava costruendo. Insomma, un periodo di grande fermento.

La storia dell'E42 si svolse in un arco di tempo che va dal 1935 fino al 1943, l'anno della caduta del fascismo. Durante questi anni il regime passò dal massimo del consenso alla rovinosa fine, attraverso quegli avvenimenti che storicamente conosciamo. La guerra d'Etiopia, la guerra di Spagna, l'avvicinamento alla Germania nazista, l'entrata in guerra, la disfatta finale.

Le origini dell'E42 risalgono al 1935 da una intuizione dell'allora Governatore della Città, Giuseppe Bottai (lo fu dall'ottobre 1935 al novembre 1936), per la realizzazione di una grande Esposizione Universale a Roma, in cui potesse essere esaltata la cultura e la civiltà italiana. Sulla

scia di esposizioni che si stavano tenendo in Europa e nel mondo. Si tratta di manifestazioni, la cui storia inizia con la London Great Exhibition del 1851, che nel corso di quasi un secolo sono diventate il metro per valutare sia lo sviluppo tecnico – economico – culturale di una nazione, sia il suo gradimento nell’ambito politico internazionale.

Il 25 giugno 1936, in risposta ad una richiesta inoltrata l’anno precedente, il Bureau International des Expositions votò la risoluzione di riservare all’Italia il 1941, prima data libera, per la realizzazione di una “Esposizione Internazionale di prima categoria”. Roma sarà preceduta da Bruxelles del 1937 e da New York del 1939. L’idea piacque a Benito Mussolini che, compreso subito l’evidente valore di propaganda, decise di approfittare dell’Esposizione per celebrare il ventennale della presa di potere del fascismo. Pertanto venne superata la scadenza fissata dal Bureau e venne prevista per il 1942. Da quel momento tutta l’operazione che si stava avviando, diventando Esposizione del 1942, si definirà con la sigla E42.

Gli obiettivi erano grandiosi e non si perse tempo. E il 26 giugno 1936 la candidatura di Roma fu presentata ufficialmente.<sup>8</sup>

Per un regime che professava e ostentava una concezione della vita contraria agli ideali del progresso, della pace, dell’eguaglianza e della solidarietà fra i popoli, la decisione di invitare le nazioni del mondo ad esporre in Roma il loro contributo al progresso della civiltà, poteva apparire

---

<sup>8</sup>“Alle genti del mondo intiero Roma lancia l’invito di partecipare all’Esposizione Universale del 1942 e chiama a raccolta tutte le forze creatrici per una nobile e proficua gara nel campo dell’attività umana. Volontà di pace e fede nel futuro: ecco il duplice altissimo significato di questo appello. Predomina nella coscienza dell’Italia fascista la certezza che l’Europa e il Mondo supereranno ogni contrasto, per ritrovare quel minimo di unità ideale che è garanzia di progresso civile. L’Italia ha fiducia nelle opere benefiche e rasserenatrici della civiltà; nei vantaggi della più intima conoscenza reciproca. Nessuna collaborazione è più propizia per il bene universale, di quella che si compie sotto gli auspici dello spirito. Offrire in sintesi il panorama comparativo del progresso compiuto dall’umanità, in una gara ispirata al più alto interesse ideale per andare avanti e più lontano, è un programma che realizzerà un massimo di solidarietà mondiale (...) dopo aver realizzato l’unità nazionale e conquistato l’impero, il nostro Paese offrirà al Mondo la visione della sua inestinguibile potenza creatrice, della sua grandezza, non soltanto passata ma presente”. (Cit. in E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Bari 2007, pag.181)

un'iniziativa caratterizzata da una stridente contraddizione, da involontaria ironia o da palese ipocrisia. Infatti, nell'anno che fu lanciato l'invito al mondo intero, l'Europa era percorsa dalla paura di una nuova guerra. Inoltre, nel 1938, l'Italia era divenuta ufficialmente il secondo Stato europeo che aveva adottato il razzismo e l'antisemitismo come ideologia di Stato.

Nonostante questo, l'idea proseguì, rivestita di vitale importanza per le genti ed il mondo; l'Esposizione voleva essere "la consacrazione dello sforzo che tutte le genti civili fanno sul cammino del progresso, non soltanto materiale" disse Mussolini dopo aver ascoltato la relazione del senatore Vittorio Cini, commissario generale dell'Esposizione. L'idea di organizzare a Roma l'Esposizione Universale, e l'impegno profuso dal regime per la sua realizzazione, erano la prova che l'Italia non aveva intenti aggressivi, aggiunse il duce.

Anche se poi, contraddicendosi immediatamente, questi assisteva, il giorno dopo tale dichiarazione, compiaciuto dal balcone di Palazzo Venezia alla parata marziale della Gioventù Italiana del Littorio, esibizione che celebrava il Natale di Roma e la nuova Italia guerriera. E il 22 maggio, fu firmata l'alleanza politica e militare fra l'Italia fascista e la Germania nazionalsocialista, trasformando l'Asse fra Roma e Berlino in un "patto d'acciaio".

I progetti pacifici dell'E42 e la politica espansionistica del regime erano soltanto in apparenza una contraddizione. Il duce non riteneva esclusa infatti la possibilità di una guerra in Europa, anzi, la riteneva inevitabile, ma il suo timore era quello di trovarsi impreparati militarmente ed economicamente di fronte a questa possibilità.

L'impegno profuso dal duce nella organizzazione della Olimpiade delle Civiltà per il 1942, confermava la sua temporanea volontà di pace, ma a cosa mirava in realtà Mussolini? A rivelarlo è il contenuto di un importante documento presentato al gran consiglio del fascismo. Si tratta di un documento "orientativo" della politica estera, che attribuisce ben altra finalità all'E42, opposta a quella pacifica. I piani finanziari dell'Esposizione infatti

prevedono che, dopo la prima fase dedicata alla costruzione, le spese sostenute avrebbero dovuto essere ampiamente recuperate con la presenza massiccia di visitatori stranieri, calcolati in qualche milione.

L'evento avrebbe così dovuto trasformarsi in un grande successo economico. E con quella valuta proveniente dall'E42, Mussolini si propone di rinforzare le casse dello Stato e far fronte all'impegno bellico, allora previsto non prima del 1943 – 1944. Viene chiaramente detto che l'Italia sarà pronta a fare la guerra a “esposizione chiusa, esposizione che deve rinforzare le nostre riserve. Abbiamo pochi cannoni, e ci vuole tempo per farli”<sup>9</sup>, confida Mussolini. In pratica, all'architettura, viene chiesto di finanziare la guerra.

Nel 1936, l'idea entra in fase attuativa, e i primi passi sono strutturare l'organizzazione. Fu istituito l'Ente Eur, con lo scopo di sovrintendere alla realizzazione del complesso urbanistico ed edilizio, destinato ad ospitare l'Esposizione. Alla direzione della complessa macchina organizzativa che doveva portare a compimento l'ambizioso progetto, dal Piano Urbanistico alla costruzione di un intero quartiere, fu posto il senatore Vittorio Cini<sup>10</sup> nominato il 31 dicembre 1936 Commissario Generale e Presidente dell'Ente, mentre Cipriano Efisio Oppo (Roma 1890 - Roma 1962; organizzatore culturale, critico d'arte, pittore, scenografo)<sup>11</sup> e Oreste Bonomi (Ministro degli Scambi e Valute)<sup>12</sup> sono nominati commissari aggiunti.

Il complesso fu pensato fin dall'inizio come una struttura in larga parte a carattere permanente, poiché, prendendo spunto dall'allestimento espositivo, il progetto era in realtà finalizzato alla creazione di una città reale

---

<sup>9</sup> Cit. in P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, Torino 2008, pag. 205

<sup>10</sup> Vedere in appendice nota biografica da Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in avanti ACS) fondo E42 busta 43 fascicolo 116

<sup>11</sup> Vedere in appendice nota biografica da ACS fondo E42 busta 43 fascicolo 116

<sup>12</sup> Vedere in appendice nota biografica da ACS fondo E42 busta 43 fascicolo 116



e dai precisi connotati monumentali che, dopo aver ospitato l'esposizione, testimoniassero nel tempo i fasti del potere attraverso una immagine di estrema organizzazione e funzionalità.

L'operazione polarizzò le forze politiche, intellettuali ed economiche dell'epoca, impegnandole nella creazione ex-novo in una sorta di quartiere "modello", dove si dovevano unire scelte tecnologiche e funzionali al passo con le più moderne realizzazioni e con un linguaggio architettonico dai caratteri chiaramente riferiti alla rappresentatività dell'urbanistica classica.

Inoltre fu subito chiaro quale fosse l'altro, e non meno importante, progetto legato alla realizzazione del quartiere espositivo, una strategia ambiziosa e più ampia: quella della pianificazione e del controllo dell'espansione di Roma verso il mare.

Che ben si evince da una frase pronunciata da Mussolini durante un discorso del 31 dicembre 1925 in Campidoglio, che possiamo tuttora leggere incisa sul portico del salone delle tre Fontane (Palazzo degli Uffici): "La terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro fino alle spiagge del Tirreno".

La scelta dell'area e dell'impostazione del progetto urbanistico furono oggetto di molte proposte e di accesi dibattiti, fino a quando, il 15 dicembre 1936, a seguito di un sopralluogo di Mussolini, fu annunciata la scelta definitiva della zona delle Tre Fontane per la realizzazione dell'area espositiva, conseguendo la direzione della Via Imperiale (oggi Via Cristoforo Colombo).

Altro aspetto che avrebbe portato con sé la "Terza Roma" era permettere alla figura di "Mussolini demolitore" della città vecchia di sostituirsi con la nuova immagine di un "Mussolini ideatore" della città nuova<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>*"Il piano del duce per lo sviluppo di Roma verso il mare ed il litorale tirreno, si innesta pertanto, con una grandiosità senza pari nei secoli, all'idea ed agli atti delle prime origini, e segna un trionfale ritorno della Città alle sue più alte tradizioni. L'Esposizione del 1942 è destinata a dare mediata e organica attuazione a questo cammino di Roma verso il mare. L'Italia fascista offre, alle genti, ai popoli, alle Nazioni invitate a questa gara delle Civiltà il frutto migliore della propria. Offre invero*



**Studio preliminare per l'espansione edilizia di Roma al mare e per le aree d destinare all'Esposizione, dicembre 1936**

(da M. Vajuso, *E42. La gestione di un progetto complesso*, p.40)

quanto di più tipico, di più originale e di più sorprendente può rappresentare la sua civiltà di oggi: il sorgere di una nuova Roma. La nuova metropoli, collegata all'antica, si estenderà in una grandissima ampiezza di terra, per larghe vie, per edifici non soffocati, per quartieri suburbani ricchi di spazi verdi e di frescura di acque e di fronde, al libero sole, al vasto ventilato respiro del mare. L'asse e la direttiva del nuovo grandeggiare dell'Urbe sono segnate dalla via Imperiale. Parte questa dal centro della vecchia città, e cioè dalla vasta piazza, così nota al mondo, inquadrata dal monumento al Re che ha rifatto l'unità d'Italia, e dal Palazzo Venezia, in cui il Duce ha meditato ed attuata l'idea dell'Impero; prosegue per altri monumentali luoghi storici della Roma antica e s'avvia sul colle, sull'ampissima platea dalla quale sorgerà l'Esposizione, dopo aver attraversato il grande bosco di eucalipti e di platani, presso l'Abbazia delle Tre Fontane, luogo di martirio dell'Apostolo Paolo. La via adempie così, in un percorso santo per tanta vita italiana, la sua prima funzione: assicura il collegamento stretto fra la città attuale e la città futura. Taglia poi nel mezzo, come il "cardo" dei campi militari romani, in tutta la sua profondità, l'area dell'Esposizione e ne costituisce la larghissima e vitale arteria, fra edifici monumentali d'uso pubblico e fra palazzi di carattere stabile e permanente. Scende poi ancora in piano e s'avvia dritta al litorale di Ostia, non lontano ormai che poche miglia, e così adempie alla sua seconda funzione, che è appunto quella di preconstituire la spina dorsale dell'ulteriore espansione urbana sino al mare. In questo ultimo tratto del suo percorso, la Via Imperiale sarà fiancheggiata dai primi nuclei dei quartieri suburbani, destinati a costituire centri successivi, allacciatisi poi con continuità l'un l'altro, al passo ed al ritmo di sviluppo che l'Urbe avrà nel non lontano avvenire". (Cit. In E. Gentile cit, pag. 183-184)

Il legame fra la rinascita dell'impero e l'idea dell'esposizione, come realizzazione della nuova romanità fascista, fu decisiva per la concezione e la realizzazione dell'E42 dal punto di vista funzionale e soprattutto dal punto di vista simbolico. Secondo il progetto originario, proposto nell'aprile 1935 da Federico Pinna Bechet, Direttore Generale dell'esposizione, a Bottai, e da questi fatto proprio, l'esposizione doveva avere come centro "una costruzione monumentale a glorificazione di Roma faro della civiltà e del fascismo"<sup>14</sup>. L'E42 doveva essere la più grandiosa realizzazione urbanistica della nuova romanità fascista, e soprattutto della sua modernità, rappresentazione architettonica, simbolica e funzionale di una nuova concezione dell'uomo, della politica e dello Stato, destinata a segnare con la sua impronta il ventesimo secolo.

Bottai insisteva sul "valore politico" dell'Esposizione Universale del 1942, come "espressione attuale, concreta e, in una parola, fascista dell'idea eterna di Roma"<sup>15</sup>, dove l'attributo "universale" non era sinonimo di internazionale o mondiale, ma affermazione del primato imperiale dell'Italia fascista, in cui si rinnovava l'universalità della tradizione romana. La glorificazione della civiltà italiana era l'obbiettivo fondamentale della esposizione, la superiorità dell'Italia sarebbe apparsa evidente attraverso la rievocazione visiva dei ventisette secoli di storia della sua civiltà, dall'epoca di Roma fino "all'epoca di Mussolini il quale, come nessun altro genio politico, ha saputo e sa far vivere gli italiani in una esaltante atmosfera di romanità"<sup>16</sup>.

Così tutta la cultura italiana artistica, religiosa e scientifica, fu coinvolta nella realizzazione dell'Olimpiade della Civiltà.

---

<sup>14</sup> Cit. in E. Guidoni, *L'E42. Città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull'architettura*, in *E42. Utopia e scenario del regime*, Roma 1986 pag. 19

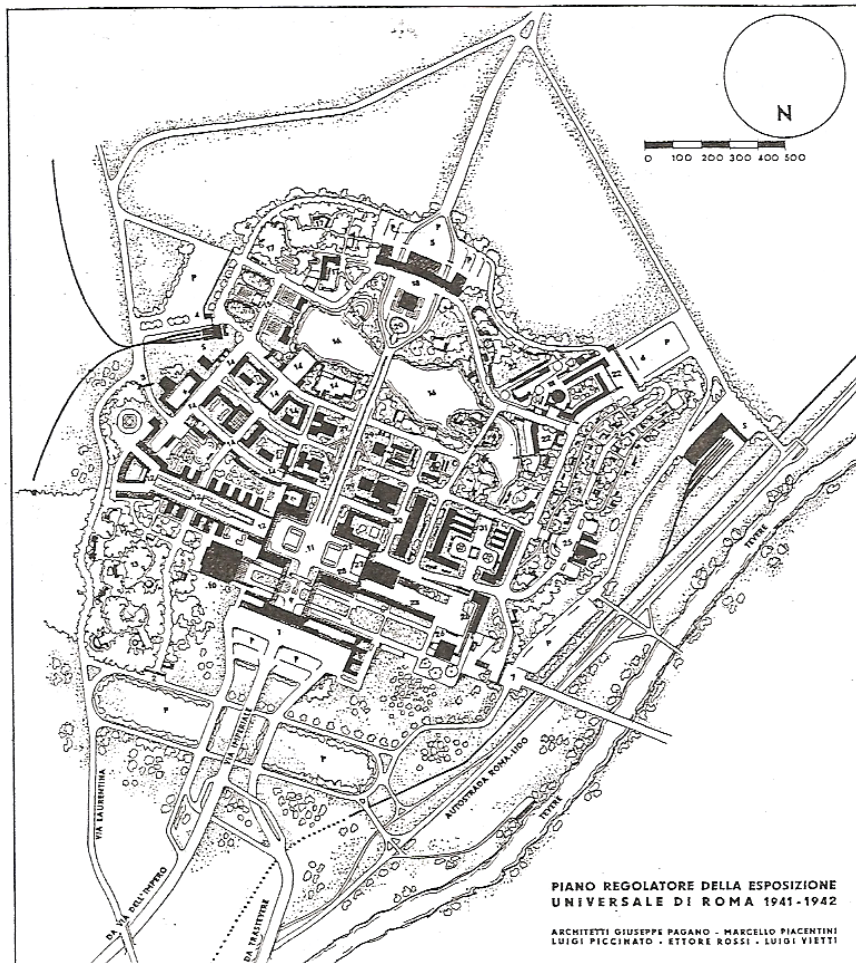
<sup>15</sup> Cit. in E. Gentile cit., pag. 185

<sup>16</sup> Ibidem

La sovrintendenza della parte urbanistica, architettonica ed artistica fu affidata a Cipriano Efisio Oppo, e a Marcello Piacentini (Roma, 8 dicembre 1881 – Roma, 19 maggio 1960; architetto e urbanista). Soprattutto per la parte architettonica, destinata ad essere il nucleo permanente, l'E42 offriva l'occasione alla realizzazione di una nuova città, caratterizzata da una monumentalità contemporaneamente funzionale e simbolica, austera e gioiosa. Questa nuova città, sarebbe stata caratterizzata da edifici monumentali, destinati ad ospitare in permanenza le mostre che illustravano la civiltà italiana nei secoli, dai palazzi per le nazioni, padiglioni delle novantaquattro province, padiglioni per le "scienze moderne e perfette alle quali l'Esposizione si deve rivolgere in modo particolare" e non ultimi, da un "complesso di divertimenti fra i più nuovi e i più geniali che si potranno escogitare, di luoghi di rifornimento e sosta"<sup>17</sup>. E poi parchi, laghi, fontane, speciali trasporti aerei, fluviali e automobilistici all'interno dell'Esposizione.

---

<sup>17</sup> Cit. in E42. Utopia e Scenario cit., pag. 20



### **Piano regolatore dell'Esposizione, aprile 1937 "piano A"**

(da M. Vajuso, *E42. La gestione di un progetto complesso*, p.102)

Il complesso di edifici permanenti comprendeva gli Uffici dell'Eur, la Piazza Imperiale, il Palazzo della Civiltà Italiana, il Palazzo dei Congressi, il Palazzo delle Forze Armate, una chiesa dedicata agli apostoli Pietro e Paolo.

La macchina organizzativa procede. Mussolini dopo aver partecipato attivamente alla scelta del luogo, il 21 ottobre 1936 fa il primo sopralluogo accompagnato da Bottai, Alfieri, Cini, Oppo e Bonomi. Sempre Mussolini sceglie i cinque architetti a cui verrà affidata la redazione del Piano Regolatore di massima. Piacentini, Pagano, Piccinato, Vietti ed Ettore Rossi sono estratti da una rosa proposta da Cini, che comprende anche Vaccaro,

libera, Del Debbio, Terragni, Michelucci, Montuori, Muratori e Muzio. Piacentini è significativamente il primo della lista.

A Piacentini viene confermato il suo ruolo di architetto cui è affidato il disegno di trasformazione delle principali città italiane, e si decide di accentrare ulteriormente nelle sue mani le sorti dell'architettura italiana.

Nel gennaio del 1937 i cinque architetti sono già al lavoro per dare forma alla nuova "città mussoliniana". Negli stessi giorni in Germania Hitler discute con Speer i piani per la nuova Berlino.

Verso metà gennaio Cini, in una conferenza stampa indica tra i caratteri salienti dell'Esposizione, oltre all'universalità e alla "definitività", lo "stile". In precedenza la questione dello stile non era mai stata posta in questi termini così espliciti. Sostiene Cini che "lo stile degli edifici dovrà costituire motivo di ornamento della città futura: dovrà rivelare le tendenze di un'epoca. I giovani che attendono da anni alla ricerca di uno stile degno delle nostre tradizioni e nello stesso tempo intonato alla originalità della moderna civiltà italiana, hanno un'occasione che forse non si presenterà mai più con tanta larghezza e varietà per costruzioni simultanee, monumentali e radunate nella capitale d'Italia. Ci diano progetti degni del clima ideale di Roma. Noi siamo pronti ad accoglierli"<sup>18</sup>.

Cosa intende Cini quando parla di stile? Piacentini lo riassume così, dopo un incontro con il commissario generale stesso. "I più grandi edifici dell'Esposizione, che poi diverranno stabili, penso dovrebbero tutti insieme costituire un immenso foro. Lei immagini di collocarsi nel mezzo del foro Romano, tra piazze, colonnati, passaggi, archi etc. e di vedere in fondo a sinistra il Colosseo e in fondo a destra il Campidoglio. Un'analoga visione classica ma moderna, modernissima: e qui raccolte tutte le mostre di esaltazione e della civiltà latina e fascista (...) Se lei avrà occasione di

---

<sup>18</sup> Ivi, pag. 36

vedere prossimamente S.E. il capo, non sarebbe male sentire se una simile idea la approva: andremo avanti più sicuri”<sup>19</sup>.

E' qui contenuta in sintesi l'idea dello spazio scenografico centrale: piazzale d'ingresso e piazza Imperiale, con gli approfondimenti laterali: a sinistra Palazzo dei Congressi, a destra Palazzo della Civiltà Italiana.

Il modello è ispirato, secondo l'ideologia fascista, all'urbanistica classica romana, con l'apporto di elementi del Razionalismo Italiano che rimane, comunque, minoritario, rispetto a quel “neoclassicismo semplificato” propugnato dallo stesso Piacentini. Infatti rimangono lontane le esperienze delle città d'ispirazione moderna quali possono essere state, negli anni precedenti, Latina, Portofino o Sabaudia.

I progettisti lavorano alacremente, e in marzo viene definito un primo progetto di massima, chiamato da Pagano, “progetto A”, che copre un'estensione di circa 400 ettari. Piacentini, sempre in contatto con Cini, scrive di avere predisposto “un nuovo studio basato sul sistema assiale classico, più studiato e proporzionato, e inserendo ai lati alcune idee dei colleghi che mi sembrano ottime: ne è venuto un insieme più movimentato e più aderente al terreno, pur rimanendo appunto classico”<sup>20</sup>. Da questo progetto si passa ad una successiva elaborazione, chiamata “progetto B”, che viene presentato dai cinque architetti l'8 aprile a Mussolini. Questi, da poco tornato da un viaggio in Libia, aveva portato con sé un particolare attrazione per le colonne.

Le prime idee di Piacentini sono certamente in linea con l'esperienza recente della Città Universitaria: costruire un'unica vastissima piazza simmetrica, luogo di articolazione scenografica di tutte le visioni principali, dominata da un fondale in asse di cui, come per l'edificio del Rettorato, probabilmente intende riservarsi la progettazione.

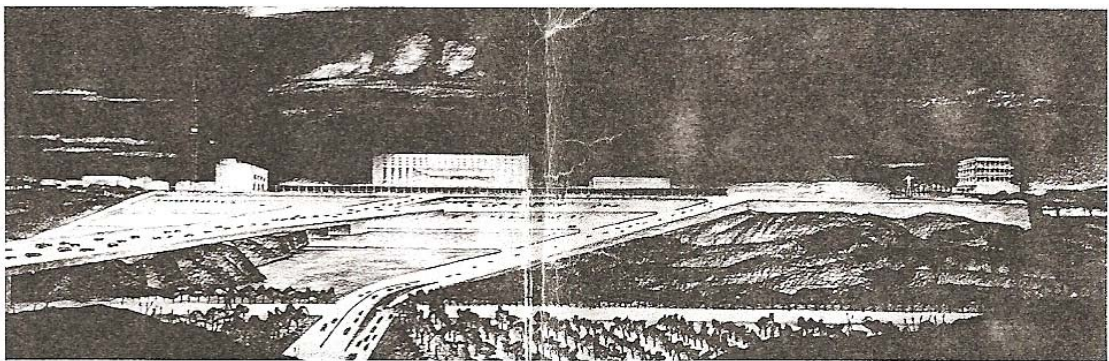
---

<sup>19</sup> Lettera di Marcello Piacentini a Vittorio Cini, 23 gennaio 1937, cit. in P. Nicoloso Mussolini architetto cit., pag. 208

<sup>20</sup> Ibidem

La struttura del nuovo quartiere prevede un impianto viario ad assi ortogonali che ricorda molto l'impianto a cardo e decumani, ed edifici architettonici maestosi ed imponenti, massicci e squadrati, per lo più rivestiti di marmo bianco o travertino, proprio a ricordare le vie, i templi e gli edifici della Roma imperiale.

Ampi viali immettono in altrettanto ampi e ariosi spazi dove sono situati gli edifici principale, le atmosfere sembrano sospese, mentre l'ampiezza della viabilità, le geometrie rigorose degli edifici, la loro forma ed i relativi volumi sono studiati per magnificare la grandezza di un impero, ma al tempo stesso risultano adeguati agli scopi per i quali sono stati progettati.



**L. Vietti, veduta prospettica dell'ingresso dell'Esposizione**

(da M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II., p.41*)



Ma ben presto prenderà avvio una scissione in due inconciliabili tendenze: quella classico-scenografica di Piacentini, per ora ancora architettonicamente “modernissima”, e quella funzionalista, proposta da Pagano, Piccinato e Vietti. Del marzo 1937 è anche la prima presentazione ufficiale dell’ “Arco dell’Impero”, idea che avrà una lunga e tormentata vicenda, per quanto riguarda l’inserimento urbanistico, la sua realizzabilità tecnica e la stessa paternità del progetto.

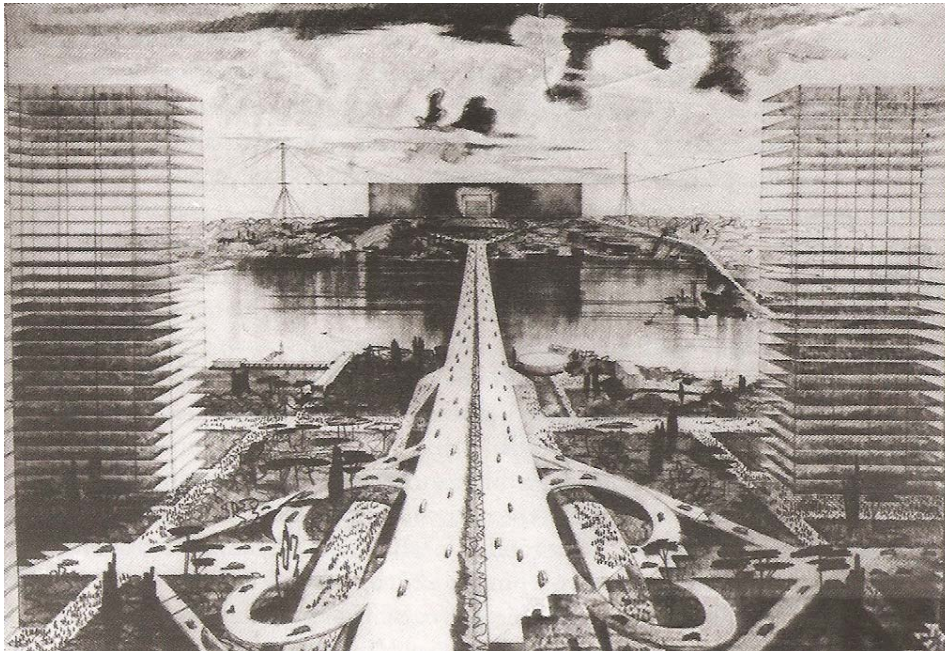
Una cosa però era assolutamente certa: l’Arco avrebbe rappresentato, per le sue eccezionali dimensioni ( arco a sesto ribassato con luce di 600 metri e altezza di circa 240 metri), l’elemento rappresentativo di tutta l’Esposizione, analogo a quel che fu la Tour Eiffel per l’esposizione parigina del 1889.

Tornando ai due obiettivi urbanistici, la separazione è chiara. In alcuni schizzi prospettici, attribuibili a Vietti, relativi al “piano A”, emergono scenari da fiera espositiva, molto lontani dalla città di pietra e marmo del Regime. Si prefigurano piuttosto edifici che sembrano futuristi nella loro concezione: costruzioni di cemento armato, vetro e acciaio, masse trasparenti illuminate di notte. Una sorta di nuova “ville lumière”. Piacentini invece immagina edifici permanenti, espressione di una città monumentale, rigorosi e simmetricamente rigidi.

Il Piano B presenta uno schema del nucleo centrale delle piazze e delle strade principali ortogonale. Ma al di là delle discordanze, evidenti o celate, fra i progettisti, un punto fermo c’è. E’ quello relativo al palazzo della Civiltà Italiana, su cui l’accordo appare unanime sin dal primo momento. Sia come ubicazione, che soprattutto e sorprendentemente, come tipologia. Esso viene rappresentato come un volume alto, molto prossimo ad un cubo appoggiato ad un basamento, posto sulla prospettiva del primo degli assi ortogonali alla via imperiale.

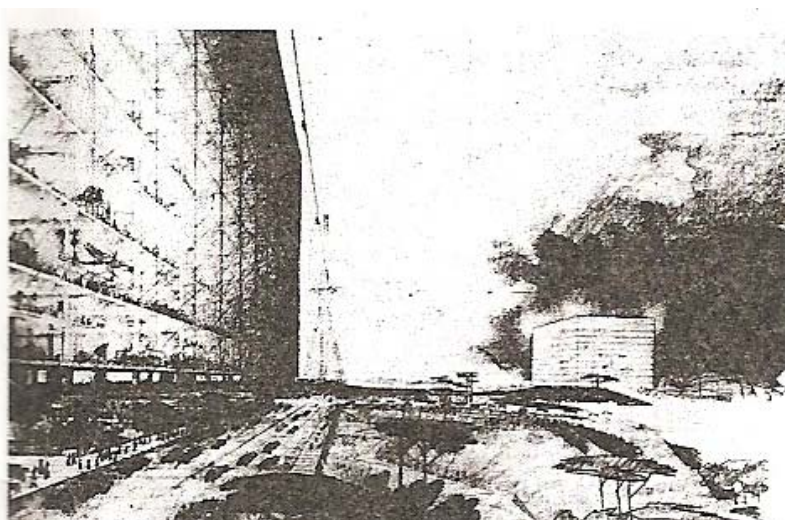
A tal proposito, si osservi uno degli schizzi relativi alla planimetria presentata. Si può osservare come il cubo del Palazzo della Civiltà italiana

prefigurati esattamente, in modo inequivocabile, l'edificio che sarà in seguito realizzato da Guerrini, La Padula, Romano.



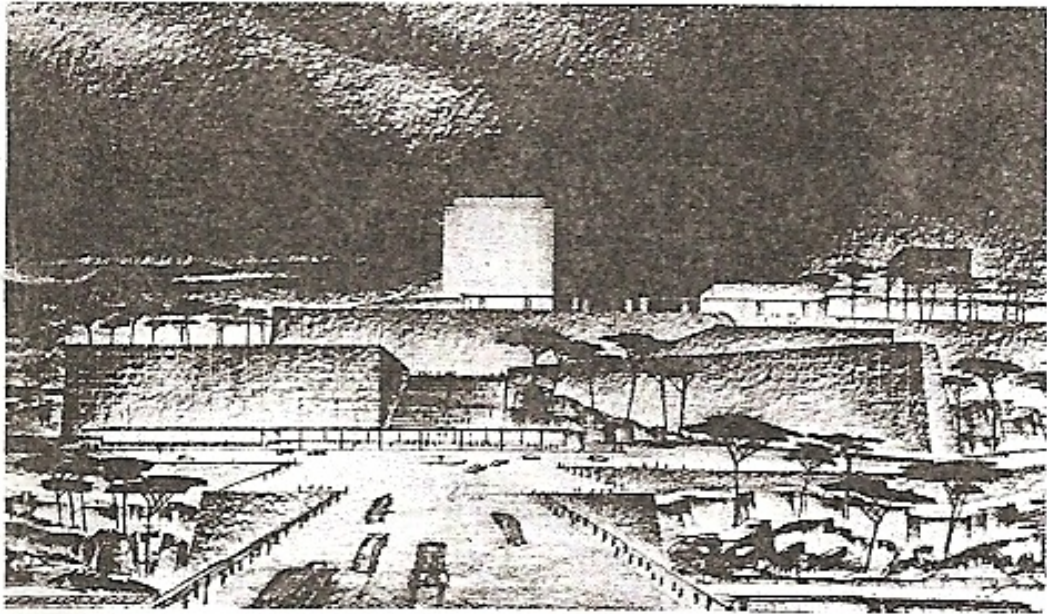
**Prospettiva della Via Imperiale in corrispondenza degli svincoli relativa alla planimetria del 1937**

(da M. Vajuso, *E42. La gestione di un progetto complesso*, p. 111)



**L. Vietti, veduta prospettica dell'interno dell'Esposizione**

(da M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II., p.41*)



**L. Vietti, veduta prospettica dalla Porta del fiume, schizzo sulla base della planimetria dell'aprile 1937. Si noti come il parallelepipedo destinato al Palazzo della Civiltà Italiana prefiguri esattamente quello che sarà progettato dai vincitori Guerrini, La Padula e Romano**

(da M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. p.41*)

Ancora il Piano è una sorta di “collage” di idee e di componenti non perfettamente amalgamate, ma che però contiene già tutti gli elementi essenziali della soluzione definitiva. Tutto viene documentato da un “piano regolatore”, un plastico, una serie di schizzi prospettici che consentono di farsi un’idea abbastanza precisa dei criteri seguiti nell’impostare e risolvere i complessi problemi urbanistici e d’immagine.

La rigidità dell’impianto è la prerogativa della città, e come tale si imporrà progressivamente. Il progetto di massima, quello proposto da Piacentini, viene approvato da Mussolini l’8 aprile 1937, e a sancire l’inizio dei lavori, simbolicamente, vengono piantati, dallo stesso Mussolini, due pini nell’area dove sorgerà l’E42.

Ma la situazione non è molto facile, in quanto c’è una crescente tensione tra gli architetti, ma nonostante questo si cerca di mantenere compatto il

gruppo. Piacentini, come vicepresidente, assume una posizione di supervisore, assegnando a tutti precise responsabilità di “regia” su determinate zone della città: a Piacentini sono assegnati Piazzali, Strade, Ponti; a Pagano Acqua e Fontane; a Piccinato Piantagioni e Giardini; a Rossi Servizi, Ingressi e Varie; a Vietti Illuminazione, Radio, Elettricità.

Aveva preso il via nel frattempo il concorso per il manifesto propagandistico, ma sarà un fallimento. Perché l'immagine dell'Esposizione doveva legarsi alla sua architettura, ma questa ancora non aveva preso forma definitiva.

Più tardi il manifesto dell'Esposizione avrà come tema quello dell'Arco di Libera.

In ogni modo, tutto è pronto per la messa a punto definitiva del carattere architettonico dei principali edifici, che saranno oggetto dei bandi di concorso. Il 13 maggio 1937 Piacentini invia a Cini alcune parole riguardanti i due capitoli del bando-tipo, che interessano specialmente l'espressione architettonica.



**Manifesto ufficiale dell'E42**

(da E. Gentile, *Fascismo di pietra*, p. 185)

In tal modo egli si propone come interlocutore privilegiato e come garante della rigorosa adesione dei futuri progetti non solo all'idea complessiva ma anche al "carattere del piano generale, e più specialmente della zona monumentale – stabile: carattere informato ai tracciati classici, che hanno servito di base alle grandi composizioni urbanistiche italiane di tutti i tempi, e che si vuole sia qui rispettato"<sup>21</sup>.

Ed è, naturalmente, nelle frasi dedicate all'espressione architettonica che si gioca, in questo momento, la definitiva formulazione di uno stile E42. Piacentini confida nella "genialità degli artisti, i quali dovranno sforzarsi di far rinascere nelle masse e nelle linee ardite e grandiose, la peculiarità dell'arte architettonica italiana: la divina proporzione e la divina armonia"<sup>22</sup>. Ma Cini "corregge" queste intenzioni, cassando senza remissione "divina proporzione e divina armonia" mentre l'arte architettonica diviene non solo italiana ma anche romana. Sarà questo un indirizzo preciso che avrà un peso determinante nei giudizi finali degli elaborati di concorso.

Ai caratteri già individuati della universalità, della definitività e dello stile, si aggiunge quello della vastità: l'E42 "dovrà tendere a superare ogni analogia manifestazione precedente, per la somma dei valori che rappresenta e per l'indelebile ricordo"<sup>23</sup>.

Lo stile non è più inteso genericamente "fascista" o dell'epoca, ma precisamente, lo stile E42: moderno ma senza perdere i caratteri nazionali che formano parte integrante della civiltà del nostro popolo. "Ubbidirà a criteri di grandiosità e monumentalità, il senso di Roma che è sinonimo di eterno ed universale, prevarrà nell'ispirazione e nella esecuzione delle costruzioni destinate a durare, in modo che fra cinquanta o cento anni il loro stile non sia invecchiato, o peggio, invilito. Viceversa nei padiglioni destinati

---

<sup>21</sup> Cit. in *E42. Utopia e Scenario* cit., pag. 44

<sup>22</sup> Ibidem

<sup>23</sup> Ivi pag. 45

ad essere demoliti, gli artisti potranno tentare soluzioni ardite ed anche avveniristiche<sup>24</sup>.

Nei mesi immediatamente successivi si lavora ancora al piano urbanistico. In settembre Cini scrive al ministro Alfieri che il piano regolatore è ancora suscettibile di varie modificazioni. A fine mese, Mussolini si reca in visita alla Germania nazista, e i due dittatori parlano di architettura. Anche la dichiarata ostilità di Hitler nei confronti del linguaggio moderno deve averlo spinto a marcare la svolta classicista, a convincerlo che un'architettura ispirata alla tradizione romana funziona meglio nell'attuare all'interno una politica di dominio sulle masse, e all'esterno di espansione imperiale. E non è un caso che a Monaco, una decina di giorni prima, si sia recato anche Piacentini.

Ha visto le opere di Troost, la Casa dell'Arte tedesca, inaugurata con grande enfasi da Hitler nel luglio 1937, e dal dittatore considerata un modello dal punto di vista architettonico, il tempio della "vera ed eterna arte germanica".



**Paul Ludwig Troost, Casa dell'arte, Monaco di Baviera**

*(da [www.pinakothek.de](http://www.pinakothek.de))*

---

<sup>24</sup> Ibidem

Ma di tutt'altro segno è il giudizio di Piacentini, che riguarda la scelta architettonica e non la sua messa in pratica. "Sono stato a Monaco ed altrove in Germania. Sugli intendimenti teorici potremmo pure, fino ad un certo punto, accordarci con quel grande artista che è Hitler: ma sulle realizzazioni NO perbacco... Monaco: calcomania (...mania del calco) dell'architettura o parodia..."<sup>25</sup>.

La calcomania tedesca è ben distante da quello che egli ha in mente di realizzare per l'E42,; si una classicità, anche figurativa, ma interpretata secondo una concezione moderna.

Nel frattempo l'accademico ha preso decisamente il comando della progettazione dell'E42 e, i primi di dicembre, ottiene la nomina a capo del Servizio Architettura, che di fatto significa l'estromissione degli altri quattro architetti che Mussolini aveva inizialmente chiamato a collaborare.

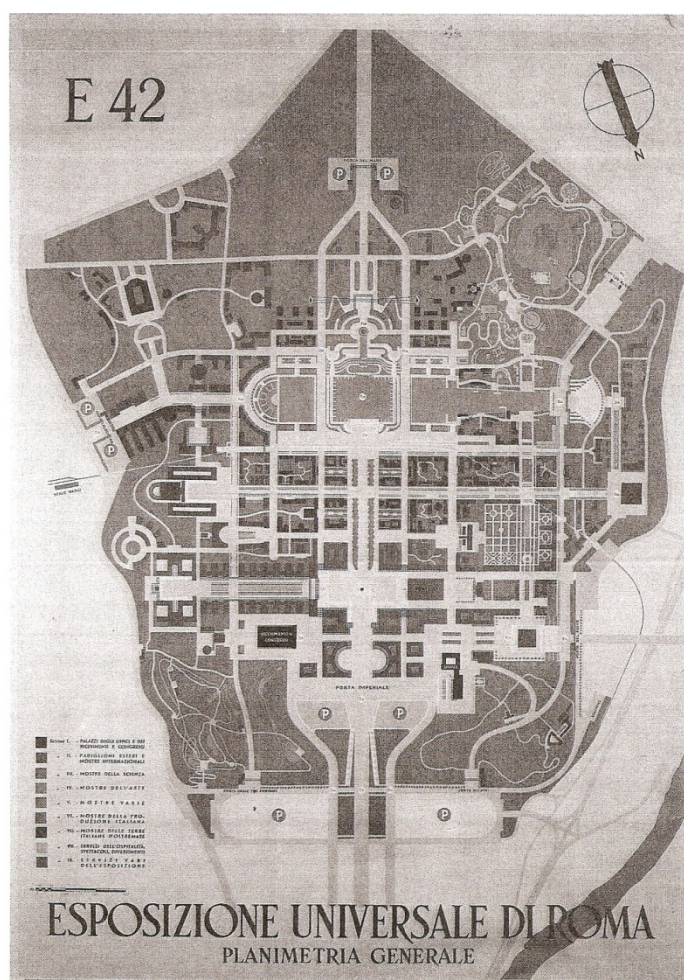


**M. Piacentini, progetto urbanistico dell'E42, modello 1937-38. Dopo l'iniziale lavoro di gruppo (Piacentini, Pagano, Piccinato, Rossi e Vietti), il piano viene studiato dal solo Piacentini, nominato nel dicembre 1937 sovrintendente all'urbanistica**

(da P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, p. 212)

<sup>25</sup>Lettera di Piacentini ad Ugo Ojetto, 18 settembre 1937, cit. in P. Nicoloso, cit. pag. 211

Tra l'accademico, Cini e Oppo si infittiscono i contatti. Chi, come Ugo Ojetti (giornalista, critico d'arte scrittore, 1871 – 1946), frequenta l'ambiente, dirà di aver “udito echeggiare nelle loro parole gli ordini e nella loro ansia lampeggiare lo sguardo di Benito Mussolini”<sup>26</sup>. Ora Piacentini può dirigere da solo l'intera operazione stilistica e porre in atto tutta una serie di dispositivi per attuare gli indirizzi architettonici voluti dal capo del Governo. Come, ad esempio, inserire il grande asse di attraversamento della città, che non piaceva assolutamente a Pagano e Piccinato, i quali avrebbero preferito separare il transito dalle strade interne, portandolo all'esterno della nuova città.



**Planimetria generale dell'Esposizione di Roma,  
25 gennaio 1938**

(da [www.avoe.org/urbanlovers](http://www.avoe.org/urbanlovers))

<sup>26</sup> Ibidem



Sempre a dicembre intanto si sta concludendo l'iter dei due primi concorsi, quello per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi e quello per il Palazzo della Civiltà Italiana. Inoltre entro il 20 dicembre devono essere consegnate le tavole del terzo concorso, quello per la Piazza Imperiale. Piacentini è in commissione per questi ultimi due concorsi.

Dopo il proclama del gruppo vincitore per il secondo concorso, il gruppo La Padula, Guerrini e Romano, Piacentini chiede loro alcune modifiche al progetto presentato, e convoca La Padula per “suggerirgli degli emendamenti”<sup>27</sup>. Il 18 dicembre si tiene la quarta e conclusiva riunione della commissione del Palazzo della Civiltà Italiana.

Prima di rendere noto il nome del progetto vincitore però, si decide di attendere l'esito del primo concorso, quello per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, per il quale è stata chiesta una gara di II grado che scadrà il 31 dicembre. Piacentini chiede a Cini di visionare anche i progetti di questo concorso – di cui non è in commissione – per “equilibrare i due giudizi”<sup>28</sup>. Piacentini ha in questo modo tiene il controllo di tutti e tre i concorsi.

La polemica che si scatena intorno al bando di concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, ci fa comprendere che il termine “romano” imposto da Cini è il segnale di una svolta, imposta dall'alto, a tutta l'architettura italiana. E' un segnale che scatena subito una campagna contro l'architettura razionale, identificata con il costruttivismo sovietico. Lo scopo immediato è quello di condizionare l'esito dei concorsi. Nel bando infatti le direttive imposte all'architettura, velatamente vanno contro i caratteri dell'architettura razionale: “(...) lo spirito del bando si fonda sull'idea giustissima, che vi debba essere una gerarchia di forme architettoniche tra (...) l'architettura utilitaria, l'architettura nuda, arida, scientifica, lontana dalla verità e dalla poesia delle cose, inumana, che confonde la casa d'abitazione con il silos, il ponte o l'officina, e l'architettura monumentale ed eterna, fatta

---

<sup>27</sup> Ivi pag. 213

<sup>28</sup> Ibidem

per rappresentare ed esaltare le più alte idealità di un paese e di una razza”<sup>29</sup>.

Ogetti si occupa nel frattempo anche della Mostra della Civiltà. La sua posizione rispetto ai concorsi si evince da una lettera di Oppo a Ogetti stesso del 25 luglio, dove si delineava un modo indolore di imporre il nuovo stile, basato sulla eliminazione della decorazione architettonica, ritenuta inutile e traditrice della “struttura razionale” dell’architettura greca e romana. Nasce così sull’esempio del Colosseo, ridotto ad una parete bucata da archi, lo “stile E42”, che condanna l’architettura al silenzio sintattico, in una sorta di “armistizio” tra i due gruppi estremi: quello dei razionalisti e quello degli accademici<sup>30</sup>.

Ma i razionalisti, in questo periodo, sono ancora “distratti” dall’esito del concorso di II grado per la Casa Littoria al Foro Mussolini che, si pensava, avrebbe dovuto dettare, indirizzare, il tanto ricercato nuovo stile. Così era scritto su “Critica Fascista” del 1 novembre 1937: “Del Debbio forse è l’inventore del timpano spezzato, sulle case del nostro secolo (...). Vedremo dunque i timpani spezzati anche sugli edifici della esposizione del 1941?

Anche in questo può dipendere dal verdetto di martedì, giacché (...) è logico pensare che la Casa Littoria debba determinare in misura decisiva lo stile architettonico del nostro tempo”<sup>31</sup>.

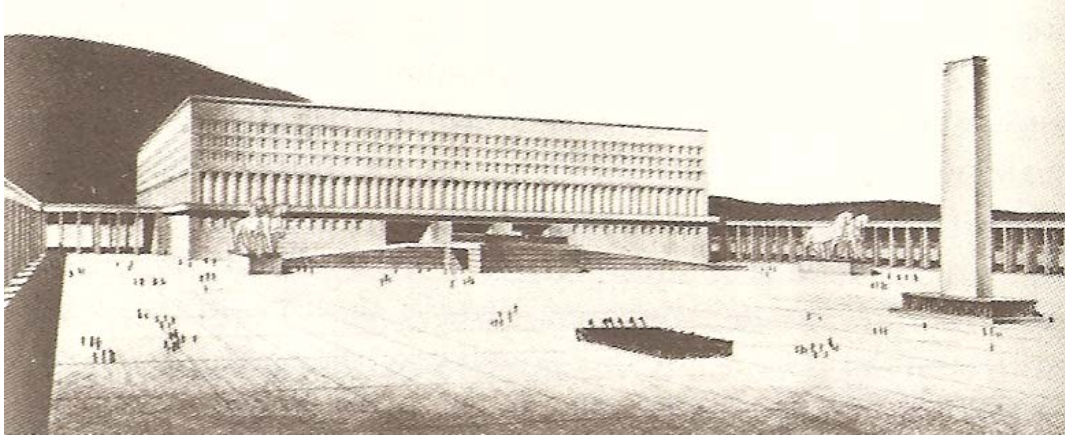
Previsione sbagliata visto che l’esito del concorso, vinto dal gruppo di architetti formato da Enrico del Debbio, Arnaldo Foschini e Vittorio Ballio Morpungo, imporrà semplicemente la dimensione colossale.

---

<sup>29</sup> Cit. in *E42. Scenario e utopia*, cit., pag. 49

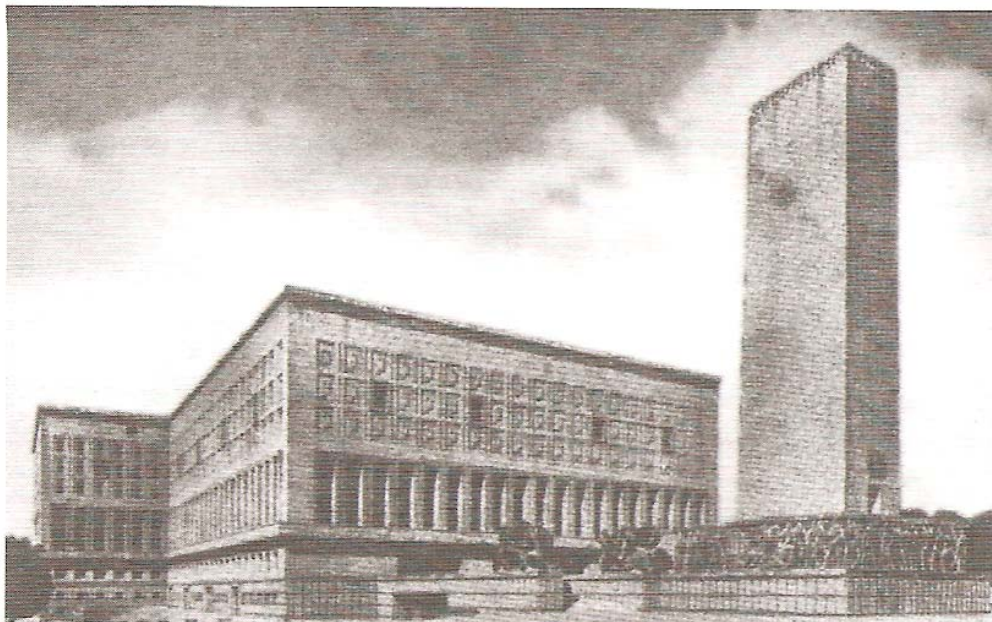
<sup>30</sup> *ibidem*

<sup>31</sup> Cit. in *E42.Scenario e utopia*, cit., pag 50



**Del Debbio, Foschini e Morpurgo, progetto per il Palazzo Littorio al Foro Mussolini a Roma, prospettiva, 1937. Il volume del nuovo Palazzo ha le dimensioni della Reggia di Caserta. Con i suoi 720.000 metri cubi compete con alcune delle più megalomani costruzioni di Speer per Berlino.**

(da P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, p. 148)



**Del Debbio, Foschini e Morpurgo, progetto vincitore per il Palazzo Littorio al Foro Mussolini a Roma, prospettiva di studio del progetto, 1937**

(da E. Gentile, *Fascismo di pietra*, p. 179)

I progetti per il concorso del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi vengono esaminati nella prima metà di gennaio 1938. In commissione non c'è omogeneità di giudizio e probabilmente si assiste ad uno scontro. Alla fine vince Libera, che ha modificato radicalmente il progetto rispetto al primo grado, mentre esce sconfitto il gruppo di Terragni.

La notizia della vittoria di Libera non è resa pubblica, ma in qualche modo trapela tra i concorrenti. Terragni intuisce qualcosa di strano, e scrivendo al pittore Achille Funi, denuncia la strana sospensione dell'annuncio ufficiale dei risultati, e sospetta che Libera stia rifacendo il progetto. A ragione, perché in effetti Libera sta cambiando il progetto, ma non come credeva lui, per portarlo verso una più schietta modernità.

La situazione concorsuale è molto intricata, il 7 gennaio Cini chiede un'udienza a Mussolini per sottoporgli i progetti prescelti per il primo e secondo concorso. Sottoporre i progetti al Capo del Governo era già stato programmato in precedenza sul terzo rapporto sull'E42 inviato da Cini a Mussolini. Questa fase è importante sottolinearla perché, tenendo conto dei sospetti di Terragni e degli "emendamenti" sollecitati da Piacentini, i progetti del gruppo La Padula e di Libera potrebbero già essere stati in questa fase in parte modificati.

Nel richiedere l'udienza, Cini chiede se debba essere accompagnato da Piacentini e da Oppo. Richiesta che in qualche modo sottolinea ancora una volta quanto sia centrale il ruolo di Piacentini. In questo momento, dove sono in campo alcune scelte politico-architettoniche fondamentali, appare chiara la gerarchia tra il duce e l'architetto. Il senso della posta in gioco è riassunto dalla limpida ma essenziale frase di Ogetti: "all'E42 si costruisce storia, non si costruiscono case"<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Cit. in *P. Nicoloso*, cit., pag. 214



**Mussolini, Piacentini, Oppo e Cini davanti al plastico dell'E 42,  
6 luglio 1938**

(da P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, p. 65)

Il 22 gennaio avviene l'incontro, Mussolini riceve Cini, Piacentini ed Oppo. Gli vengono illustrati i due progetti che però non lo soddisfano. Chiede allora una serie di "adattamenti" ed impone di sospendere la pubblicazione dei vincitori. I progetti saranno "rifatti secondo le direttive di V.E."<sup>33</sup> come conferma Cini.

Nel frattempo si è concluso l'iter del terzo concorso, quello per la Piazza Imperiale, vinto ex aequo da Quaroni e Moretti. L'11 febbraio a Palazzo Venezia vengono presentati contemporaneamente i progetti che compongono il nucleo principale dell'E42. Viene preparato un comunicato stampa con l'annuncio che Mussolini ha approvato i progetti prescelti.

---

<sup>33</sup> Ivi, pag. 215

Libera ed il gruppo La Padula, secondo quanto ricostruito, a concorso non ancora chiuso, avrebbero rivisto per due volte il loro progetto. Ciò coincide con la testimonianza di Libera che ricorderà come “per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi mi toccò fare cinque progetti”<sup>34</sup>.

Mussolini è quindi intervenuto personalmente nella modifica dei progetti, e queste decisioni risultano molto importanti, perché le sue scelte, non solo segnano l'indirizzo architettonico degli anni a venire, ma, attraverso questi edifici, mostreranno “anche fra quattrocento anni (...) quello che noi adesso siamo”<sup>35</sup>.

Ma la linearità del percorso è tuttavia solo apparente. Il procedere dell'E42 è in realtà in parte improvvisato ed non privo di contraddizioni. La relazione con cui nel marzo del 1938 Federico Pinna Berchet chiede a Mussolini di essere sostituito nella carica di direttore generale dell'Esposizione fa emergere chiaramente lo stato delle cose. L'elenco delle incongruenze denunciate da Pinna Berchet al Duce è lungo: comprende l'abbandono del progetto iniziale che era stato attentamente elaborato, per preferire il muoversi a “tentativi” e con l'unica preoccupazione di fare presto; le ventidue modifiche subite dal Piano regolatore, i concorsi banditi senza conoscere con esattezza le funzioni degli edifici, la pretesa di ispirare i padiglioni ad uno stile di classicità e di romanità, la completa sottovalutazione del problema ricettivo.

Pinna Berchet oltretutto, per le sue idee più a favore del razionalismo, rispetto a quelle classiche, era stato declassato, dai compiti direttivi sinora svolti, a semplice consulente. E la sua vicenda personale, serve a capire tutto il discorso globale dello “stile” dell'architettura: era chiaro che la sperimentazione razionalista era totalmente stata messa da parte, anche se questa cosa veniva, naturalmente, non resa evidente.

---

<sup>34</sup> Ibidem

<sup>35</sup> Ibidem

In ogni modo, i concorsi andarono avanti. Nel 1938 si conclusero tutti i restanti; quello per i Palazzi delle Forze Armate, il quarto bandito, che ha avuto un primo e un secondo grado e ha visto la vittoria ex aequo di De Renzi e di Figini e Pollini. Lo studio del Palazzo delle Poste e dei Telegrafi fu affidato al gruppo BBPR, come premio per il secondo posto ottenuto nel concorso del Palazzo della Civiltà Italiana. Foschini invece progetta la Chiesa dei Santi Pietro e Paolo.

La sistemazione di Piazza Imperiale, che fu oggetto di episodi controversi, infine venne affidata al team composto da Giovanni Muzio, Mario Paniconi e Giulio Pediconi, che risolsero i vari dubbi proponendo le ben note esedre speculari, con evidente richiamo alle antiche architetture dei Mercati Traianei ai Fori Imperiali.

I lavori per l'E42 iniziarono, con la costruzione di un villaggio per gli operai, e la piantumazione simbolica del primo pino nella zona dove doveva sorgere la nuova città .

Ma l'entrata in guerra nel giugno del 1940 provocò un rallentamento quasi totale nella realizzazione degli edifici. I cantieri più importanti proseguirono la loro attività, seppur lentamente. Nel novembre dello stesso anno viene inaugurato il Palazzo della Civiltà Italiana; a luglio del 1941 ricevono il collaudo i lavori al rustico del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi.

Ma le speranze di una conclusione rapida del conflitto restavano per Mussolini molto alte. "Siamo sicuri di fare una guerra brevissima"<sup>36</sup> infatti dichiara. Così Cini, gli propone di modificare il nome da E42 a EUR, Esposizione Universale Romana.

E Piacentini, per celebrare la grandezza dell'Italia fascista, che si ritiene certa uscirà vittoriosa dal conflitto bellico, propone la realizzazione di una nuova, grande opera architettonica, nei modi classici di Roma.

---

<sup>36</sup> Cit. in *P. Nicoloso*, cit., pag. 75

Un'immensa "Ara Pacis" in asse con la Via dell'Impero, inquadrata dal grande Arco metallico, per magnificare la pace di Mussolini e il trionfo dell'idea fascista. In questo modo Piacentini, che mai aveva firmato direttamente alcuna architettura, pur intervenendo su quasi tutte, con abile mossa, riserva per sé la progettazione del più importante edificio, il più simbolico dell'E42.

Ma nonostante questo clima di ottimismo, i progetti di realizzazione della nuova Roma dovettero essere gradualmente interrotti per far fronte alle esigenze della guerra, che rendeva ormai impossibile prevedere un esito conclusivo entro il 1942 e obbligava quindi a rinviare ad un futuro impreciso il completamento dell'Esposizione Universale, modificandone completamente presupposti e finalità.

La guerra non aveva comunque allontanato ancora, dall'orizzonte delle ambizioni mussoliniane, il futuro che egli aveva immaginato, nel quale Roma avrebbe riconquistato il ruolo ideale e morale di capitale della civiltà occidentale. La nuova Roma fascista era una realtà monumentale destinata a durare, tramandando nei secoli futuri il nome di Mussolini.

Ma l'esito della guerra è catastrofico, e Piacentini stesso si "allontana" dal duce.

Con la caduta del fascismo, e la cattura e la morte di Mussolini, quello che per architetti ed artisti era stato centro di primaria importanza, ora era, "purificato" dalla guerra, simbolo di risentimento, ingombrante eredità della passata dittatura. Il cantiere interrotto dell'E42 meglio di chiunque altro esprimeva l'avvenuto crollo del fascismo e soprattutto, l'impetoso infrangersi delle illusioni dei suoi architetti. "Cimitero delle nostre sconfitte", come disse Libera. Ridotto allo stato di disordinata "cava" di marmi, considerato lo scheletro nell'armadio di una società che si erigeva democratica dopo il dramma della guerra, venne dimenticato per un po', precisamente fino al 1951.



Quando, con la nomina di Virgilio Testa come commissario dell'Ente Eur, e successivamente, di Piacentini, che tornava al "suo" E42, come sovrintendente all'urbanistica, si poté concepire un futuro fondato sulla ricostruzione, imprimendo al destino dell'area una nuova e drastica inversione di rotta, rispetto a quella voluta fortemente dal Duce, "malato" di romanità, che volle rivaleggiare in grandezza monumentale con i Cesari e con i Papi.

## 2. PALAZZO della CIVILTÀ ITALIANA



*Palazzo della Civiltà Italiana, EUR Roma, 2010*

È all'interno della storia progettuale dell'E42, e di tutto il programma politico e culturale del tempo, che va ricercata l'origine della singolare fisionomia del Palazzo della Civiltà Italiana. Sin dall'inizio infatti si chiedeva che questo colossale evento avesse una espressione distintiva che lo caratterizzasse, un nuovo stile, lo stile E42, che richiamasse il motivo che ispira tutta l'esposizione: la romanità. E il fascismo si pone come ideale continuità della gloriosa tradizione dell'epoca romana, ragione per cui deve essere rappresentato non solo da manifestazioni o esposizioni, o comunque da eventi di durata temporanea, ma anche e soprattutto dalle architetture, da elementi permanenti.

A maggior ragione nell'E42, dove, secondo precise direttive di Mussolini stesso, parte delle strutture destinate all'Esposizione temporanea sarebbero in seguito dovute diventare edifici a carattere stabile. Parte di un nuovo centro urbano monumentale, in ragione di un altro, ambizioso progetto fondamentale per Mussolini, ossia "Roma al mare".

E il Palazzo della Civiltà Italiana in questo programma occupa un ruolo centrale: ospiterà durante l'esposizione la Mostra, per poi divenire successivamente Museo permanente della Civiltà Italiana. Ragion per cui costituirà il "centro spirituale dell'Esposizione e poi del monumentale quartiere: simbolo riassuntivo, logo dell'evento"<sup>37</sup>.

Inoltre il fatto che la presidenza dell'Ente "confida pienamente nella genialità degli artisti italiani, i quali sapranno esprimere nelle masse e nelle linee ardite e grandiose le caratteristiche essenziali dell'arte architettonica romana e italiana"<sup>38</sup>, mostra ampiamente quanto sia stato suggerito agli architetti di ispirarsi direttamente alla generosa fonte dell'architettura romana. Il che, in un certo senso, contribuì ad alimentare il dibattito già acceso sull'architettura moderna. Favorire un'istanza tradizionalista (come suggerito dal bando) o quelle spinte innovative che caratterizzano il panorama architettonico durante il fascismo (vedi architettura razionalista)?

Ma ricordiamo che, dopo un iniziale avvicinamento di Mussolini al Razionalismo, sarà poi egli stesso a fare un passo indietro, sostenendo che l'architettura razionalista non è adatta a celebrare l'Impero, facendo avanzare sempre più invece il discorso dell'autarchia, con la sua enfasi nazionalista. Assistiamo quindi ad una inversione di tendenza. È in questo clima dunque che prende corpo, non senza difficoltà, l'interpretazione di quello che sarà lo stile dell'E42, e di conseguenza quella che sarà la fisionomia del Palazzo della Civiltà.

---

<sup>37</sup> Questo ruolo nevralgico e simbolico assegnato all'edificio è già sottolineato nel programma di massima dell'Esposizione: "Costruzione definitiva dominante per imponenza e maestà non solo la Città Italiana ma tutta l'Esposizione (...) Verrà elevato a grande altezza come un faro di luce, come una torre ideale verso il cielo" Cfr. Esposizione Universale di Roma. Commissariato Generale, "E42 Programma di Massima", giugno 1937 (ACS, SPD CO, fasc. 509832) parzialmente pubblicato in T. Gregory, A. Tartaro (a cura di), *E42. Utopia e Scenario del regime. Vol. I. ideologia e programma dell'Olimpiade della civiltà*, Venezia 1987, pp. 153-156

<sup>38</sup> Punto IV del bando di concorso, vedere in appendice il *Bando di concorso per il progetto del Palazzo della Civiltà Italiana*, ACS fondo E42 busta 883 fascicolo 7761

Nonostante questo però, si parte già da una idea. Nonostante sia stato bandito un regolare concorso infatti, una seppur rudimentale forma del palazzo era già stata tratteggiata. Una sua prima configurazione, all'interno di una delle preliminari versioni del Piano di studio, è proprio quella di un grande cubo eretto su di un ampio stilobate<sup>39</sup>.

Non stupisce allora se del concorso, bandito pochi mesi dopo, la giuria presieduta da Cipriano Efisio Oppo, Vicepresidente dell'Ente (con Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Giovanni Michelucci, Piero Portaluppi e altri) il progetto scelto tra 53 presentati, dopo una cernita di cinque finali, si scelga la proposta di Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano, rinunciando al II grado. Questa soluzione, infatti, riprende in pratica tal quale la configurazione volumetrica prevista nel piano, con la differenza che viene definita la fisionomia architettonica di questo grande cubo, attraverso un'idea figurativa molto efficace e caratterizzante.

Le quattro facce del cubo risultano traforate dalla ripetizione, regolare e di indifferenziata sequenza, di un unico, identico elemento. L'arco. Emblema dell'architettura classica e simbolo autarchico per eccellenza. Ci siamo, dunque.

Lo stile E42 concepito nel programma iniziale, è abbozzato nella sua versione architettonica in sede di piano plani volumetrico ed infine delineato nelle idee selezionate ai concorsi. Ma la sua fisionomia definitiva sarà assunta attraverso i successivi sviluppi dei progetti.

Per ripercorrere i quali occorre risalire a tutta quella che si può definire la "cronaca del concorso", dove sarà esaminato non solo il progetto vincitore, e quindi tutto il processo ideativo, ma anche quei progetti che pur selezionati come finalisti, sono stati infine scartati.

---

<sup>39</sup> E. Guidoni, *L'E42, città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull'architettura*, in M. Calvesi, e. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Venezia 1987, pp. 40-42; A. Muntoni, *E42, i concorsi*, ibidem, p. 89

## 2.1 CRONACA DEL CONCORSO

Sulla base delle indicazioni contenute nel “programma di massima”, L’ente Eur decide di procedere alla realizzazione delle opere mediante concorsi nazionali di progettazione

Quello per il Palazzo della Civiltà Italiana è il secondo, in ordine di tempo, fra i quattro concorsi<sup>40</sup> programmati dall’Ente per la realizzazione delle principali costruzioni permanenti delle Esposizione. Il bando di concorso, che porta la data del 15 luglio 1937, si compone di quindici articoli<sup>41</sup>, in cui sono descritti sia gli aspetti tecnico – burocratici per il compimento del concorso, sia per le caratteristiche del nuovo edificio.

Il bando ricalcava nelle linee generali e nella struttura tecnica quello per il palazzo per i ricevimenti ed i congressi. Esso avrebbe dovuto ospitare durante l’Esposizione, la Mostra della Civiltà Italiana, subito dopo, sarebbe stato destinato a museo della stessa.

I contenuti del bando – tipo sono elaborati da Piacentini, che lavora a stretto contatto con Cini e il commissario aggiunto Oppo, che gli richiedono numerose revisioni del testo con la finalità di assicurarsi che siano rispettati e ben chiari gli intenti di “grandiosità” e di “stile” tanto ricercati per il progetto E42.

A farla da padrone è il più volte ripetuto richiamo alla tradizione antica, il quale non genera nessun tipo di dubbio sulla sua riproposizione, tutt’altro. Scrive a tal proposito Giuseppe Pagano su Casabella: “questo complesso è

---

<sup>40</sup> Gli altri concorsi (20 giugno Palazzo dei Congressi, 20 settembre Piazza Imperiale e 25 ottobre Piazza delle Forze Armate) insieme a quello per il Palazzo della Civiltà italiana si collocano fra i due piani regolatori per l’Esposizione. Per il Palazzo degli Uffici non si procede al concorso ma l’incarico sarà affidato direttamente a Minnucci, già direttore dei Servizi architettura parchi e giardini. A. Muntoni, E42 I Concorsi, in M. Calvaresi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime, vol. II, Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 83-100

<sup>41</sup> Vedere in appendice il *Bando di concorso per il progetto del Palazzo della Civiltà Italiana*, ACS fondo E42 busta 883 fascicolo 7761

stato pensato con spirito ed intendimenti nuovi pur collegandosi idealmente agli esempi del nostro glorioso passato e più specialmente alla grande arte romana [...] Ogni isolato, ogni strada, ogni allineamento deve essere [...] di alta efficacia espressiva [...] Ai lati dell' "asse" monumentale, la zona dell'esposizione accoglierà tutte le altre manifestazioni in edifici di carattere provvisorio"<sup>42</sup>.

Dal bando si evince chiaramente che le indicazioni per il progetto sono generiche; in buona sostanza si lascia ai progettisti una grande libertà di espressione, ma non nasconde gli intenti della commissione di poter porre mano ai progetti. A conferma di ciò, per il Palazzo della Civiltà Italiana, diversamente da quanto accade per gli altri concorsi, non è previsto un secondo grado.

Occasione che permetterebbe ai progettisti vincitori di ripensare ad alcune soluzioni. In questo caso invece, gli unici ripensamenti previsti sono quelli dettati dalla commissione, che "si riserva la facoltà di fare introdurre tutte quelle varianti che riterrà opportune"<sup>43</sup>.

Al concorso partecipano ottantadue architetti, i quali presentano un totale di cinquantatre progetti<sup>44</sup>.

Questa enorme risposta da parte dei progettisti, confrontati con i quarantuno progetti presentati per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, dimostra quanto sia centrale il ruolo di questo Palazzo all'interno di tutta l'operazione E42.

La commissione giudicatrice è presieduta da Oppo, affiancato da Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Giovanni Michelucci, Pietro De Francisci,

---

<sup>42</sup> G. Pagano, *L'Esposizione Universale di Roma 1941-42*, "Casabella", 114, giugno 1937, p. 4 cit. in M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana, Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Motta, Milano 2002 p. 46

<sup>43</sup> Bando di concorso ...(cit.), in appendice, articolo XIII

<sup>44</sup> Fra i cinquantatre progetti, quattordici sono contraddistinti da un motto, mentre sui rimanenti è riportato il nome degli architetti che compongono il gruppo di lavoro.

Piero Portaluppi, Giuseppe Caffarelli, e dal segretario, Giovanni Florio. I primi tre membri, architetti, sono nominati dal Presidente, gli altri rappresentano organi istituzionali: De Francisci partecipa per il Ministero dell'Educazione Nazionale, l'architetto Portaluppi rappresenta il Sindacato nazionale architetti e l'ingegnere Caffarelli quello degli ingegneri<sup>45</sup>.

I lavori della commissione hanno ufficialmente inizio il 25 novembre 1937, con la verifica dei documenti presentati dai concorrenti e l'apertura dei pacchi contenenti gli elaborati di progetto. Le successive riunioni sono fissate a distanza ravvicinata, nei giorni 1, 2 e 3 dicembre.

La decisione circa i vincitori è presa nell'incontro del 3. Per cui la quinta e ultima seduta, quella del 16 dicembre, è poco più che una formalità per permettere ai sette membri della commissione di approvare la relazione conclusiva. Questa, redatta da Piacentini, porta la data del 15 dicembre<sup>46</sup>. Il rapporto è approvato e sottoscritto dalla commissione nell'incontro del giorno 16.

Il documento, che si compone di 14 pagine dattiloscritte, ripercorre, sinteticamente, la storia del concorso: l'esclusione immediata di trentatré dei cinquantatré progetti presentati, perché "si sono chiaramente palesati insufficienti"<sup>47</sup>; la successiva selezione di dieci proposte, considerate inferiori alle altre rimaste in gara, ma degne di essere segnalate; una terza eliminazione fra le dieci ancora sotto scrutinio, che porta alla formazione di due gruppi: cinque progetti a cui si riconosce, comunque, una certa originalità nella ricerca della soluzione architettonica e sui quali, per le loro speciali attitudini, si richiama l'attenzione dell'Ente; cinque finalisti: l'ingegnere Ugo Luccichenti (n. 1 nell'elenco dei progetti presentati), l'architetto Mario Romano (n. 19), gli architetti Giovanni Guerrini, Ernesto La

---

<sup>45</sup> Nomina commissari e loro compensi, (ACS, fondo E42, busta 133, fascicolo 719)

<sup>46</sup> In appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana*, 15 dicembre 1937 (ACS, fondo E42, busta 133, fascicolo 719)

<sup>47</sup> *Ibidem* p. 2

Padula, e Mario Romano (n. 20), l'architetto Umberto Nordio (n. 37), gli architetti Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers con l'ingegnere Gaetano Ciocca (n. 43).

La relazione si apre con una riflessione che fa intuire un certo rammarico circa i risultati ottenuti rispetto alle aspettative di alto profilo della commissione: "per quanto il tema grandioso e ideale avesse lasciato sperare la rivelazione di un progetto d'alto valore e indiscutibilmente geniale, pur tuttavia il Concorso, sia per il numero dei partecipanti sia per i molti meriti di parecchio di essi, deve considerarsi ben riuscito"<sup>48</sup>.

E si conclude con la nomina dei vincitori, scelti sulla base di un esame approfondito e rigoroso dei cinque progetti finalisti, dove "La discussione è stata lunga ed appassionata"<sup>49</sup> e vi sono stati evidenziati pregi e difetti.

La commissione, all'unanimità, assegna il primo premio al progetto degli architetti Guerrini La Padula, e Romano. Si è scritto di un'iniziale resistenza di Mussolini all'approvazione del progetto; certo la frase con cui si apre la relazione e i contenuti della stessa non devono essere sembrati molto rassicuranti circa un effettivo buon esito del concorso.

Il secondo premio è assegnato al progetto di Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers; il terzo a Ridolfi, il quarto a Luccichenti e il quinto a Nordio. I vincitori ricevono lire 50.000, i secondi classificati lire 20.000, mentre lire 10.000 spettano a ciascuno degli altri tre progettisti.

---

<sup>48</sup>Ibidem p. 1

<sup>49</sup>Ibidem p. 13



## 2.2 CINQUE IDEE PER IL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA

Prima di raccontare il progetto vincitore che porterà alla costruzione del Palazzo che noi tutti oggi abbiamo la possibilità di ammirare, ricordiamo anche i quattro progetti finalisti, infine scartati. Ci sarà utile per scoprire i percorsi stilistici che hanno mosso le menti, e quindi le idee degli altri progettisti, quali influenze c'erano in quel periodo.

Esaminando i vari progetti, scopriamo che la maggior parte di essi trae spunto, ispirazione dall'antico. Dall'antica Roma. Dal Colosseo, il Mausoleo di Augusto. La grandezza e la potenza dell'antico richiamate per esprimere la rinnovata grandezza. Un po' quello che si richiedeva nei bandi di concorso. Il senso di Roma, sinonimo di eterno ed universale, prevarrà nell'ispirazione e nell'esecuzione delle costruzioni destinate a durare.

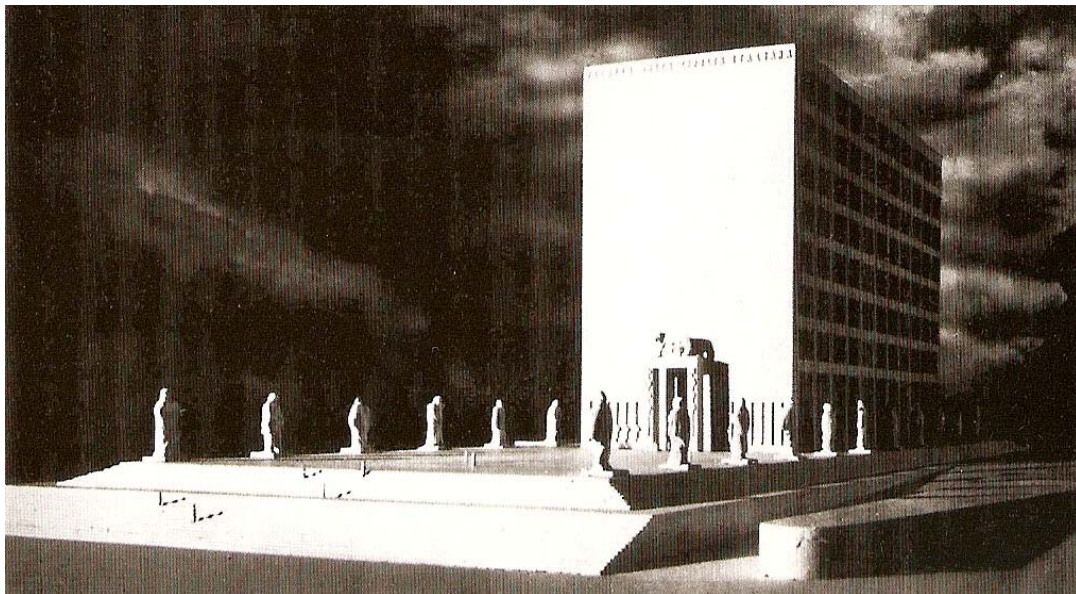
E dal confronto fra le osservazioni e i giudizi della commissione, e l'esame dei progetti finalisti, si evince chiaramente la convinzione che il clima culturale in cui il concorso si svolge ha già decretato la fine del razionalismo italiano, in favore di tendenze più allusive alla ricerca di "figure" capaci di imporsi in maniera più evocativa. E il riferimento al tempio, figura prototipica del costruire, fortemente simbolica e sacrale, è presente in ben quattro dei cinque progetti finalisti<sup>50</sup>.

Ma paradossalmente sarà il progetto degli architetti Guerrini, Lapadula e Romano, che dell'antico prenderanno in prestito il solo elemento arco, ripetuto ossessivamente, a vincere sui progetti che invece volevano concretamente ricordare i grandi monumenti del passato.

---

<sup>50</sup> Presso l'ACS sono conservate le relazioni presentate al concorso da parte dei cinque finalisti, mentre non c'è traccia dei disegni (fondo E42 busta 133 fascicolo 719 sottofascicolo 6)

## UMBERTO NORDIO



**Bozzetto presentato da Nordio al concorso per il Palazzo, 1937**

(da M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, p.207)

Propone una struttura la cui pianta evoca quella di un tempio italico antico, con colonnati interni contenuti da un robusto muro perimetrale. Si tratta di un enorme parallelepipedo oblungo, posto su un podio, con il lato minore in asse con l'accesso monumentale.

La fronte principale, completamente cieca, è forata solo dal robusto portale d'ingresso sormontato dalla lupa romana; i prospetti secondari sono invece segnati da un tracciato regolare di loggiati rettangolari sovrapposti.

Con riferimento alle limitazioni imposte dalle sanzioni internazionali, Nordio propone l'uso di cementi ad alta resistenza e si augura "che per gli edifici dell'esposizione venga anche ammesso che il cemento lavori a trazione"<sup>51</sup> e

---

<sup>51</sup> In appendice, *Relazione di U. Nordio al progetto per il Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana* (fondo E42 busta 133 fascicolo 719 sottofascicolo 6, p. 4)

di acciaio semi duro per la struttura, in quanto nel bando era previsto “il più largo impiego di materiali da costruzione locali [...] limitazione al puro necessario dell’uso del ferro, e ciò in obbedienza alle direttive fissate per l’autarchia della nazione”<sup>52</sup>.

La visita dell’edificio è pensata partendo dalla sua sommità, da cui inizia un itinerario che discende seguendo lo svolgimento della mostra, la quale mette “in evidenza la continuità dello sviluppo della civiltà italiana”<sup>53</sup> secondo un percorso cronologico. Il progetto è elaborato in collaborazione con l’architetto Aldo Cervi, con il pittore Ugo Carrà per la parte decorativa e il professor Gino De Farolfi che invece sviluppò la parte culturale.

Il giudizio della commissione è diplomatico e contemporaneamente ambiguo: “Il progetto del Nordio è pensato e studiato con molto amore [ben equilibrato e proporzionato] [...] il carattere architettonico tuttavia – pur nobile – non si avvicina – come altri progetti – a quel grado di chiara espressività che si richiedeva per un Palazzo dedicato alla Civiltà Italiana”<sup>54</sup>.

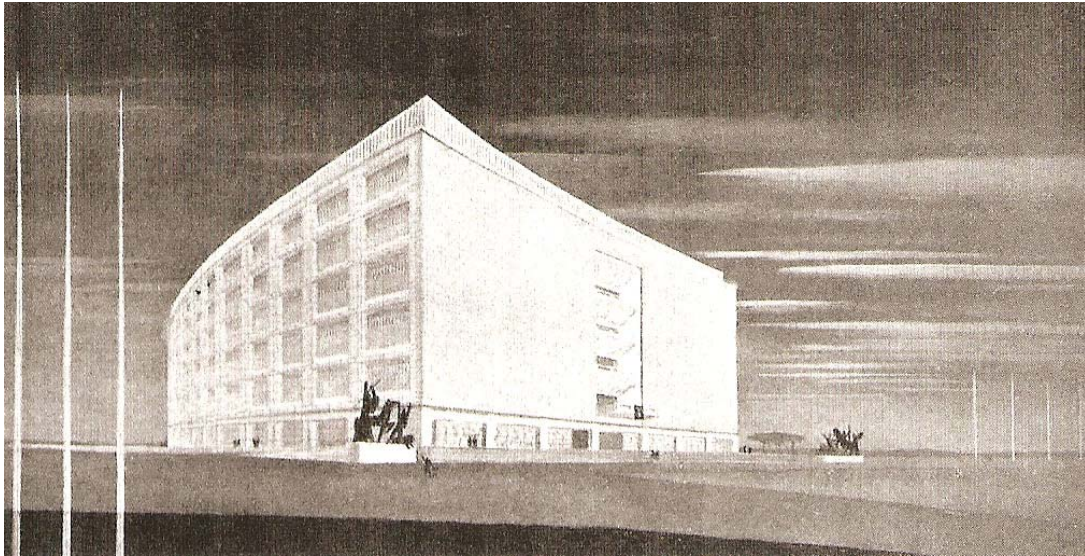
---

<sup>52</sup> Bando di concorso ...(cit.), in appendice, articolo VI punto C

<sup>53</sup> Cit. in *Relazione di U. Nordio al progetto...*, cit. p. 5

<sup>54</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana...* cit. p. 7

## UGO LUCCICHENTI



### **Progetto presentato al concorso per il Palazzo da Luccichenti, 1937**

(da M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, p.48)

La sua proposta, accompagnata da una esaustiva relazione<sup>55</sup>, prevede due varianti: in entrambe l'edificio mantiene la forma di ferro di cavallo (o di magnete come descritto da altri) con corte interna, ma per la fronte principale sono proposte due soluzioni.

Nella prima l'edificio è chiuso da un prospetto leggermente concavo, la cui massa muraria è tagliata da un portico al piano d'ingresso e da una sequenza di finestrate centrali incassate, in corrispondenza dei piani superiori. Nella seconda versione, che è apprezzata maggiormente dalla commissione, la fronte è aperta, cosicché le ali laterali curvilinee servono a perimetrare una monumentale corte d'onore che contiene un'alta statua della Civiltà; un portico al piano terra permette la vista della sottostante valle del Tevere.

---

<sup>55</sup> In appendice, *Relazione dell'Ing. Ugo Luccichenti progetto per il Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana* (fondo E42 busta 133 fascicolo 719 sottofascicolo 6)

In entrambe le soluzioni, la costruzione è arretrata il più possibile rispetto all'area di progetto prevista nel bando; l'accentuazione di un disegno orizzontale tiene conto del paesaggio piano dell'Agro romano e del senso di robustezza che da questa disposizione deriva<sup>56</sup>.

Lo sviluppo curvilineo sembra ispirarsi all'architettura del Colosseo; a questo proposito Luccichenti fa notare che "l'edificio ha, come centri di curva, quelli stessi del Colosseo [...] di conseguenza l'idea centrale del progetto è stata dedotta dal Colosseo, ricavandone l'ispirazione"<sup>57</sup>.

L'edificio si sviluppa su sette piani (questo numero è scelto dall'autore perché presente nelle cosmo genie, nei miti e nelle leggende classiche)<sup>58</sup>, in cui sono collocati vasti saloni curvilinei, delimitati esternamente da larghe gallerie porticate. Il programma dell'esposizione e quello del futuro museo sono studiati nel dettaglio, con la collaborazione di Emidio Mucci; anche in questo caso la circolazione si compie salendo al livello più alto e poi discendendo piano per piano.

I termini con cui la commissione esprime il suo giudizio differiscono assai poco da quelli introdotti per Nordio. Della composizione generale si scrive che "risulta originale e ben chiaroscurata", ma "l'architettura tuttavia priva di elementi salienti e caratteristici, non riesce ad esprimere adeguatamente il concetto della Civiltà italiana"<sup>59</sup>.

---

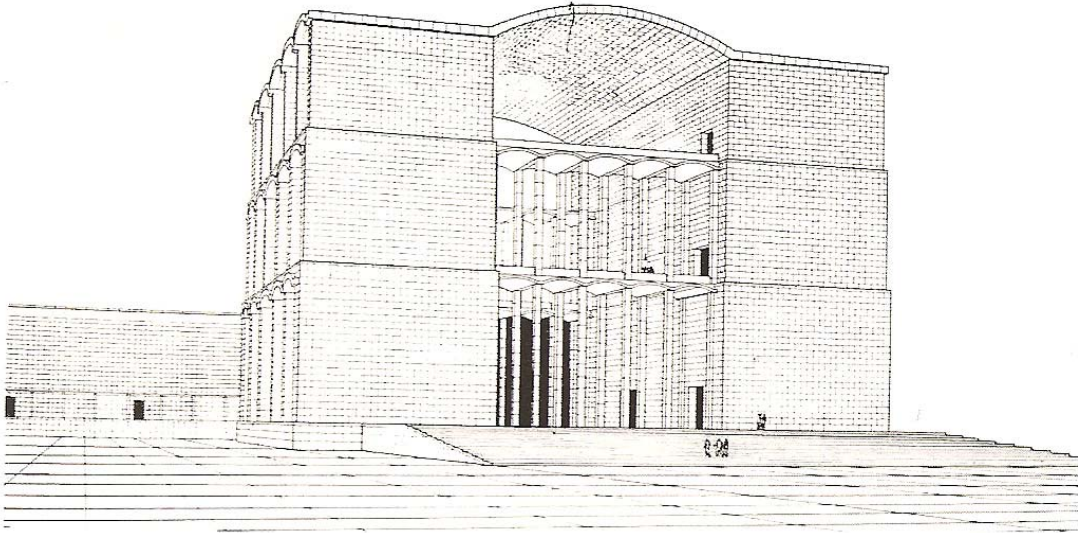
<sup>56</sup> Ibidem p. 5

<sup>57</sup> Ibidem p.5

<sup>58</sup> Spiegazione dettagliata del significato del numero sette nella *Relazione dell'Ing. U. Luccichenti...* cit. p. 7

<sup>59</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana...* cit. p. 8

## MARIO RIDOLFI



### **Progetto presentato al concorso per il Palazzo da Ridolfi, 1937**

(da M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, p.49)

Nel presentare il suo progetto esordisce affermando che “un edificio che debba ospitare la Mostra della Civiltà non può essere un semplice recipiente contenente i documenti che affermino l’apporto nel mondo della cultura italiana, ma deve soprattutto apparire come un autentico monumento innalzato quale perenne omaggio alla memoria dei grandi italiani, e come un’apoteosi dello spirito fascista”<sup>60</sup>.

In base a questa premessa egli propone un progetto di lirica eleganza, separando la parte rappresentativo – monumentale da quella distributivo funzionale, e disegna un complesso composto di due parti: un “arco di trionfo dedicato al culto del risorto genio imperiale” e il “museo della

---

<sup>60</sup> In appendice, *Relazione Computo metrico sommario Progetto Arch. M. Ridolfi per il Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana* (fondo E42 busta 133 fascicolo 719 sottofascicolo 6) p. 1

civiltà”<sup>61</sup>, collegati attraverso un atrio aperto. L’arco di trionfo, a pianta quadrangolare, è tripartito; l’ambiente centrale, integralmente aperto e alto 51 metri, è coperto da un’esile volta a botte. Lo cingono due volumi ciechi verso la fronte principale, svuotati invece sui fianchi per la presenza, su tre piani sovrapposti, di ampi loggiati, che articolano cinquanta ambienti per lato. L’arco è appoggiato su un basso stilobate che si raggiunge per mezzo di una lunga scalea che dà accesso al vano centrale. Il museo è invece organizzato in un corpo di fabbrica ad un solo livello, disposto ortogonalmente all’asse dell’arco: è suddiviso in diciassette ambienti, in cui sono illustrati, cronologicamente, i fasti della civiltà italiana. La struttura dell’arco è pensata in blocchi di travertino, quella del museo in muratura portante, mentre i solai sono in cemento armato.

I commissari notano come l’ispirazione del progetto venga esplicitamente “dalle grandi masse delle terme romane; ma più precisamente dai loro ruderi”<sup>62</sup>. Questa esplicita evocazione “ingegnosamente e disinvoltamente trattata con gusto moderno”<sup>63</sup>, piace ai commissari che però sembrano rimproverare al progettista di essersi riferito non già agli edifici nello stato originario, ma, come citato, ai loro ruderi, spogliati da decori.

E per questa ragione giudicano “troppo palese l’artificio di voler ricordare le forme dell’antichità romane attraverso una visione romantica. Questo artificio si palesa più dannoso nella pianta, dove le sale laterali al grande ambiente centrale sono troppo alte rispetto alla loro larghezza”<sup>64</sup>.

---

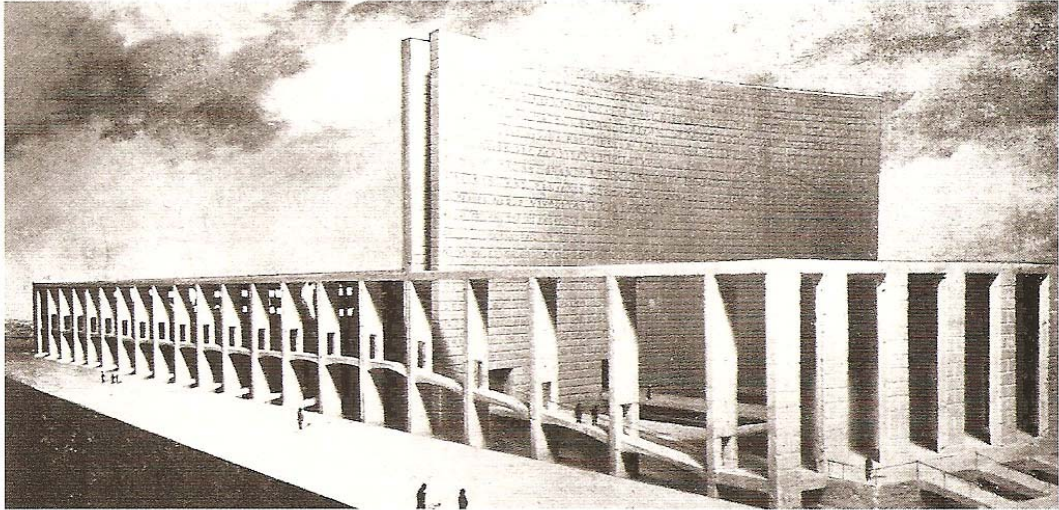
<sup>61</sup> Cit. in appendice, *Relazione Computo metrico sommario Progetto Arch. M. Ridolfi... cit.*, p. 2

<sup>62</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana... cit.* p. 9

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> Ibidem

## Gruppo BBPR e Ingegnere CIOCCA



**Progetto presentato al concorso per il Palazzo dal gruppo BBPR con l'Ing. Ciocca, 1937**

(da M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, p.49)

Il loro progetto si classificò secondo, e presenta una complessità, sia architettonica che di allestimento della mostra, molto superiore rispetto le proposte fin qui analizzate.

C'è una ragione ben precisa per questo: la paternità dell'idea stessa di una rassegna della civiltà italiana spetta tutta ai milanesi, che l'hanno elaborata con l'amico e collaboratore Valentino Bompiani, ben prima che ne sia effettivamente contemplata la presenza all'E42. La proposta avanzata dal gruppo è quella di inserire nell'esposizione un luogo in cui sia possibile "percorrere – attraverso degli spazi attrezzati con scritte, fotografie, pitture, sculture – il cammino fatto dalla civiltà italiana, fin da i suoi esordi"<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> L. Veresani (a cura di), intervista a Lodovico Belgiojoso, in M. Calvaresi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, vol. II, *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, pp 277 - 282



Questo programma è anche accompagnato da una prima organizzazione spaziale: un vastissimo ambiente rettangolare ritmato da una maglia ortogonale di pilastri che costituiscono i riferimenti di un ideale quadro sinottico che ha nelle ordinate la sequenza delle epoche, e nelle ascisse quella delle discipline.

L'idea è subito molto apprezzata dalle autorità romane (primo fra tutti da Giuseppe Bottai, governatore di Roma all'epoca) che decidono di farne l'oggetto del concorso per uno degli edifici permanenti dell'Esposizione Universale di Roma. Da questi precedenti nasce l'equivoco che porterà il gruppo a protestare per la mancata vittoria: "Riteniamo scorretto", commenterà molti anni dopo Lodovico Belgiojoso, "mettere a concorso un'idea e un progetto nostro; bisognava, tutto sommato, dare a noi l'incarico, o non farne niente"<sup>66</sup>.

Senonché il concorso bandito per il Palazzo della Civiltà Italiana riguarda, innanzitutto, il contenitore che "durante l'esposizione ospiterà la Mostra della Civiltà Italiana, e dopo l'esposizione sarà destinato a museo della stessa", mentre il bando non fa alcuna richiesta in favore dell'elaborazione di un programma espositivo. Non per niente, nella proposta del progetto vincitore di Guerrini, La Padula e Romano non è presente il minimo accenno all'ordinamento espositivo.

E, mentre il gruppo milanese punta buona parte delle carte sull'impostazione della mostra che dovrà essere ospitata nel Palazzo, i tre architetti romani si occupano unicamente di formulare un'immagine architettonica capace di essere essa stessa perenne memoria della civiltà italiana<sup>67</sup>.

Il progetto proposto dai BBPR parte dalla ridefinizione del tema, evitando la scissione tra contenitore e contenuto. Per loro Palazzo significa edificio

---

<sup>66</sup> Ibidem p. 277

<sup>67</sup> I tre architetti vincitori sono gli unici a seguire questa linea, mentre tutti gli altri finalisti propongono programmi espositivi e si avvalgono inoltre di consulenti – collaboratori di grande prestigio culturale (vedi Bontempelli, De Farolfi, Mucci ecc.)

monumentale e il contenuto, ossia la Civiltà Italiana conferisce a questo monumento la dovuta sacralità. Il risultato è il Tempio della Stirpe.

L'edificio è contenuto in un perimetro quadrangolare, un recinto sacrale delimitato da un robusto porticato retto da pilastri in pietra; all'interno un alto setto curvilineo costituito da una doppia muraglia a grandi conci, in cui la commissione vede, probabilmente a ragione, una citazione del muro fondale del foro di Augusto<sup>68</sup>, che divide l'area in due distinte zone. Verso la parte anteriore il muro espone la sua faccia concava, coperta da grandi iscrizioni, e limita una zona di accesso; superate quattro porte si attraversa la doppia muraglia, che per la narrazione che reca è detta la "lapide", e si accede alla mostra.

Questa è pensata come un'unica grande sala, cinta da un ambulacro e illuminata dall'alto; al suo interno è disposta una pitagorica griglia di pilastri a individuare le ascisse e le ordinate su cui si dispiega l'esposizione storico – culturale. A conclusione del recinto, una vasta scalinata scende verso il Tevere, legando il complesso al fiume.

Il progetto è corredato da una relazione<sup>69</sup> redatta da Massimo Bontempelli e Valentino Bompiani, i quali, sulla base dell'idea già precedentemente messa a punto, precisano i contenuti ed i criteri di allestimento dell'esposizione, proponendo una forma di "grandioso spettacolo", che avrebbe dovuto eccitare l'immaginazione dello spettatore sino a suscitare la commozione.

Il giudizio della commissione si concentra sulla disparità tra le due sezioni e sul conflitto fra l'astrazione della zona di accesso e la funzionalità della sala della mostra, per concludere che "poiché espressione e funzione non si fondano e non si integrano in una concezione organica, viene a mancare la visione di un unico edificio monumentale"<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> In appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana...* cit. p. 10

<sup>69</sup> Nella busta 133 fascicolo 719 del fondo E42 l'unica relazione mancante dei cinque progetti finalisti è proprio quella del gruppo BBPR con l'Ing. Ciocca

<sup>70</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana...* cit. p. 11

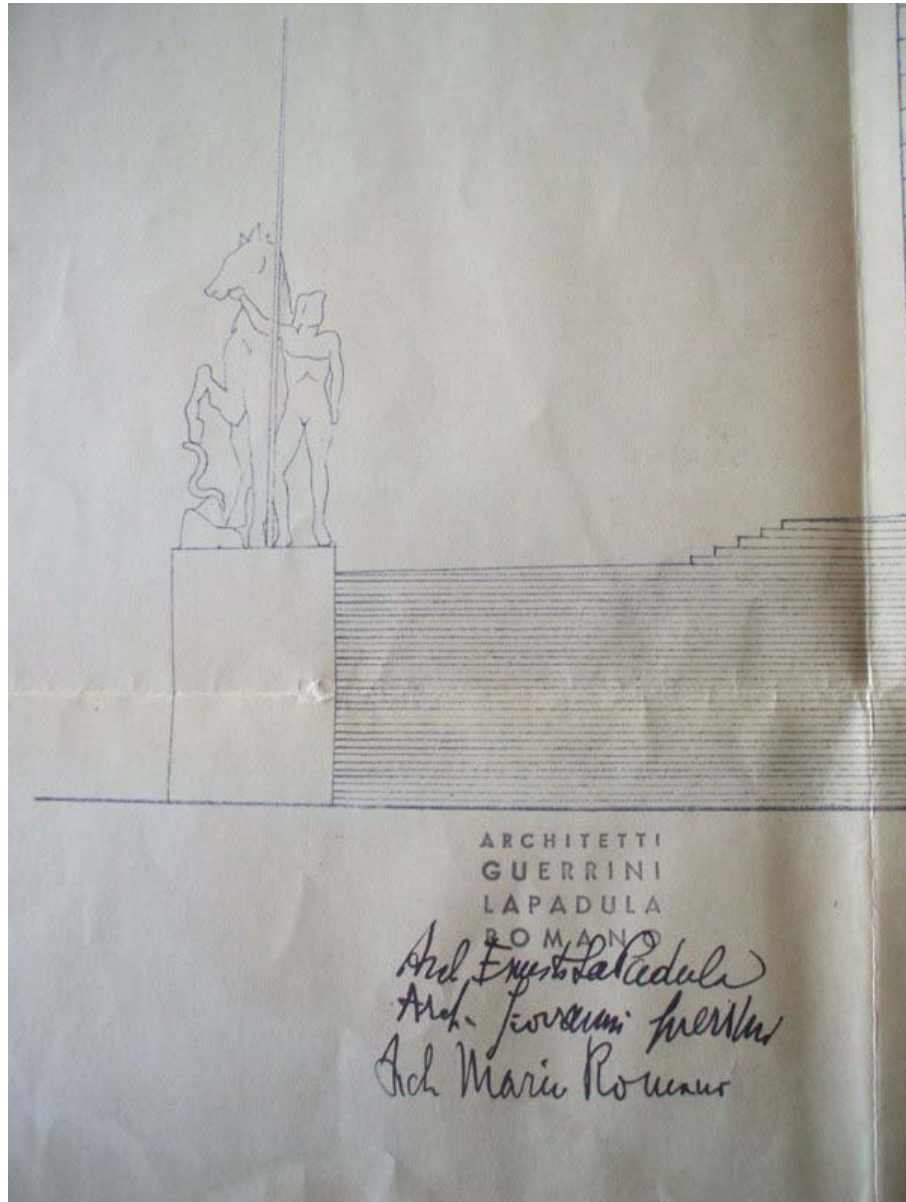
Una conclusione certamente un po' sbrigativa rispetto a una impostazione articolata che unisce modernità e tradizione in un particolare gioco di allusioni intellettuali. Si noti che nella relazione della commissione la descrizione del progetto del gruppo milanese non è solo sommaria, ma una delle più brevi. E' come se di fronte a una proposta molto complessa, dove l'evocazione dell'antico è trattata e risolta attraverso la scomposizione di forme classiche, non siano in grado di dare un giudizio netto.

Al progetto viene assegnato il secondo premio, ma quasi senza convinzione, per motivi di diplomazia politica. Non perché il progetto dei BBPR dovesse vincere, ma per sottolineare che questa proposta, insieme a poche altre, come quella del gruppo di Albini, Gardella, Palanti e G. Romano, si era posto l'obiettivo di parlare un linguaggio non "in stile" in evidente contrapposizione con il bando di concorso che richiedeva, invece, un edificio destinato a esaltare "in forma chiara, evidente e comprensiva la sintesi della civiltà italiana"<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Bando di concorso ...(cit.), in appendice, articolo III

## GRUPPO GUERRINI, LA PADULA e ROMANO



**Firme poste in calce alla tavola del prospetto del Palazzo**

(ACS busta 840, fascicolo 7122)

Infine, il progetto vincitore, con la sua particolare fisionomia, lontana dalle altre idee, che si classificò primo nel concorso bandito per la costruzione del Palazzo destinato a celebrare l'Olimpiade della civiltà. La sua struttura sembra derivare direttamente dai palcoscenici metafisici. Il "Colosseo quadrato" come verrà in seguito familiarmente definito, descrive una sorta di "classicismo visionario". Ma andiamo con ordine.



***Palazzo della Civiltà Italiana, 1937***

Quadro dipinto a olio su tavola da Ernesto Lapadula nel 1937 e presentato al concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana a Roma (EUR). L'originale si trova oggi al Museum of Modern Art (MOMA) di New York (USA).

*(da [www.moma.org](http://www.moma.org))*

Il progetto proposto dai tre architetti romani fu quello giudicato vincitore dalla commissione. Il loro “cubo temerario” come fu definito dalla stessa, solido, eretto, compatto, ebbe la meglio sul progetto dei BBPR che invece era all’opposto intellettuale, disarticolato, frazionato.

Nella loro scarna relazione<sup>72</sup>, solo cinque pagine, che accompagna il progetto, ne chiariscono il senso architettonico. “La destinazione dell’edificio [...] ci ha suggerito di dare al Palazzo della Civiltà una imponenza di massa a sviluppo verticale, una solennità grandiosa, una chiara espressione di romana italianità [...] Possiamo affermare che una logica rispondenza esiste tra l’organismo e la sua veste architettonica e che l’edificio – anche all’esterno – riassume in sintesi i caratteri essenziali della nostra civiltà! L’elemento dell’arco romano [...] è stato adottato nei suoi classici rapporti e composto in un ritmo che si manifesta come massa unitaria e modernissima”<sup>73</sup>.

Gli architetti immaginano un enorme volume, le cui dimensioni, 65,80 m di lato alla base e 65 m di altezza, sono molto prossime ad un cubo. (fig. 1)<sup>74</sup>

Le quattro pareti verticali sono divise in otto piani, con tredici archi per ciascun piano. “Visione audace nella sua elementarità, - a giudizio della commissione – assolutamente grandiosa nella sua assoluta schematicità”<sup>75</sup>. Anche in questo progetto la circolazione è studiata a partire dall’ultimo livello, “i visitatori, dopo aver percorso l’atrio d’onore, vengono immessi attraverso una batteria di ascensori al salone 1°, situato nell’alto. Da questo salone si inizia la visita: il pubblico mediante una rampa a dolce pendenza

---

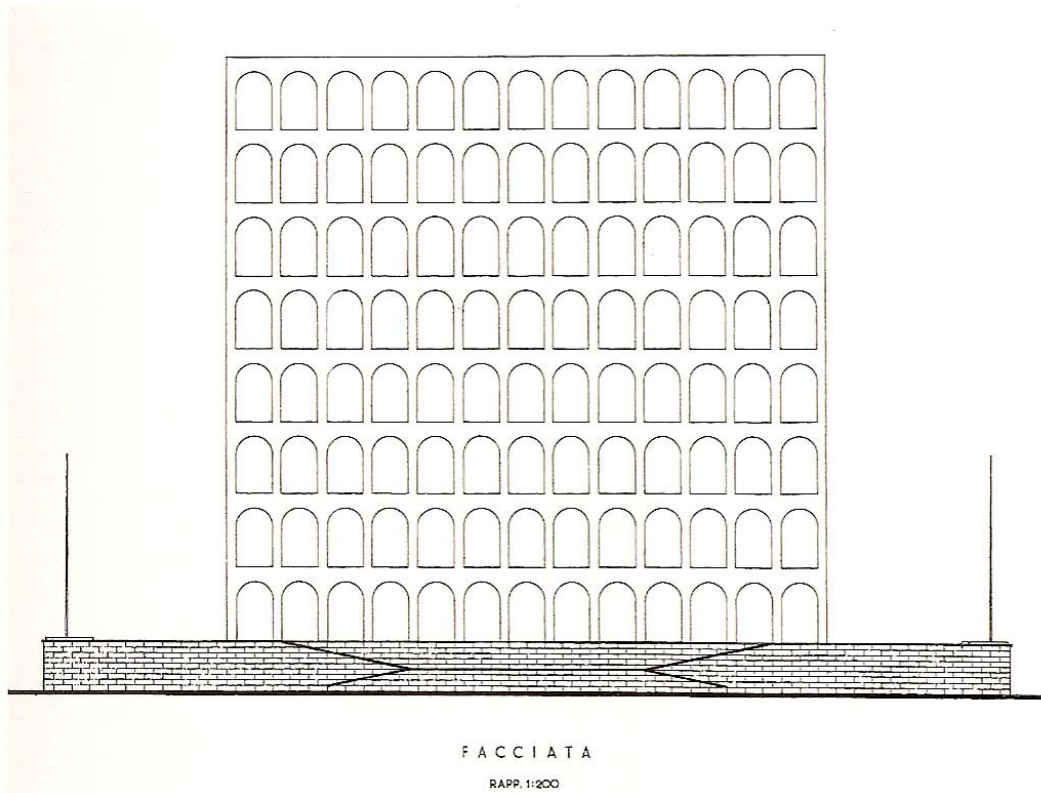
<sup>72</sup> In appendice, *Relazione Concorso Nazionale per il progetto di massima del Palazzo della Civiltà Italiana* (Arch. G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano) (fondo E42 busta 133 fascicolo 719 sottofascicolo 6) p. 1

<sup>73</sup> Cit. In appendice, *Relazione Concorso Nazionale per il progetto di massima del Palazzo... cit., p. 1*

<sup>74</sup> Per approfondire gli aspetti costruttivi del palazzo della Civiltà Italiana, si rimanda alla consultazione del volume M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana, Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Motta editore, Milano 2002

<sup>75</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana... cit. p. 11*

arriva nel 2° salone e così via, quasi per gravità, prosegue la sua visita e si ritrova al piano terra cioè all'uscita [...] (fig. 2)

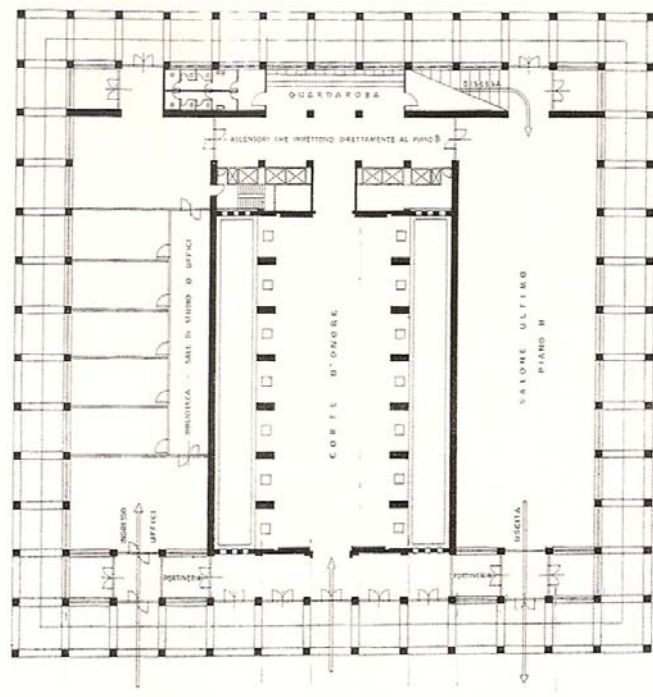


**Fig.1 G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, Progetto presentato al concorso per il Palazzo della civiltà Italiana, facciata, 1937**

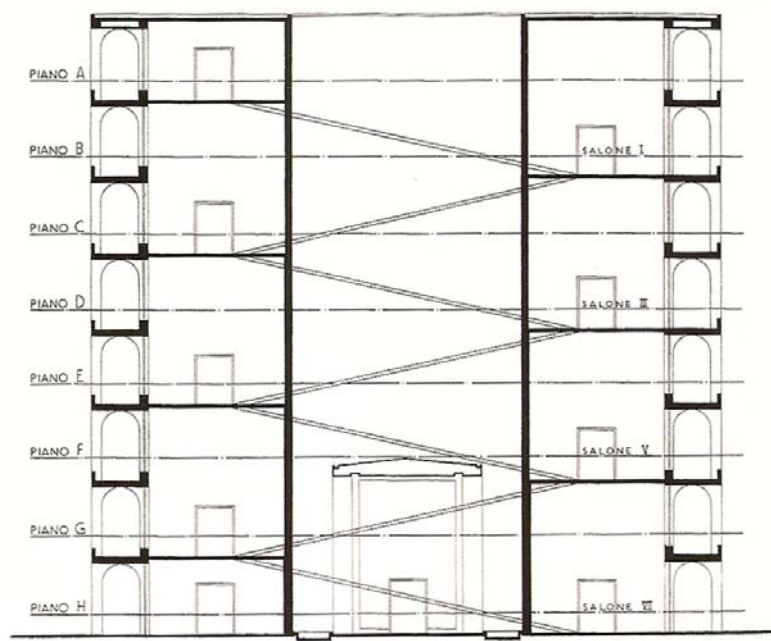
(da M. Casciato, cit., p.51)

Il Palazzo si compone di sette grandi saloni a doppia altezza (15 mq di superficie che si aggira attorno i 700 mq; dimensioni vaste quindi monumentali [...]) E' previsto il più largo impiego dei materiali da costruzione locali: l'ossatura è in muratura ordinaria, i rivestimenti in travertino e marmi italiani. L'uso del ferro è limitato al puro necessario e ciò in obbedienza alle direttive fissate dal regime per l'autarchia della nazione<sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Cit. In appendice, *Relazione Concorso Nazionale per il progetto di massima del Palazzo...* cit., pp. 2



PIANTA DEL PIANO TERRENO (H)  
RAPP. 1:200



SEZIONE TRASVERSALE  
RAPP. 1:200

Fig.2 G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, Pianta del piano terreno e sezione trasversale del progetto presentato al concorso, 1937

(da M. Casciato, cit., p.14)



Caratteristica evidente di questo progetto sono gli archi, o meglio l'arco. Ripetuto più volte, sempre uguale a se stesso nelle quattro facciate. L'arco a tutto sesto potrebbe sembrare una concessione stilistica. Ma è proprio questo elemento che la commissione trova più convincente, perché assunto come "elemento tipico della Civiltà Italiana" e "per meglio affermarne il suo senso eterno [...] è lasciato puramente costruttivo", ossia privo di connotazioni stilistiche, "ripetuto in tutti i prospetti con un'insistenza ritmica, che vuole essere una affermazione di essenzialità eterna"<sup>77</sup>.

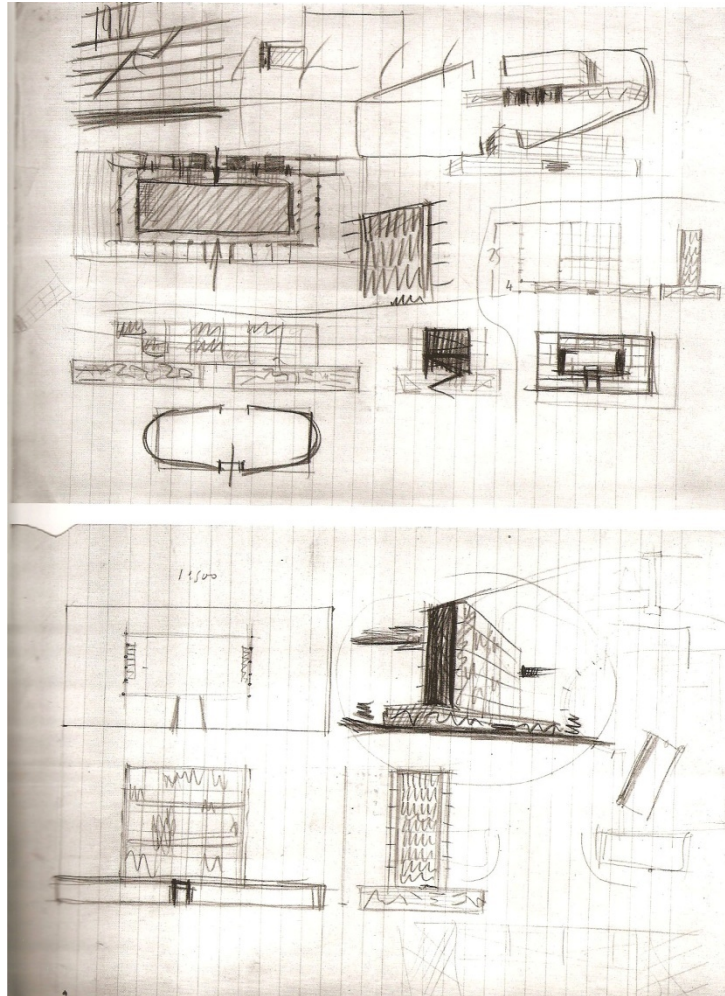
Continua la commissione: "Questa scelta di un elemento puro e costruttivo alla base della composizione, e questa rigidità di ritmo, sono anche espressione viva, spontanea, sincera, di modernità sana e convincente"<sup>78</sup>. Sarà proprio l'arco, motivo grafico di scrittura delle facciate ma anche cifra costruttiva del progetto, a essere l'oggetto di successive, accese polemiche: fra i progettisti e gli uffici tecnici dell'Ente, fra Piacentini e i suoi colleghi architetti, dentro e fuori dell'ente, fra i funzionari dell'Ente e i suoi vertici<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Cit. in appendice, *Relazione Commissione Concorso Palazzo Civiltà Italiana...* cit. p. 11

<sup>78</sup> Ibidem

<sup>79</sup> In appendice commento di Giò Ponti sul Palazzo di Guerrini, La Padula e Romano da "Domus", luglio 1940, cit. in M. Casciato, cit., p.64



### Schizzi degli architetti, riconducibili a idee per il concorso

(da M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana*, p.53)

La proposta di Guerrini, La Padula e Romano non è priva di brillanti intuizioni e si impone per la sua forza visionaria, di grande impatto. Lo spazio interno si presenta come un grande vuoto, illuminato dall'alto. Su due lati corrono rampe in leggera pendenza che conducono il visitatore nei sette saloni di esposizione, a doppia altezza e sfalsati di un piano rispetto al vuoto centrale.

Il progetto si muove fra più registri che si intrecciano, in modo che così appaiano anche dettagli altrimenti invisibili: la solidità del volume ad esempio è in contrasto dal grande vuoto centrale, che separa in maniera chiara i saloni laterali, i quali, a loro volta, rivolgono verso quello spazio a

tutt'altezza una parte cieca; all'esterno, quella stessa solidità è insieme espressa e contemporaneamente negata per via della foratura, inesorabile ed omogenea, prodotta sulle quattro fronti da quei quattrocentosedici archi, tutti uguali.

L'asse di simmetria dell'edificio coincide con la direzione del primo cardo massimo del quartiere espositivo. Il prospetto principale, simmetrico e con l'ingresso in asse, guarda verso un vasto piazzale – quasi fosse un sagrato – in cui sono inserite tre vasche d'acqua. All'estremità opposta, la prospettiva dell'arteria stradale è chiusa dalla silhouette del Palazzo dei Congressi.

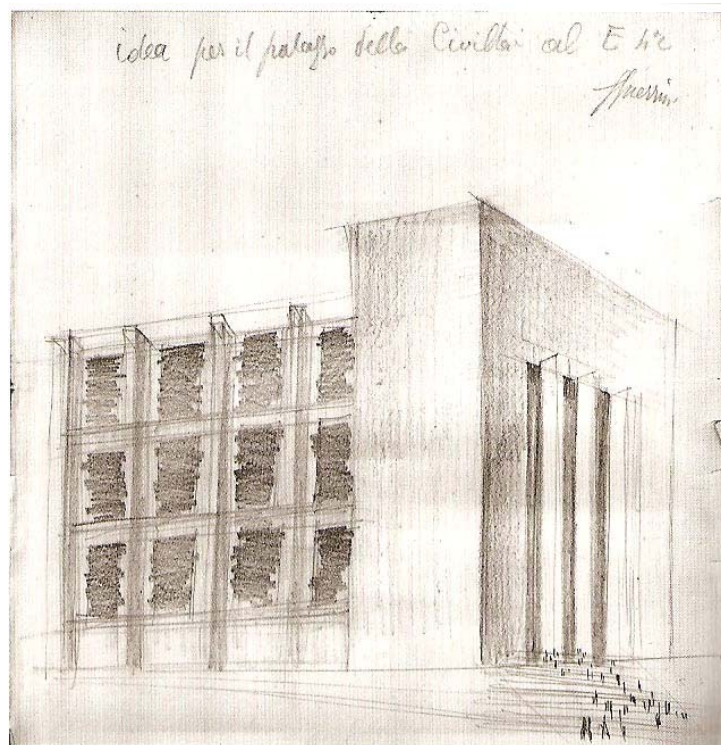
Superato il portico e un corridoio di accesso si penetra nella corte d'onore, che va percorsa in tutta la sua lunghezza per raggiungere gli ascensori. In pianta si nota la presenza di sottili setti liberi, che scandiscono, regolarmente, i lati lunghi della corte d'onore; alle spalle di ciascuna fila di setti sembra essere collocata una vasca d'acqua. In sezione la corte assume la forma della cella di un tempietto, di altezza pari a due piani, contenuto all'interno del vuoto centrale. Nulla si sa dei materiali, ma l'impressione è che domini la leggerezza, e che l'allestimento di questo spazio richiami certe sale delle Triennali milanesi, come il salone d'onore della VI Triennale (1936).

Tornando alla commissione, nella relazione al progetto, non si dilungano poi molto nel commento al progetto dei tre architetti romani, anzi, la loro preoccupazione è suggerire delle modifiche da eseguire affinché l'opera si realizzi: aumento della luce degli archi, ampliamento della larghezza dei pilastri d'angolo, studiare un coronamento che limiti il senso di indeterminatezza che si prova in senso verticale, inserire un portale monumentale al centro della facciata.

Le incompletezze tecniche della proposta dei tre non hanno per nulla impensierito la commissione, la quale, anzi, ne ha approfittato per appellarsi al bando che conferisce all'Ente di emendare e perfezionare il progetto scelto: “nella compilazione del progetto definitivo l'Ente banditore si riserva

la facoltà di fare introdurre tutte quelle varianti che riterrà opportune”<sup>80</sup>. Sarà esattamente ciò che avverrà. In quel momento la scelta della commissione è per la “figura”, l’immagine del Palazzo, che verrà connotato sin da subito come “Colosseo Quadrato”.

Ma nel progetto c’è molto di più che una semplice “figura”, che in parte potrebbe essere stata suggerita proprio da Piacentini. Ne troviamo conferma in una serie di schizzi, dei quali nessuno è datato, e solo in alcuni è riportata l’annotazione manoscritta “idea per il Palazzo della Civiltà Italiana” (Fig.3).



**Fig.3 G. Guerrini, schizzo autografo con una “idea per il palazzo della Civiltà al E42”, non datato ma riferibile a luglio 1937**

(da M. Casciato, cit., p.54)

---

<sup>80</sup> Bando di concorso ...(cit.), in appendice, articolo XIII

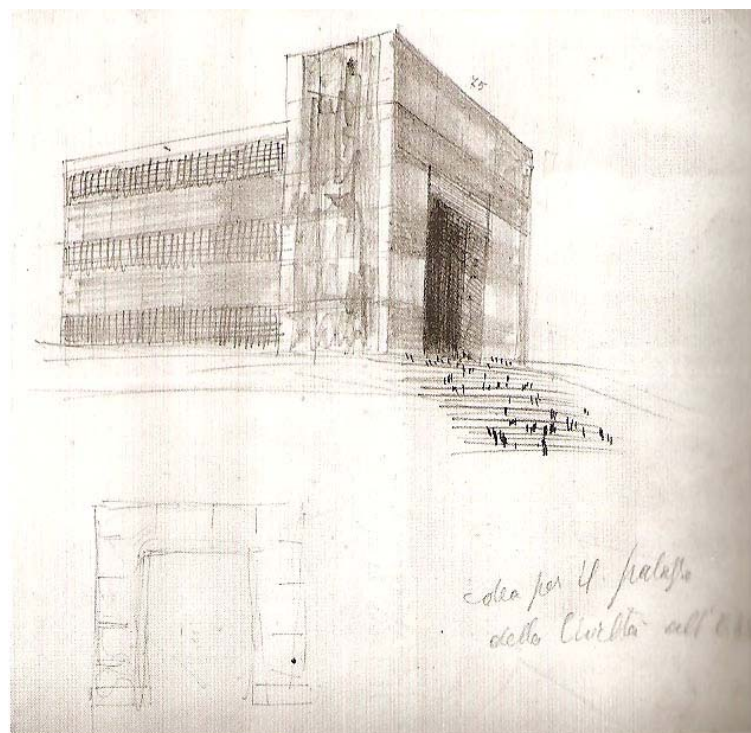


Fig.4 **G. Guerrini, schizzo autografo con una “idea per il palazzo della Civiltà al E42”, e un’ipotesi di pianta a U rovesciata, non datato, riferibile luglio 1937**

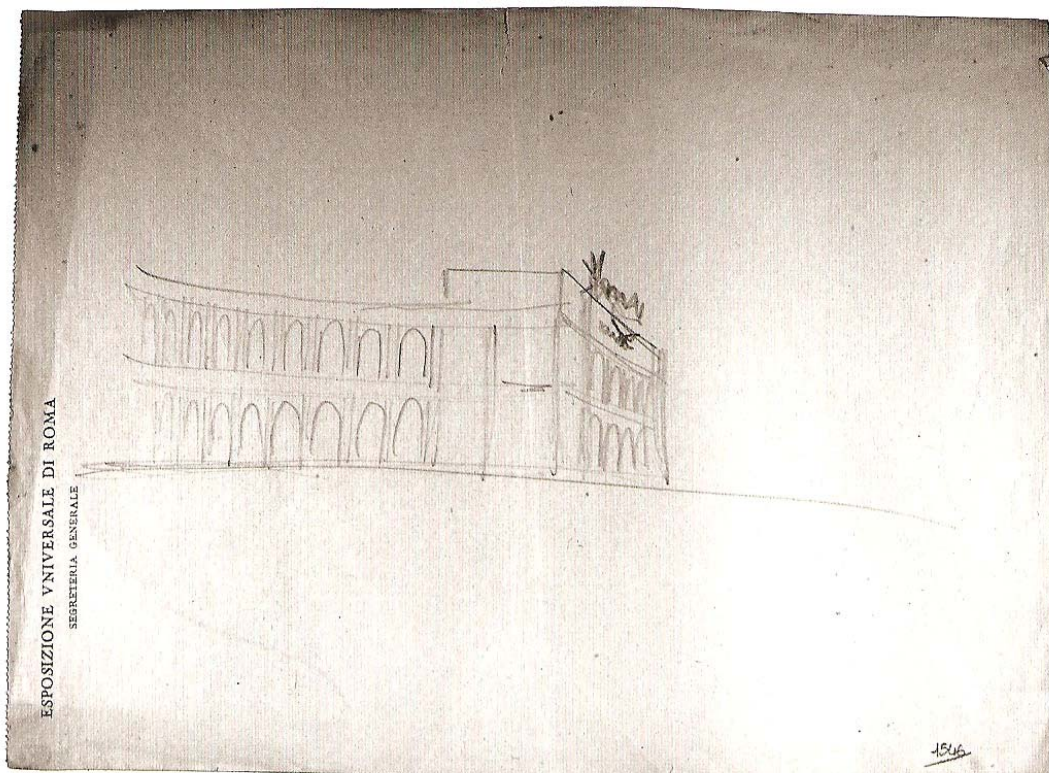
(da M. Casciato, cit., p.54)

Alcuni esprimono un’idea di modernità che guarda da una parte al classicismo rarefatto dell’architetto svedese Asplund (che si era occupato in quegli anni dell’Esposizione a Stoccolma), e dall’altra invece ad alcuni progetti di Le Corbusier, come i concorsi della fine anni venti – inizio trenta o il Pavillon Suisse all’Università di Parigi).

Lo sforzo ideativo è, in ogni modo, diretto alla definizione di un volume compatto in grado di raccogliere, in forma chiusa, quella giustapposizione di corpi differenti da cui il progetto sembra partire e che è, invece, il limite di alcune delle altre proposte elaborate per il concorso.

Al di là delle diverse connotazioni formali, questi volumi sono sempre pensati appoggiati su un basamento, ampio ed esteso, che nel progetto del concorso diventa lo stilobate. Negli schizzi alcuni segni sono ricorrenti: la forma ad U della pianta (Fig.4), anche se rinchiusa da un corpo a se stante

sul quarto lato, la percorrenza dall'alto verso il basso mediante rampe, la permeabilità, la trasparenza su tutti i lati. In pratica l'idea iniziale era di tutt'altro genere rispetto il progetto infine realizzato. Motivo in più per credere che l'idea fosse in qualche modo venuta successivamente, suggerita appunto da alcuni schizzi di Piacentini (fig. 5) non riconducibili al Palazzo della Civiltà, ma caratterizzati da sequenze di archi.



**Figura 5 M. Piacentini, schizzo per edificio ad archi laterali con corpo frontale avanzato, non datato, riferibile luglio – settembre 1937**

(da M. Casciato, cit., p.54)

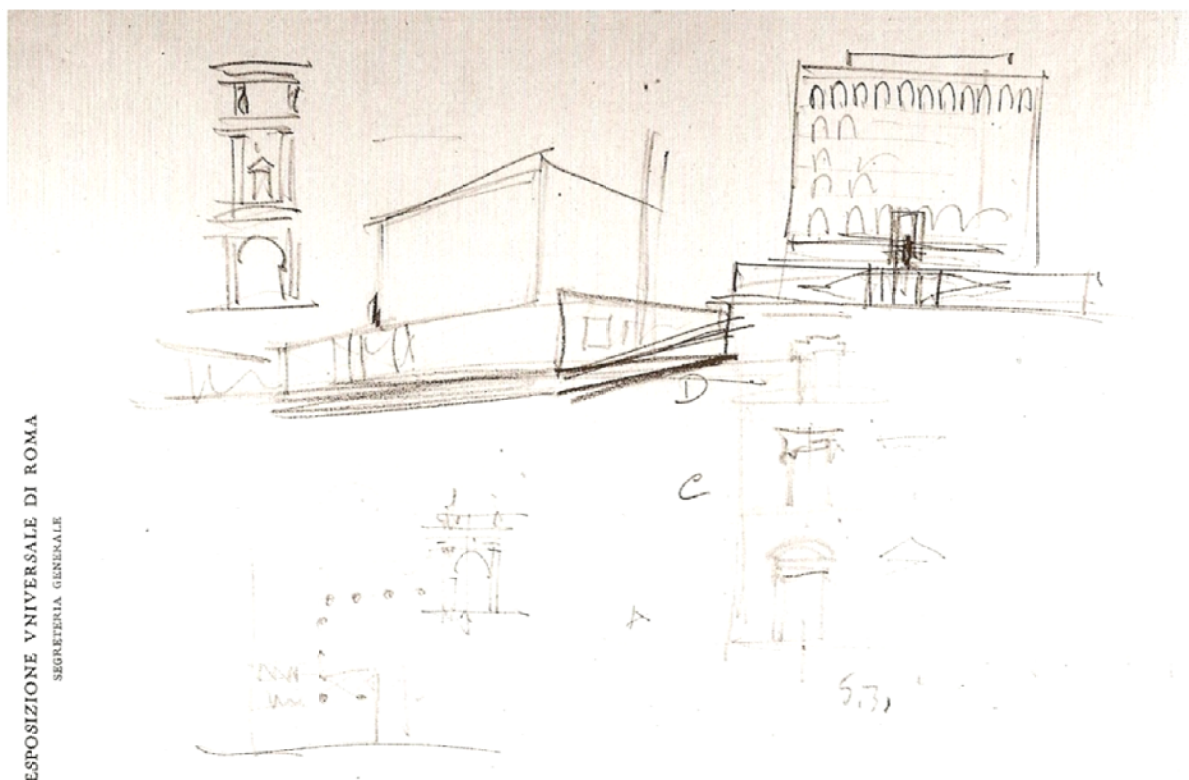


Figura 6

**M. Piacentini, schizzo per il Palazzo, sei piani con attico, con portale centrale su due piani e basamento chiuso. Si può notare quanto prefiguri dettagliatamente la futura fisionomia del Palazzo della Civiltà Italiana, gennaio 1938.**(da M. Casciato, cit., p.58)

Concluso il concorso, rimane ancora aperta la questione della Mostra della Civiltà Italiana, che vada allestita nel Palazzo per poi diventare il primo nucleo di un museo permanente. Ma i vincitori hanno evitato di confrontarsi con il tema, ed è quindi necessario tenere conto di questo, e delle esigenze spaziali della mostra, nel momento della redazione del progetto esecutivo.

Piacentini, che controlla sempre minuziosamente i concorsi ed i progetti, continuando ad elaborare sue versioni del Palazzo della Civiltà (fig.6). E, benché sia in vacanza, da Grottaferrata scrive a Cini, riassumendo in una lettera quelli che ritiene essere i temi conduttori di una mostra sulla Civiltà italica. Questi formano un tutt'uno con l'architettura del nuovo Palazzo.

Così scrive: “Penso che l’edificio dovrebbe considerarsi soprattutto come un Pantheon, dando tutta l’importanza ai nomi: una collana di nomi come nessun’altra Civiltà potrebbe raccogliere. Un grande salone centrale (Pantheon) dovrebbe essere dedicato all’apoteosi della Civiltà Italiana. Tutte intorno disposte nei vari piani, tante sale (quasi Cappelle) sarebbero dedicate ad altrettanti nomi”<sup>81</sup>.

Il 4 aprile 1938 viene istituita la commissione per la formulazione del programma di massima della Mostra della Civiltà Italiana<sup>82</sup>; ma Guerrini, La Padula e Romano solo molto più avanti, quando anche la costruzione del Palazzo è ormai ultimata, ricevono l’incarico ufficiale per l’allestimento di quella Esposizione.

E il progetto che propongono è molto complesso ed architettonicamente elaborato, ma la scena internazionale a causa degli avvenimenti bellici è cambiata, e l’Esposizione difficilmente vedrà la sua realizzazione.

---

<sup>81</sup> Cit. in M.Casciato S. Poretti, *Il Palazzo della Civiltà Italiana, Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Milano 2002, p.56

<sup>82</sup> La commissione sarà formata da P. De Francisci, P. Fedele, G. Gentile, G. Quirino Giglioli, G. Mancini, U. Ogetti e N. Parravano



## 2.3 IL COLOSSEO QUADRATO



**E. La Padula, schizzo prospettico della soluzione presentata al concorso, ottobre 1937**

(da M. Casciato, cit., p.38)

Vinto il concorso, i tre architetti romani si misero alacremente all'opera per rivedere i propri elaborati. Ci troviamo tra febbraio 1938, quando i risultati furono resi noti, e giugno dello stesso anno, quando i lavori di costruzione dell'opera vennero affidati all'impresa Daniele Castiglioni.

Il lavoro di revisione al loro progetto aveva un duplice intento: quello di produrre elaborati in scala 1:100 da presentare alle gare d'appalto e quello, non secondario, di ovviare, nella direzione indicata dalla commissione, agli errori che l'idea iniziale presenta. Già in questa prima fase, l'evoluzione che

subisce l'edificio porta ad una sensibile diminuzione delle dimensioni complessive.

Il lavoro di modifica al progetto ha inizio già a dicembre del 1937, e questo fa supporre che i progettisti, benché ufficialmente i risultati non erano ancora stati resi noti, fossero già stati informati circa il positivo risultato nei loro confronti, e per questo le settimane successive non sono per loro state di inattività. Detto ciò si può verosimilmente pensare che la serie di schizzi che documentano la prima riduzione del numero di piani e degli archi per piano si possa datare fra l'ultima settimana del 1937 e le prime del 1938.

Le prime modifiche sono piuttosto semplicistiche: rispetto al progetto presentato al concorso, la cui soluzione erano 13 archi per 8 piani (Fig. 7), si passa ad un edificio con 11 archi su 7 piani. In pratica si eliminano due campate di sinistra e si riduce l'altezza di un piano.

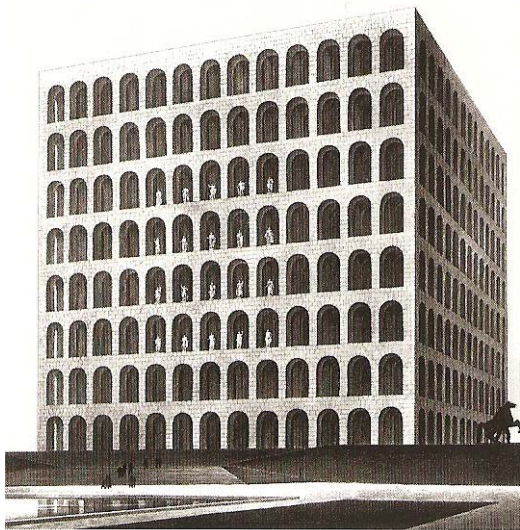


Figura 7  
**Prospettiva del progetto presentato al  
Concorso, serie 13 archi per 8 piani,  
dicembre 1937 - gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.57)

I progettisti inoltre ritorneranno più volte sullo studio di posizionamento delle statue, ora raggruppandone quindici nei tre piani centrali, ora posizionandone otto negli archi del piano terra. Questa ultima soluzione potrebbe inoltre essere l'inizio del ripensamento al disegno del piano terra e della corrispondente parte di progetto, come si evince da uno dei disegni, dove il piano basso è proposto chiuso su tutti i lati tranne cinque arcate centrali sul fronte principale. (Fig. 8 e 9)

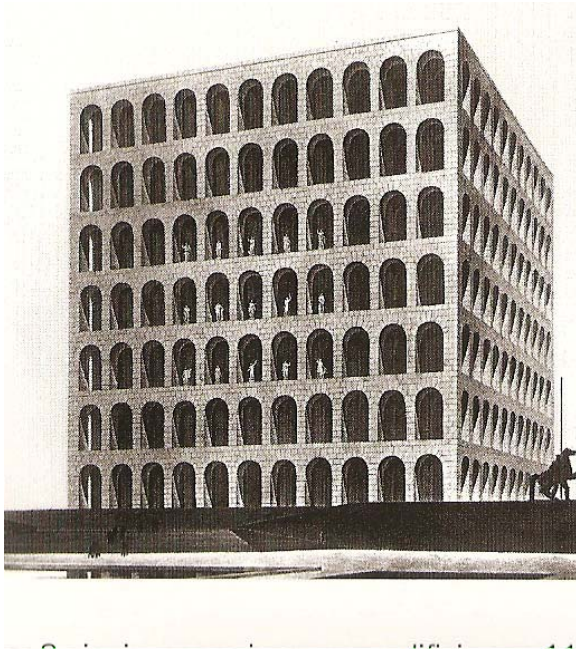


Figura 8  
**Prospettiva del progetto  
 presentato al Concorso, serie 11  
 archi per 7 piani, studio  
 posizionamento delle statue nei  
 piani centrali, dicembre 1937 -  
 gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.57)

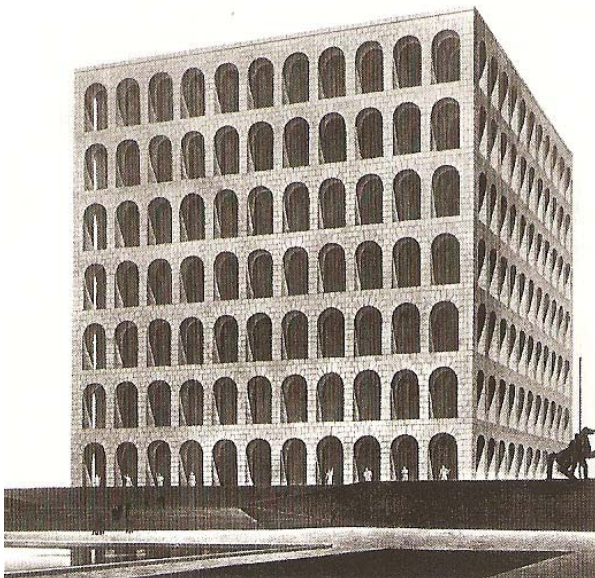


Figura 9  
**Prospettiva del progetto  
 presentato al Concorso, serie  
 11 archi per 7 piani, studio  
 posizionamento delle statue  
 nelle arcate del piano  
 terra, dicembre 1937 - gennaio  
 1938**

(da M. Casciato, cit., p.57)

Si preoccupano molto del risultato estetico che andranno ad ottenere, e si cimentano anche con la definizione del portale e della fascia di coronamento.

Molteplici sono le soluzioni studiate, con il portale che occupa l'altezza di un solo piano, oppure che arriva a tre, acquistando l'imponenza di un arco di trionfo.

In alcuni schizzi autografi di Guerrini è presente anche un'altra variante: il volume è tripartito orizzontalmente e nella fascia centrale, che occupa due campate, sono inseriti tre arconi a tutto sesto, ciascuno alto due piani. (Fig.10)

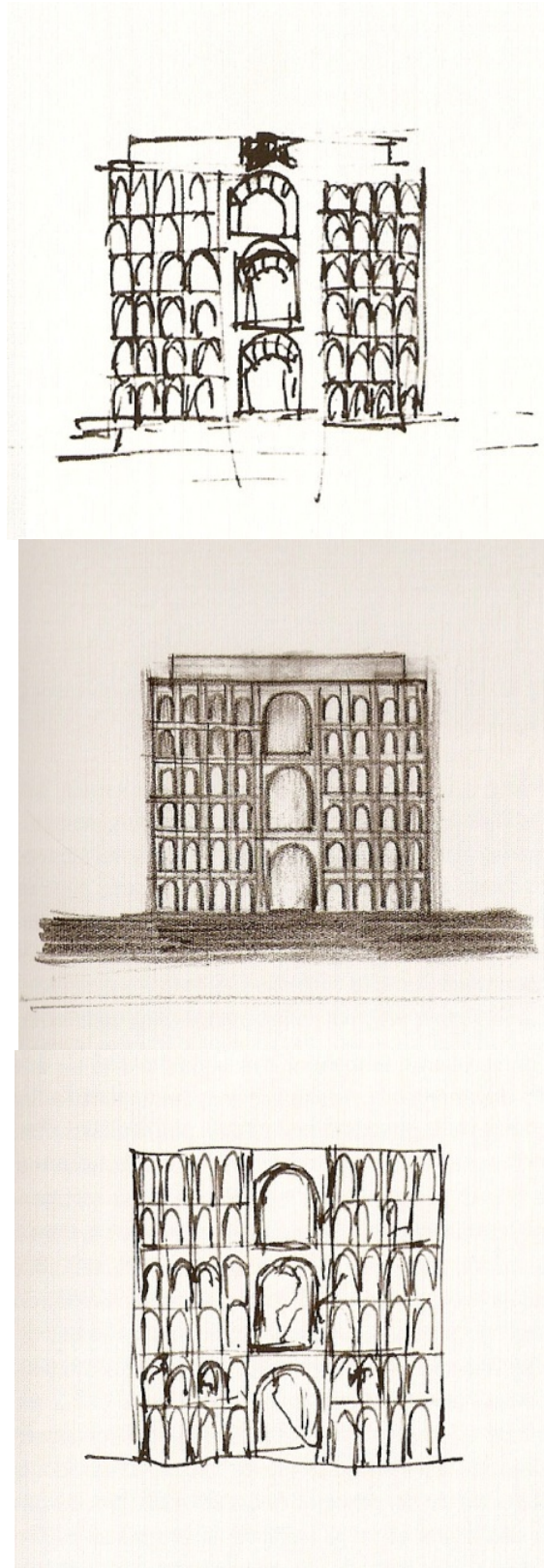


Figura 10

**G. Guerrini, studi di facciata con tre arconi centrali sovrapposti, serie 11 archi per 6 piani: con, dall'alto verso il basso, l'aquila al centro dell'attico, senza aquila, senza attico, dicembre 1937 – gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.59)

La variante di La Padula invece è di un edificio a sei piani più attico, con il piano terra chiuso completamente tranne il portale, che occupa lo spazio di due piani; piani superiori forati da arcate regolari e fascia di coronamento cieca, su cui campeggia l'aquila imperiale. (Fig. 11 e 12)

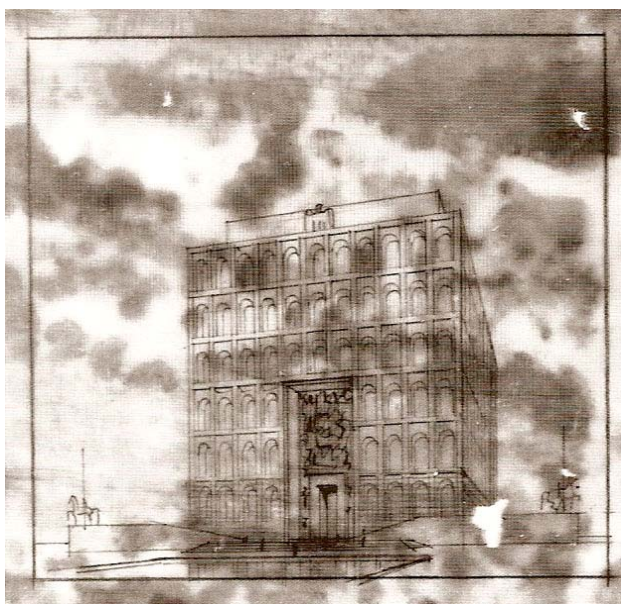


Figura 11  
**E. Lapadula, prospettiva del Palazzo con portale centrale decorato su tre piani, e attico con sovrapposta aquila, serie 11 archi per 6 piani, gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.59)

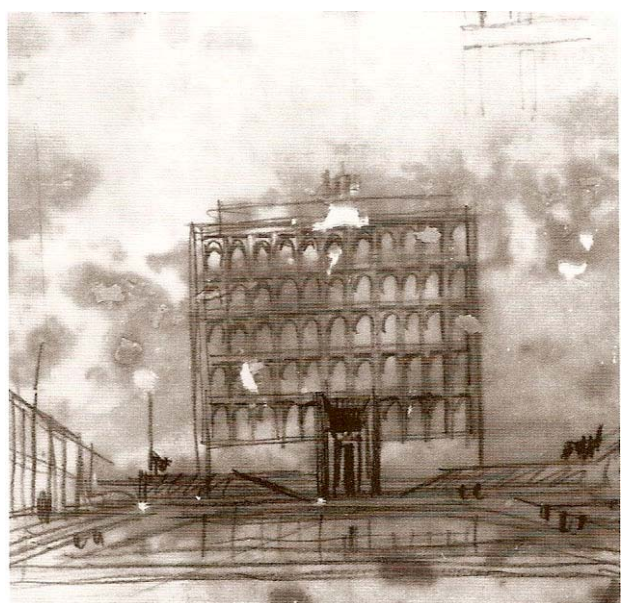
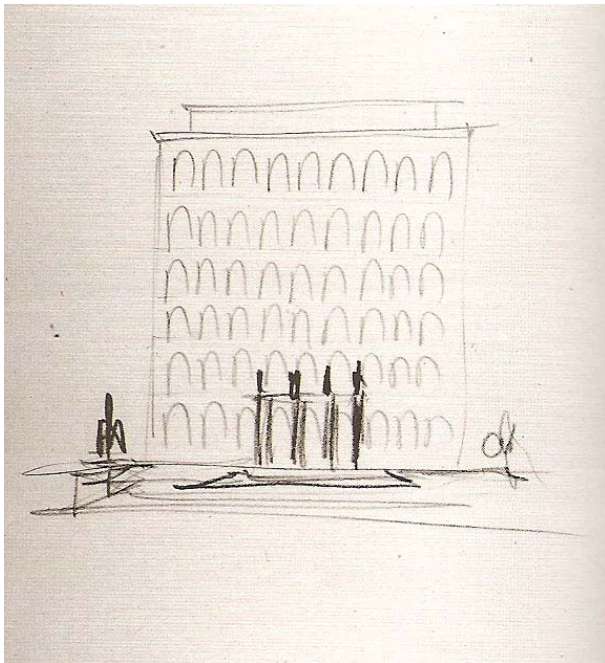


Figura 12  
**E. Lapadula, prospettiva della fronte principale con portale centrale su due piani e basamento chiuso, serie 11 archi per 6 piani, gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.59)

Nelle successive rielaborazioni, gli archi diventano nove per piano, mentre il numero di piani si stabilizza al numero di sei, più un piano attico<sup>83</sup>. Sul coronamento e l'eventuale sua decorazione (scritte, scultura, ecc.) diverse ipotesi vengono vagliate.

E' in questa fase che si può associare un altro schizzo di Piacentini in cui si confrontano la soluzione "9x6" con quella del concorso (fig. 13). Siamo alla fine di gennaio del 1938; i disegni in scala 1:100 della versione "9x6" portano la data dell'11 febbraio 1938.



**Figura 13 M. Piacentini, studio per il Palazzo, 9 archi per 6 piani con attico, portico centrale e statue, gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.58)

L'8 marzo gli architetti chiedono un contributo finanziario per la realizzazione di un plastico in gesso. Serve loro per verificare,

---

<sup>83</sup> Una ricerca sul significato dei numeri nella definizione degli aspetti formali del Palazzo della Civiltà Italiana potrebbe portare a qualche curiosa scoperta. Sia il tredici che l'undici sono numeri primi, così come il sette. A questo proposito la versione del progetto con undici archi e sette piani sembra la più "sacra", perché mette in gioco due numeri primi, in cui l'undici è addirittura un numero speculare, che riproduce due volte l'unità. Per pura curiosità va ricordato che la soluzione 9x6, quella realizzata, simboleggi, ma senza fonte certa, il nome (Benito, 6 lettere) e cognome (Mussolini, 9 lettere)

tridimensionalmente, una soluzione molto prossima alla definitività, valutare il rapporto fra il ritmo degli archi, la dimensione dei loggiati e il volume complessivo, studiare la connessione stilobate, corpo centrale, attico, su cui ancora ci sono indecisioni e discussioni.

Nel frattempo La Padula prosegue i suoi studi sulla zona del basamento. Compare l'ipotesi in cui lo stilobate si riduce ad una scalinata e la base dell'edificio acquista una forte monumentalità, molto romana, trasformandosi in un pesante parallelepipedo, decorato con un bassorilievo alla maniera dell'Ara Pacis, da cui sporge il volume del Palazzo, che mantiene però la maglia "9x6".

Al centro del basamento, un alto ingresso tripartito è sormontato da una copia della capitolina statua della dea Roma. Ma anche in questo studio, la parte che resta meno definita è quella del piano attico. (Fig. 14)

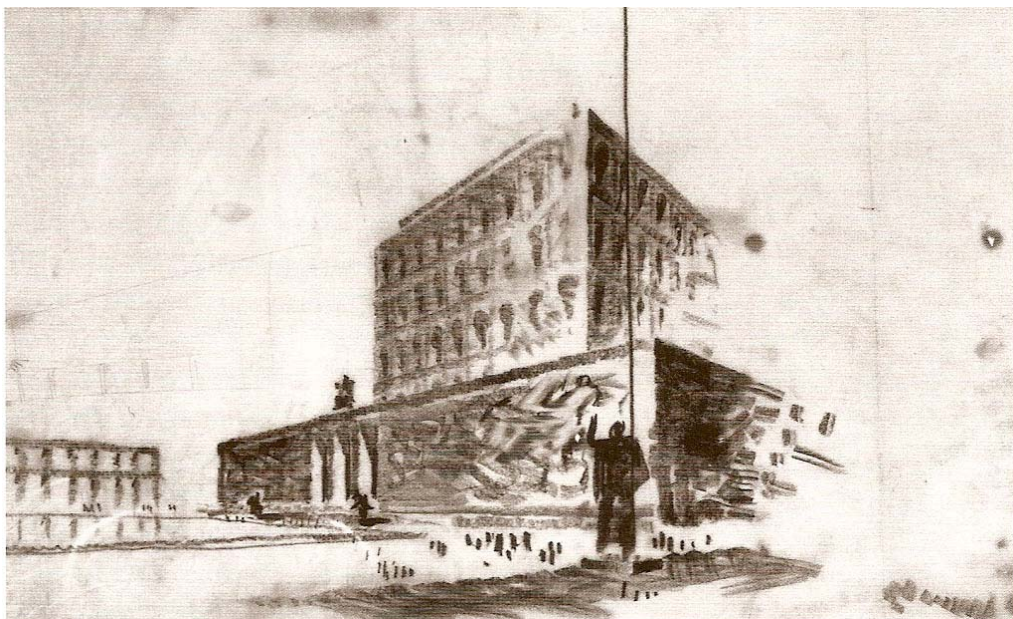


Figura 14

**E. Lapadula, veduta d'angolo con alto basamento decorato, portale centrale sormontato dalla statua della Dea Roma, serie 9archi per 6 piani con attico, gennaio 1938**

(da M. Casciato, cit., p.59)



Piacentini, onnipresente presenza nei progetti, non mancherà di dare la sua idea. In un suo schizzo databile fra la fine gennaio e l'inizio febbraio 1939, l'altezza della fascia di coronamento si avvicina a quella che sarà la dimensione che avrà nella soluzione realizzata. Piacentini, inoltre, studia anche la posizione delle statue sulla fronte principale.

Arriviamo alla definizione delle misure che potrebbero essere quelle risolutive: il pilastro d'angolo viene reso più massiccio, passando dagli 80x80 cm del concorso fino a 200x200 cm; sul passo dell'interasse fra gli archi, che si attesta su 5,70 m circa. La luce dell'arco rimane invariata: 4,20 m<sup>84</sup>. L'altezza dei piani diventa di 6,70 m per i cinque superiori, mentre al primo livello è di 7,50 m. In pianta l'edificio misura 51,50x51,50 m circa; l'altezza complessiva è di 53,10 m circa, comprensiva di un possibile coronamento.

Sostanzialmente, l'immagine complessiva dell'edificio resta legata a quella elaborata per il concorso, e i suggerimenti espressi dalla commissione sono tenuti relativamente in conto dai progettisti. Nessuna soluzione soddisfacente è proposta per il portale, il cui inserimento viene alla fine abbandonato.

Ciò che viene modificato profondamente è la distribuzione interna che, con l'eliminazione delle rampe e del vuoto centrale, diventa più banale e non guadagna in funzionalità. Ma molte delle soluzioni proposte da Guerrini, La Padula e Romano rimangono sulla carta, dal momento che, a brevissima distanza dalla gara d'appalto, il Servizio architettura prende in mano la progettazione esecutiva e la direzione del cantiere dell'edificio, imponendo agli architetti una serie di sostanziali modifiche.

In questa scelta intervengono in molti: Oppo innanzitutto, e questa figura non a caso l'approfondiremo in avanti. Naturalmente i tre progettisti, Ernesto Puppo, direttore dei Servizi Artistici, e persino Vittorio Cini, presidente

---

<sup>84</sup> Anche in questo caso, una curiosità: qualcuno ha suggerito, senza riscontro certo, che la misura sia un richiamo al 42, anno dell'Esposizione.

dell'Ente. Unico punto fermo restano i numeri dei piani e degli archi per piano, sufficienti, almeno loro, ad assicurare nella memoria collettiva la permanenza dell'immagine del "Colosseo Quadrato".

Ma è Piacentini ad essere costantemente al centro della questione, se ancora, nel settembre 1940 torna a proporre per l'intradosso delle volte una decorazione pittorica, come si legge in una lettera indirizzata a Cini, dove fa una descrizione dell'edificio. (Fig. 15)

Scrive Piacentini: "Da lontano, (dalla terrazza della Piazza di Frascati, da quella della Badia di Grottaferrata etc.) lo si vede netto, gigantesco, di ottime proporzioni, caratteristico. Nel vasto programma dell'Urbe si vedono emergere su tutto la CIVILTA' e S. Pietro.

Torno a proporre di decorare pittoricamente, a larghe linee e con due o tre toni soltanto, le volte dei porticati. Stando vicino al Palazzo e vedendolo da sotto, troppo biancore, troppo mutismo, troppa rinuncia"<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> ACS, fondo E42, busta 940, fascicolo 8840


Grottaferrata 3/9/40. all' Eci. V.C. Carissimo V. Cini

Nella fase di redazione del progetto base, e nella fase di sviluppo del progetto, ho avuto l'entusiasmo della vita e quindi la passione della mia arte, e ho avuto riparo all'anon ai nostri grandi problemi, e ho avuto la tua fiducia, ti sono ricorrendo, secondo i miei punti di vista.

Palazzo della Civiltà - Piazza Di Montano (sulla terrazza della Piazza Di Frascati, da quella della Piazza Di Ponte, peraltro, etc.) lo si vede nitido, si può vedere, di ottima proporzione, caratteristico. Nel vasto panorama dell'Urbe si vedono emergere in fondo la Civiltà e il Ponte.

Un saluto.

Torno a parlare di decorazione pittorica, a base lineare e un dice o tre fontane, la volta dei portici. Hanno vicini al Palazzo, troppo bianca, troppo rovinata, troppo rinuncia. Non si possono le porte di Raffaello, ma composizioni semplici, e si prendono poco tempo, poco spazio, poco importanza; in tali da dare Torino e vita.

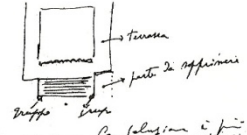


2/

- Torno a parlare al collocamento delle statue sui cinque arconi centrali del I piano, e ciò in fronte a quattro le fronti: Barocca ricchezza e vita.

St. La Civiltà

- Ho pensato di impilare gli st. laterali di corrispondere la grande scala esterna sarebbe corrispondere, come sempre negli edifici romani, esattamente alla larghezza dell'edificio. Ho



Ho voluto anche si veda la soluzione è più logica, la maggiore compattezza, e i portici non scappano fuori del quadro, come succede oggi, e si veda anche la quinta architettura dei filari di irregolarità. Un poco di spazio, ma sarebbe la pena: si potrebbe fare una prova, molto formale.

Da Roma



Figura 15 Lettera di M. Piacentini a V. Cini, datata 3 settembre (1940), scritta da Grottaferrata

(da M. Casciato, cit., p.61)

Stimolando anche i progettisti stessi, che replicano ipotizzando un mosaico dorato. Ma ormai il volume del Palazzo è un'imponente segno urbano ed è definitivamente caratterizzato dalla fisionomia a noi nota.

Cosa possiamo dedurre, in conclusione. Sicuramente che, raccontando la vicenda dell'E42, ed esaminando i primi due grandi monumenti in costruzione, il nostro Palazzo della Civiltà e il Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti di Libera, lo stile E42 si viene chiaramente evidenziando come uno stile basato su archi e colonne.

Di cui è pienamente soddisfatto Ugo Ojetti. Nei monumenti dell'E42 archi e colonne, peraltro impiegati separatamente, svolgono un ruolo strategico nella generale finalità rappresentativa. Oltre ad evocare la romanità,

simboleggiano in modo più specifico l'altro cardine su cui si deve costruire lo stile E42: l'autarchia. Intesa come valore nazionale. Questa funzione puramente simbolica assume particolare evidenza nell'arcata, nonostante lo scheletro portante in cemento armato, disegna la facciata del Palazzo, divenendo così l'emblema di tutta l'Esposizione e di un'altra vicenda. Quella legata alla falsità costruttiva.

All'anacronismo tra immagine autarchica, e nascosta tecnica costruttiva antiautarchica (si chiedeva di costruire secondo tecniche autarchiche, con costruzione in muratura portante). Ma le grandi luci dei solai e le altezze dell'edificio necessitavano di aspetti costruttivi adeguati ad assorbire le spinte degli archi in facciata, e le azioni orizzontali.

Ragione questa che alla fine portò alla scelta di impiegare un'ossatura portante indipendente in cemento armato, con solai in latero cemento di grande luce. Ma questa è un'altra vicenda appunto. Il tema dell'arco è quello che ci interessa sondare, ma per altri aspetti, al di là di quelli costruttivi.

È chiaro che in questa progettazione sia stata volutamente estromessa la frangia più progressista della cultura architettonica. Ma la strategia culturale che ha portato alla realizzazione dell'E42 non può essere meccanicamente estesa solo alla qualità delle architetture. Bisogna esplorare altri territori, aggiungere spesso contrastanti elementi conoscitivi.

E alla monumentalità del Palazzo vi possiamo ricondurre filoni del modernismo visionario, e ritrovare i suoi riferimenti nelle grandi correnti dell'arte italiana del novecento: Futurismo e Metafisica. Del Futurismo, nell'immagine del Palazzo ritroviamo la forza e l'immediatezza costruttiva; riprende la potenzialità che ha l'architettura di divenire immediatamente segno pubblicitario, di costituirsi simbolo, proprio attraverso la sua immediata auto rappresentazione. Un futurismo però, che non si proietta verso il futuro. Perché a congelare la dinamicità, propria del futurismo, c'è la prevalente atmosfera metafisica.

Che ritroviamo nell'assenza di decorazione, e di articolazione linguistica dell'arco, nell'estrema semplicità delle forme. E i vuoti, le cavità interne. L'insieme di questi elementi riporta indietro del tempo, al mondo classico, arcaico.

Dall'interno il loggiato è agibile come un magico labirinto, in cui una sequenza di prospettive uguali inquadrano invece paesaggi continuamente variati "Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico (...) acquista maggior valore metafisico, perché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda" come disse de Chirico stesso, a proposito del senso architettonico nella sua pittura.

Sembra come se stesse descrivendo, molto tempo prima, le prospettive del Palazzo della Civiltà Italiana.

## 2.4 IL PALAZZO della CIVILTÀ ITALIANA e DE CHIRICO

L'Opera che maggiormente sembra trascendere dai "palcoscenici metafisici" e dalle intuizioni pittoriche di Giorgio De Chirico<sup>86</sup>, sembra essere proprio il Palazzo della Civiltà Italiana. Ma, mentre non sussiste un rapporto diretto, inteso propriamente con il pittore stesso, o anche solo come ideale, come spunto creativo, resta la somiglianza, l'incredibile effetto di confronto che si crea osservando il Palazzo e le Piazze d'Italia dechirichiane.

Effetto iniziale, che poi porta a chiedersi se questo rapporto sia in effetti esistito. E in che modo si è giunti, in tempi diversi, a soluzioni formali così simili. Perché è facile pensare che molto difficilmente il processo progettuale che ha portato alla configurazione del palazzo può essere paragonato alle investigazioni metafisiche di De Chirico.

Il mondo delle Piazze d'Italia non è solo un archivio di citazioni, come abbiamo visto alla fine sono le architetture di "stampo" fascista, ma un ben più impegnato processo mentale, del cogliere il senso profondo, lirico e solenne delle architetture e delle città che lui amava profondamente, come ad esempio Torino, o Ferrara.

In questo palazzo, molto più spesso attribuito a Piacentini che non hai legittimi progettisti, in ogni caso frutto di collaborazione tra le due parti, ritroviamo un monumentalismo asciutto, elementare nelle sue forme. Guerrini, La Padula e Romano, invece più che cogliere aspetti "interiori", sono animati dalla volontà di riprendere i modelli della tradizione, nella loro importanza, per reinterpretarli e semplificarli, per esprimere la grandezza della nuova Roma imperiale, attraverso simboli importanti del passato.

Ed ecco alla fine del percorso progettuale, veder riproporre in materia le geometrie terse e solide di Giorgio De Chirico. Basti pensare alle

---

<sup>86</sup> Per la vita e le opere di Giorgio De Chirico si rimanda alla consultazione del volume "*De Chirico – Grandi Monografie*", Fratelli Fabbri Editori, Milano 1968, del sito della Fondazione Isa e Giorgio De Chirico [www.fondazionedechirico.org/ite](http://www.fondazionedechirico.org/ite) della nota biografica in appendice.

prospettive incredibili dell'E42. Ed in fondo ad alcune di queste prospettive, si staglia questo prisma a 6 piani, traforato da archi tutti uguali.

Sembra la trasposizione pietrificata di un quadro come l'Enigma dell'ora. Manca l'orologio a scandire il tempo. Il motivo dell'arco è ripetuto ossessivamente. Il "Colosseo quadrato" riassume una visione "classicista" ma si impone nell'ambiente con la sua presenza dal sapore metafisico.

Ma è immobile, nel senso che non racconta un passato, ma non proietta neppure un futuro. È un'immagine senza tempo. Questo perché non ci sono citazioni; non un abbandono ad un qualsiasi rimando stilistico.

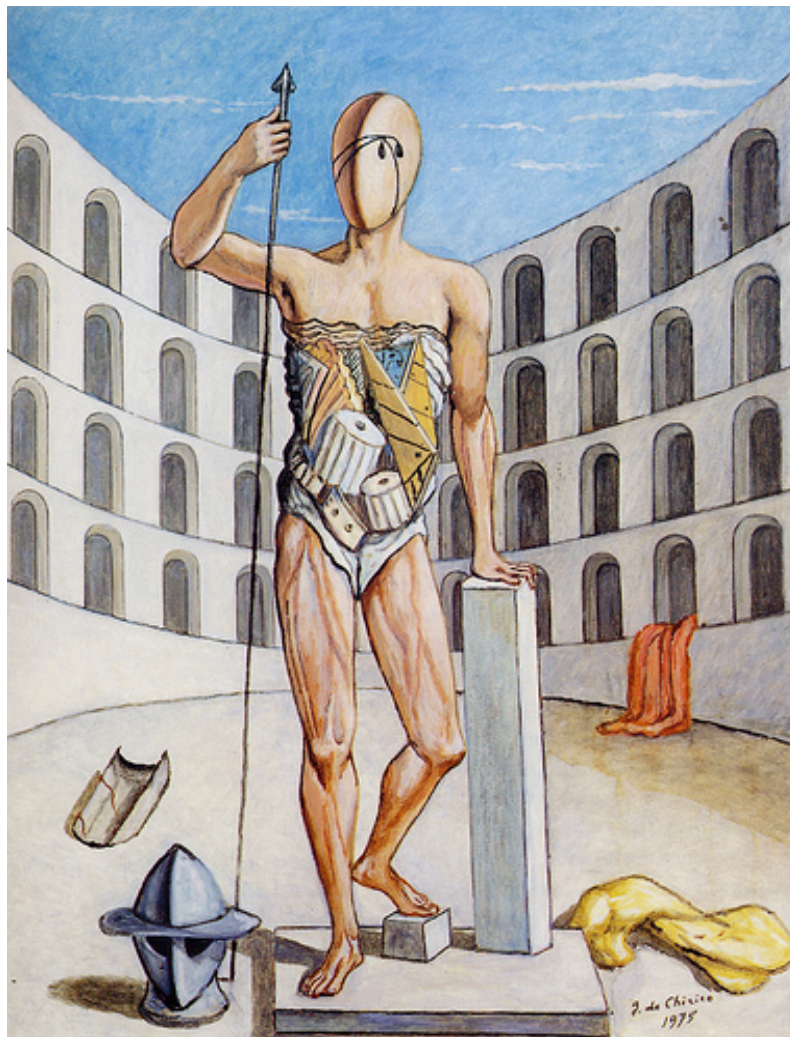
Non ci sono articolazioni linguistiche. La sua centralità, la sua importanza, è data dal loggiato, che si ripete uguale, e al tema preponderante dell'arco. È possibile leggersi l'antico solamente pensando che l'arco, nei secoli, è considerato l'elemento "principe" dell'architettura italiana. Ma qui è spoglio, libero da ogni attributo di epoche e di ogni particolarità di stili; è l'arco puro, elemento costruttivo ed espressivo insieme.

La forza del Palazzo è qui condensata. La scelta di un'architettura spoglia è sinonimo di eternità, perché sottratto alla storia. Sono questi i richiami a De Chirico inevitabili. Egli stesso d'altronde aveva desunto dal corpo, dal profondo dell'architettura elementi costruttivi, stilizzandoli, e rendendoli anche "inquietanti", riducendoli alla loro essenza.

Anche per lui sono forme dell'eternità e dell'infinito. Stesso risultato dunque, ma con processi costruttivi, formali, morali diversi. Celebrare la rinata grandezza dell'Impero da una parte, raccontare le angosce e le inquietudini dell'uomo dall'altra. Attraverso l'uso di forme pure. Ecco cosa accomuna le due "correnti". Ed infine, torniamo al Palazzo, al loggiato, che lo caratterizza, in due modi differenti. Da una parte, definisce la faccia di questo "cubo", traforata da archi. Dall'altra, avvicinandosi, diventa sfondo di prospettive che variano continuamente.

Prospettive, sequenze che, con una certa ironia, de Chirico stesso riprenderà, in un quadro del 1975. Vediamo un gladiatore, con un ben noto

volto da manichino, gli arti umani e il busto su cui sono accostati pezzi di colonne e squadre di legno. Sta su una pedana, poggiato ad un parallelepipedo bianco. Dietro, sotto un cielo limpido, una serie di archi che ripropone, in maniera dissacrante, la facciata del Palazzo della Civiltà Italiana.



**Giorgio de Chirico, *Gladiatore nell'arena*, 1975**

(da [www.dipingere.deagostinipassion.com](http://www.dipingere.deagostinipassion.com))



### 3. UN PROFETA INVOLONTARIO

### 3.1 OPPO Vs DE CHIRICO

Per capire se e quanto la figura di De Chirico sia entrata più o meno direttamente nelle vicende del Palazzo della Civiltà Italiana, conosciamo ora un personaggio che era vicino sia all'ambiente artistico di De Chirico che a quello politico - architettonico dell'E42.

Cipriano Efisio Oppo. (Roma 1890 - Roma 1962; organizzatore culturale, critico d'arte, pittore, scenografo)<sup>87</sup>



***Cipriano Efisio Oppo***

(da [www.archiviooppo.it](http://www.archiviooppo.it))

Si incrociano spesso le due figure, quella di De Chirico e quella di Oppo. Ma non nel modo in cui si può pensare. Ossia al punto da poter influenzare Oppo nel ruolo di sovrintendente dell'E 42. Ci saranno mille sfumature che possono farlo supporre, ma tutte smentite invece dai pessimi rapporti che intercorrevano, già da tempo, tra i due. Si può farsi un'idea scorrendo la ricerca effettuata percorrendo il ruolo di Oppo come critico d'arte e curatore di mostre, già dagli anni '20.

---

<sup>87</sup> Vedere in appendice nota biografica da ACS fondo E42 busta 43 fascicolo 116

Di seguito, estratti di interviste, dichiarazioni ed articoli vari che smentiscono i buoni rapporti tra l'artista ed il critico d'arte.

*“La politica artistica di Oppo, i risultati sostanziali ottenuti da Oppo nelle sue iniziative lo si devono alla sua intelligenza di dialogare in primo luogo con gli artisti che mostrano una forte originalità e con un passato di militanza nei movimenti di avanguardia (Futurismo, Metafisica, Valori Plastici)*

*Un caso a parte è quello di Giorgio De Chirico, che nel 1927 sulla rivista francese “Comoedia”, attacca pesantemente il provincialismo della situazione italiana, affermando tra l'altro che gli unici artisti italiani del Novecento sono lui stesso e Amedeo Modigliani, per di più mezzi parigini. Il grande metafisico, anche per intervento di Oppo, viene subito tagliato fuori dalla Biennale di Venezia e dovrà attendere la seconda edizione della Quadriennale per esporvi per la prima volta, oltretutto dopo molte insistenze da parte sua e alcune lettere indirizzate a Mussolini (anche nel tentativo di ottenere il primo premio)”<sup>88</sup>.*

*Tradizione italiana secondo noi vuol dire: chiarezza di racconto, signorilità; sana sensualità; Idea di bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; gioiosità ma non frivolezza (...) mai copia fredda, analitica della Natura. Ma anche: mai snaturamento simbolistico, pessimistico, incorporeo.*

*Questa definizione del concetto di “tradizione” italiana con cui Oppo conclude un articolo sulla rivista di Bottai intitolata “lo spettatore italiano” (1° maggio 1924), costituisce il nucleo della sua posizione critica, una chiave di lettura, che ritroviamo in tutti i suoi interventi nei vari temi che caratterizzano la scena artistica italiana. Duro e polemico nei confronti della Metafisica e del Futurismo, nello stesso articolo Oppo non risparmia le sue critiche neppure a quanti credono che il Fascismo sia un “buon veicolo per una*

---

<sup>88</sup> Francesca Romana Morelli (a cura di), Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, Roma 2000 pag. 4

*nuova arte imperiale e grandiosa”, i cui frutti sono “accademia”, falsa grandiosità, retorica, stilismo di seconda mano”.*

*Nella sua ansia di sostenere un’arte con chiare caratteristiche “nazionali”, Oppo diventa spesso apertamente nazionalista, criticando qualsiasi stimolo possa venire da altre situazioni europee: dal Cubismo al Surrealismo, dall’interesse per l’arte africana al primitivismo.<sup>89</sup>*

## **Discorsi di pittura**

*Secondo la critica della pittura fatta dai letterati del nostro paese è sembrato dover dare l’importanza per l’appunto di un rinnovamento della tradizione a quelle esercitazioni che conosciamo col nome di pittura metafisica. Sarà bene spiegarci. Giorgio De Chirico fu scoperto a Parigi nel 1914, da Soffici che ne parla così: “La pittura di De Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni. Per mezzo di fughe quasi infinite d’archi e facciate, di grandi linee dritte; di masse immani di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei, egli arriva ad esprimere, infatti quel senso di vastità, di solitudine, d’immobilità di stasi che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima, quasi addormentata”. (A. Soffici, Scoperte e Massacri)*

Fuoriuscitismo artistico, in “La tribuna”, Roma 20 dicembre 1927, p. 3

(Si tratta della dura requisitoria contro Giorgio De Chirico, che, il 12 dicembre 1927 sulla rivista parigina “Comoedia” ha dichiarato che Parigi è la vera capitale dell’arte e gli unici artisti moderni sono Modigliani e se stesso, in quanto quasi francesi.)<sup>90</sup>

Alla Esposizione “Primaverile” di Firenze. Valori Plastici, in “L’idea nazionale”, Roma 15 luglio 1922

---

<sup>89</sup> Cit. pag 27

<sup>90</sup> Cit. pp. 38 - 39

*(...) questa spiegazione ristabilisce quelle posizioni che alcuni avevano creduto non essere più come prima chiare e nette. Del resto, nessuno mi vorrà negare ch'è tutt'altra cosa star vicino a Carrà, De Chirico, ecc. piuttosto che a Ettore Tito o a Sartorio o alle migliaia di pittoracci italiani. Perché oggi, troppo spesso si dimentica qual'era il confusionismo e l'abbassamento di livello della pittura italiana avanti la comparsa delle varie rivoluzioni avanguardistiche e del futurismo. Detto questo, io che sono stato fino dal principio un leale avversario di quella specie di pittura che va sotto il nome di pittura "metafisica" mi sento perfettamente libero, fatto omaggio all'ingegno degli uomini, di discutere gli artisti e le loro opere.<sup>91</sup>*

*La buona fede di questo insegnante di disegno geometrico è segnata in tale chiarezza di atmosfera spirituale che mai accenno delle cupe disperazioni dei suoi colleghi vi traspare. C'è come la manifestazione del piacere di sentirsi poveri, incompresi e martiri di una idea superiore non condivisa dalla maggioranza degli uomini. Ma la pittura è tutt'altra cosa delle "proiezioni" e degli esercizi di "teoria delle ombre".<sup>92</sup>*

## **Disegni di De Chirico**

In "L'idea nazionale", Roma 21 gennaio 1923, p. 3

Mi capitano sott'occhio gli olio disegni che Giorgio De Chirico ha eseguiti per *Siepe a nord – ovest* del Bontempelli edizione dei *Valori Plastici*. Conoscevo del De Chirico altri moltissimi disegni nel genere, diciamo così, metafisico nei quali avevo pur sempre riconosciute raffinatezze, fantasia e accuratezza. Ma queste doti non m'erano sembrate sufficienti a indicare lo studio di una realizzazione pittorica. L'ho creduti quei disegni d'allora e li credo ancor oggi costruzioni più letterarie che pittoriche. Ma, come tutta l'arte del De Chirico sta subendo una lenta evoluzione (nella quale è onesto

---

<sup>91</sup> Cit. pag. 98

<sup>92</sup> Cit. pag 101

riconoscere incorruttibile una sua caratteristica se pur complicata personalità) non è certo da questi disegni che possa partire un discorso sulla sua pittura.

Perché qui lo scopo preciso della rappresentazione è dato, e il De Chirico da buon illustratore ha cercato d'essere un fedele interprete del simbolismo bontempelliano. Sul canovaccio letterario ha intessuto con belli segni agganciati un suo ricamo romantico e signorile: ricamo che suo nella totalità finale se anche è composto di materie tanto diverse e qualche volta contrastati tra loro.

C'è della finissima e impallidita seta settecentesca allacciata a grosso filo alemanno; ci sono nastri e gale d'ancor più venerata antichità trapunti di argentee ragnatele; c'è molto velluto e raso milleottocentotrenta cucito insieme a lana dei nostri giorni. Ma, voi capite che se tutto ciò può sembrare ed è magari bizzarro, ha il fascino appunto come di un sogno goduto fra cuscini di morbide piume e ricordato un poco in confuso al biancheggiar dell'alba.

E così non occorre precisare da dove vennero certi ricordi, se da cose realmente viste o soltanto intraviste è in che modo l'ironica fantasia l'abbia congegnate. Queste cose vanno guardate con occhio lieto e bontà di simpatia. Ecco l'effigie di Massimo Bontempelli: illustrazione di frontespizio. Il poeta è rappresentato seduto al tavolo di lavoro con la penna in mano, e la testa rivolta in alto in estatici pensieri: dietro, è l'evanescente figura della poesia che stende la destra in atto di protezione e nell'altra mano ha la maschera della commedia: strisce di nubi, una scritta in latino, un rametto di alloro. Mi sembra inutile di voler ragionare qui di rispetti veristici o di scorci più o meno raggiunti poiché in questa gentile ed accorata esecuzione trionfa la signorilità dell'impostazione.

Come anche nei disegni che seguono è inutile andar ricercando nel modo disegnare il frascome il ricordo settecentesco e pinelliano o ritrovare la scioltezza di un tratteggio alla Gavarini in una figura di donna dondolante entro gli scacchi della rete di un'amaca; perché allora ricordereste pure nel

re e nell'eroe burattini, amoreggiamenti del De Chirico metafisico con Durero, e in altre composizioni persino simpatie cezanniane.

Ma questo è tutto un minestrone che bolle in una pentola proprio è condito di salse piccanti e rare non facilmente adoperabili da tutti. E sono certo di non esagerare nel dire il De Chirico un magnifico e squisito illustratore. È un nobile signore al quale non darei certamente se fossi editore, da illustrare Zola, Mirbeau, ma Walter Scott e Dumas, ma Tasso e Cervantes, sì, con la sicurezza d'avere il mio tornaconto e approvazione dei lettori di buon gusto<sup>93</sup>.

## **VITA di OPPO**

### **1918**

Roma, dal 26 maggio, Galleria de "L'Epoca", Mostra d'arte indipendente

La mostra riunisce Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, Ardengo Soffici, ed altri fuori dal catalogo. De Chirico espone opere come "Il trovatore" ed "Il grande metafisico". Il 28 maggio, due giorni dopo la vernice, Oppo esce con una feroce stroncatura della mostra sulle pagine de "L'Idea Nazionale", prendendo a bersaglio Giorgio De Chirico, definito "tragico marionettista metafisico" e "colorista cupo e raccapricciante"<sup>94</sup>

### **1923**

Roma, 4 novembre 1923 – 30 aprile 1924, Palazzo delle Esposizioni, Seconda Biennale Romana

Oppo risulta uno dei motori principali nella concezione e nella organizzazione dell'esposizione. Le sue migliori energie, Oppo le spende

---

<sup>93</sup> Cit. pp. 102 - 103

<sup>94</sup> Cti. Pag. 278

per organizzare le sale 5 e 6 dove attorno a diciotto opere di De Chirico e cinque di Severini, sceglie un gruppo di pittori, che la critica a suo dispetto raccoglie sotto l'etichetta di "neoclassici".<sup>95</sup>

## **1927**

Il 22 dicembre sulla rivista "La Tribuna", Oppo in un breve trafiletto intitolato "prima piccola punizione a De Chirico", annuncia una ufficiale presa di posizione da parte di Maraini che ha ritirato l'invito al pittore per la prossima Biennale (certamente anche Oppo deve essere intervenuto in questa decisione). De Chirico pagherà duramente questo atto di superbia verso l'Italia. Ad esempio dovrà aspettare la seconda edizione della Quadriennale (1935), prima di esporvi e soltanto dopo ripetuti appelli al Duce<sup>96</sup>.

Anche De Chirico ambisce al primo premio. Il 18 gennaio da Parigi, il pittore si appella, inutilmente, a Mussolini, per denunciare un complotto organizzato per impedire che gli venga assegnato il primo premio<sup>97</sup>.

## **1937**

### **OPPO e L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE di ROMA**

E42 Roma 30 Gennaio, "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia"

Con il decreto del 31 dicembre 1936, Oppo ed Oreste Bonomi sono nominati commissari aggiunti dell'esposizione Universale di Roma da tenersi in occasione del ventennale della rivoluzione fascista. Il suo compito sarà di soprintendere ai servizi di architettura e di dirigere il settore delle

---

<sup>95</sup> Cit. pag. 293

<sup>96</sup> Cit. pag. 313

<sup>97</sup> Cit. pag 357



esposizioni. In seguito verrà anche nominato Vice Presidente dell'Ente Autonomo Esposizione Universale.

Per quanto riguarda le sue idee dei caratteri dell'architettura e dell'urbanistica si possono dedurre da una sua relazione manoscritta non datata e conservata nel suo Archivio: “comunque sostengo che una parola nuova non può venire che dai giovani. E ai giovani non si possono dare incarichi, ma soltanto chiedere prove. Perciò i concorsi.”

Purtroppo Oppo dovrà modificare presto le sue idee, perché l'E42, come programma di massima (giugno 1937) punta ad opere dallo stile magniloquente, che possano ben rappresentare la potenza raggiunta dall'Italia imperiale. E Piacentini svolse un ruolo decisivo nella maturazione di questa nuova versione dell'E42, come si apprende dalla sua relazione al piano regolatore, consegnata ad Oppo: “E' ben evidente che quel complesso di edifici e di istituzioni destinate a restare permanentemente dovranno comporre uno speciale ambiente di tono equilibratissimo, più sereno e quasi aulico nel confronto di quegli altri ambienti architettonici effimeri”.

Il programma artistico – decorativo prenderà avvio nel 1939. E anche qui possiamo notare come, tra tutti gli artisti con cui Oppo ha intessuto un rapporto diretto, non troviamo la figura di Giorgio De Chirico. Vi troviamo tra gli altri Francesco Messina, Achille Funi, Gino Severini, Fortunato Depero, Publio Morbiducci e molti altri, ma non il pittore metafisico.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Cit. pag 368

**Roma 20 giugno**

## **Cinque concorsi per l'E42**

Tra il 1937 e il 1939 sono banditi cinque concorsi per i luoghi principali dell'esposizione: il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, il Palazzo della Civiltà Italiana, la Piazza Imperiale, la piazza delle Fontane armate, il Palazzo dell'Acqua e della Luce. Oppo presiede tutte e cinque le commissioni.<sup>99</sup>

## **1940**

Il 21 aprile 1940 esce il primo numero di "Civiltà", rivista bimestrale dell'E42 la cui raccolta completa doveva offrire una sintesi unitaria dell'esposizione. Diretta da un comitato di cui fa parte anche Oppo. Nel nostro caso è interessante citare la rivista, non per i contenuti, ma per le copertine. Tutte diverse di volta in volta, propongono spesso opere di artisti contemporanei. Importante sottolineare che, tranne per il caso di Achille Funi, sono artisti che non sono coinvolti, o lo sono marginalmente, nell'E42. Nel secondo numero della rivista viene pubblicato un paesaggio romano di De Chirico.(Fig.1)

---

<sup>99</sup> Cit. pag 369

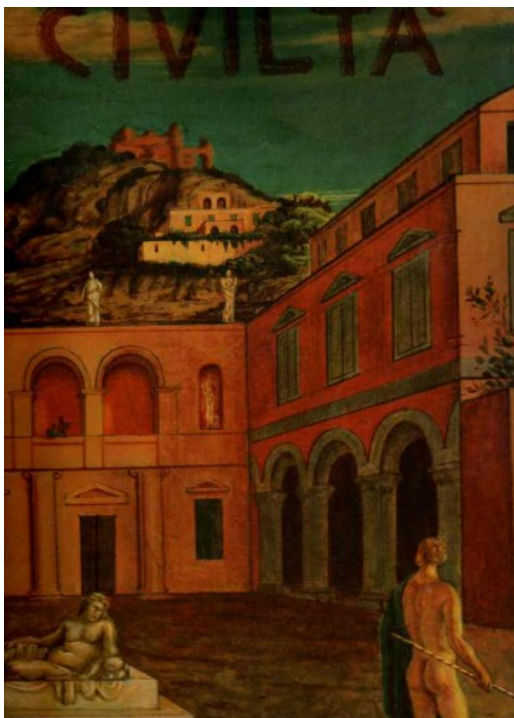


Figura 1

**Giorgio De Chirico, dettaglio copertina del terzo numero di “Civiltà”, 21 ottobre 1940**

(da M. Calvesi, S. Lux, *Utopia e scenario*, cit., p. 208)

Addirittura si ipotizza che la copertina sia stata una scusa per convincere l'artista a partecipare al secondo concorso ad inviti per la decorazione del salone del Palazzo dei congressi. Invito a cui, a quanto pare, non abbia nemmeno risposto. Questa ultima situazione, esclude definitivamente la possibilità che i rapporti di Oppo con De Chirico abbiano influenzato in qualche modo le scelte stilistiche del critico d'arte, sovrintendente dell'E42.

In merito al discorso dell'arco, e riguardante strettamente Oppo, è molto interessante invece segnalare una lettera che il sovrintendente manda ad Ojetti, datata 25 luglio 1937<sup>100</sup>. Dove ribadisce che questo deve essere il

---

<sup>100</sup> Cit. in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Cit. p. 207*

momento conclusivo della polemica riguardante proprio la scelta dello stile che caratterizzerà l'E42:

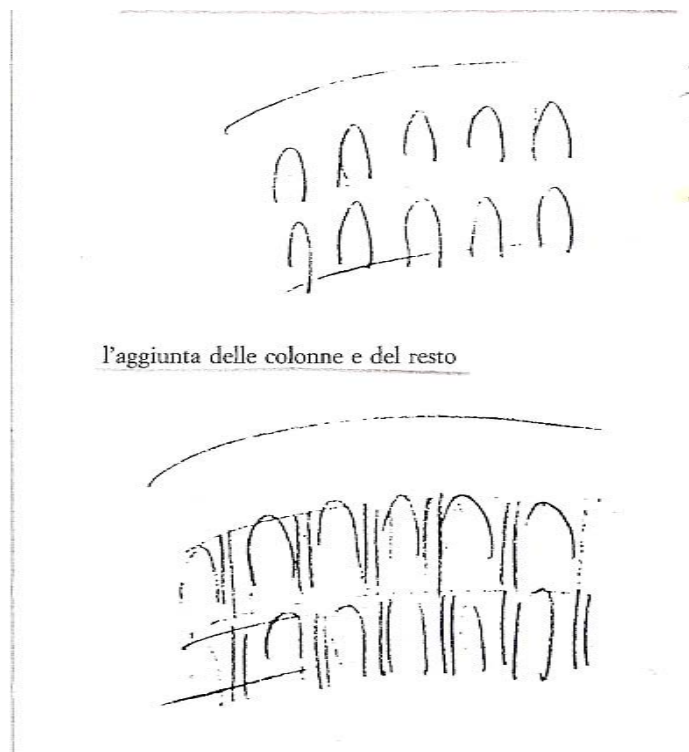
*Caro Ojetti,*

*il coraggio è anche pazienza; e ame qualche volta, l'impazienza ha inutilizzato il coraggio. Spero di aver imparato finalmente qualcosa dall'esperienza. Da un giorno all'altro non si cambia la situazione dell'architettura italiana. Ci vuol dunque pazienza. L'importante sarebbe evitare un irrigidimento dello stupido amor proprio degli estremisti; e finirla con le polemiche. Fatti ci vogliono.*

*Dicevo ieri ad alcuni giovanissimi architetti: è da voi che deve nascere il movimento conclusivo della polemica; non da quelli che sarebbero sempre sospettati di tradimento sia che movessero da destra, sia che movessero da sinistra.*

*- E' bello il Colosseo? – Si hanno risposto questi giovanissimi.*

*Ebbene il Colosseo nella sua struttura razionale è così*



*Non rispondeva più al concetto utilitaristico perché non serviva a nulla, gli archi reggendo già per conto loro. Era dunque una decorazione inutile, e per di più un tradimento al colonnato greco “razionale” in origine. Malgrado tutto ciò, è bello il Colosseo? vi piace? Sì, sì. Questi i discorsi che io faccio ai giovanissimi. Abecedario.*

*Ma se, nessuno si muoverà, se saranno duri fino alla fine ciascuno sulle proprie posizioni, vecchiaia e gioventù, la colpa sarà mia, e di Cini? Ecco il punto su cui vorrei richiamare la tua attenzione. Ad una architettura di compromesso son pronti parecchi, intorno ai 45 anni. Ma questa sarebbe ancora più deprecabile. Allora?*

*Allora, siccome fare si deve fare, l'unico modo è di consigliare e di andare per gradi, con pazienza. Essere più severi e più cauti nell'affidare le costruzioni di carattere stabile e lasciare una certa libertà alle costruzioni provvisorie ove le “esperienze” saranno semmai meno dolorose. Ma di tutto ciò ne parleremo a lungo al primo incontro che mi auguro prossimo. Tutti mi dicono male di Parigi. Io vi andrò a fine agosto.*

*Ti saluto molto cordialmente*

*aff.mo*

*C.E.Oppo*

Non sembra, guardando lo schizzo di Oppo, di riconoscere una immagine familiare?

Non era il legame con De Chirico a influenzare la scelta stilistica dei progetti, ma piuttosto l'idea della monumentalità per caratterizzare gli edifici rappresentativi, che solo monumenti antichi e maestosi come il Colosseo potevano restituire. Non a caso, il Palazzo della Civiltà Italiana, per la sue sequenze di archi, verrà definito il “Colosseo Quadrato”.

### 3.2 GIORGIO DE CHIRICO E IL FASCISMO

Un'altra ipotesi che si può formulare, è quella di un rapporto diretto del pittore con il fascismo stesso. Nella sua vita, ci fu l'adesione al fascismo e il suo successivo rinnegamento, quando vennero promulgate le leggi razziali (De Chirico ebbe due mogli ebreo), ma non è escluso che in qualche modo la vita di De Chirico durante il periodo di adesione non si sia incrociata con il fascismo e il rinnovamento artistico che portava con sé.

Cosa stava accadendo al panorama artistico? Nel 1922, con la marcia su Roma, Mussolini porta con violenza al potere il fascismo. Negli anni che seguono, soprattutto a partire dal delitto Matteotti del 1924 e dalle successive leggi "fascistissime", la dittatura intraprende la costruzione della città fascista, espressione dell'architettura razionalista e della nuova organizzazione ideologica del territorio. Si instaura un clima di fibrillazione culturale, dentro il quale si fanno avanti istanze spesso contraddittorie, che spingono da un lato verso un'arte popolare e privata (*Strapaese*), dall'altro verso la creazione di uno stile fascista, magniloquente e statista (*Stracittà*). Agli artisti vengono offerte molte committenze pubbliche, tutte volte ad esaltare retoricamente il nuovo regime prima, le colonie conquistate poi, e infine il risorto impero romano: è l'arte del consenso sostenuta da artisti convinti assertori dell'ideologia fascista. Agli oppositori non rimane altra possibilità che il tacere.

Come si inserisce De Chirico in questo contesto?

A tal proposito, utile un articolo tratto dal «Corriere della Sera», del 9 aprile 2010<sup>101</sup>, che racconta come Giorgio De Chirico corteggiò il fascismo. Ma sembra per fragilità e candido opportunismo. Difatti, a scorrere tra le sue opere, non dipinse mai un quadro celebrativo perché aborrisce la retorica e l'assenza d'ironia. Insomma Giorgio De Chirico non fu così di destra come

---

<sup>101</sup> A cura di Paolo Baldacci

si crede. Troppo scettico ed egocentrico per interessarsi a problemi politici o sociali, si faceva guidare da un candido opportunismo.

Convinto di essere un abile calcolatore, riuscì solo a danneggiarsi. Nel gennaio 1938 iniziò a far la corte al regime in modo assai maldestro: «Duce - scriveva -, di ritorno da Nuova York e prima di tornare a Parigi, ove abitualmente risiedo, sono di passaggio in Italia, e, da Roma, mi permetto di portare alla conoscenza dell' E. V. ...».

Ma Mussolini reagiva malissimo al suo tono da fuoruscito e le lettere finivano nel cestino. Imperterrito, un mese dopo si recò da Bottai chiedendo di affidargli «la creazione di una nuova accademia con poteri assoluti» per «liberare l'arte italiana dal giogo di Parigi» e «ridare alla pittura le qualità perdute da più d'un secolo, con facoltà di usare «tutti i mezzi: dai morali ai tecnici, dai didattici ai disciplinari e persino ai coercitivi». Duce delle arti, quindi.

Ma nelle Memorie del 1945, piene di invettive antifasciste, finse di essersi solo offerto per un insegnamento gratuito e se la prese con Bottai.

Il corteggiamento proseguì con interviste e dichiarazioni miranti a ottenere premi, onorificenze e commesse. Pochi i risultati: un cavalierato nel 1941, e solo perché nel frattempo era diventato il pittore prediletto di Edda e Galeazzo Ciano.

Contro le persecuzioni razziali non disse una parola pur avendo avuto due mogli ebreo. Nel 1941 non si vergognò di imputare la degenerazione dell'arte moderna all'influenza degli israeliti «privi di un'immagine didio», nel 1942 tolse le frasi favorevoli agli ebrei dall'edizione italiana di Ebdòmero e fu il trionfatore di una tetra Biennale di guerra.

Eppure era un uomo mite, impressionabile e fragilissimo, di un egotismo spaventoso, infantile e pronto per bisogno di affetto a compiacere chiunque, facilmente dominabile. Non dipinse mai un quadro celebrativo, neanche quando gli sarebbe stato utile, e mentre corteggiava maldestramente il fascismo dava voce a paure e ossessioni confessando le sue fantasie di

omosessuale represso in frammenti letterari che uscivano a Parigi in piccole edizioni surrealiste e poi, purgati, in Italia.

Fascista non era mai stato, per eleganza, per cultura, per stile: ne aborriva la retorica e la mancanza di ironia e diffidava del binomio arte e politica. Si era iscritto al partito nel 1933, appena tornato pieno di debiti dalla Francia, per poter lavorare. Il suo studio di Parigi era frequentato da antifascisti ai quali dava lavoro.

Incurante della politica, nel 1927 dichiarò a un giornalista di preferire la Francia all'Italia e di sentirsi «quasi francese», cosa che gli valse parecchi anatemi in Italia, oltre all'esclusione dalla Biennale di Venezia. Un equivoco nacque in quegli anni attorno ai quadri con ambigue lotte di gladiatori sotto lo sguardo severo di tristi fantasmi.

Abituato a non curarsi dei critici, purché parlassero bene di lui, non batté ciglio quando Waldemar George, un reazionario ossessionato da Spengler e dal declino dell'Occidente, interpretò quei dipinti come una restaurazione del Basso Impero di fronte alla crisi dell'arte europea, dando implicitamente ragione a Breton che lo aveva accusato di piaggeria verso i miti della virilità fascista e della romanità. Invece erano derisioni di questi miti ed esternazioni di un'omofilia che non aveva il coraggio di manifestare altrimenti.

Se un sentimento politico si può dedurre dalle testimonianze di una coscienza civile, i due fratelli De Chirico erano più interessati allo sviluppo della loro arte che ai doveri civici. Renitenti alla leva, emigrarono a Parigi nel 1911 e Giorgio, che si presentò l'anno dopo al distretto di Torino, fuggì subito e fu condannato per diserzione. L'idea di Patria era in loro fortissima, ma riguardava più il bisogno di identità dell'apolide che il rapporto tra diritti e doveri. Savinio, contagiato dal bellicismo di Soffici, soffrì di questa incoerenza e fece di tutto per andare al fronte.



Giorgio, più scettico, dopo aver accondisceso per un po' all'imperante sciovinismo, trovò il coraggio di scrivere nel dicembre 1919 che la guerra era stata un'utile scemenza e non un' fatale necessità come si andava dicendo, e che anche il futurismo era stato inutile e dannoso come la guerra e se ne sarebbe potuto benissimo fare a meno, concludendo: «Ora tutto tramonta (...) La politica insegna. Gli'isterismi e le cialtronerie sono condannati nelle urne. Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche».

Dichiarazione chiara perché le elezioni appena concluse avevano visto la sonora sconfitta dei fasci e il trionfo di socialisti e popolari.

Diversa la linea di Savinio, che per malinteso patriottismo aspirò prima a farsi intellettuale organico al nascente regime, collaborando ai fogli più estremisti, e dopo la parentesi francese (1926-1932) volle diventare il teorico di un «tramonto dell'Occidente» in contrasto con l'«aurora di una nuova civiltà italiana». Ma questa è un'altra storia.

### 3.3 METAFISICA DIPINTA



Giorgio De Chirico, *La mattina angosciante*, 1912

(da A. Bonito Oliva, *La natura secondo De Chirico*, p. 93)

### 3.3.1 SPAZIO MENTALE: Dipinto

“Noi che conosciamo i segni dell’alfabeto metafisico sappiamo quali gioie e quali dolori si racchiudono entro un portico, l’angolo di una strada o ancora in una stanza, sulla superficie di un tavolo, tra i fianchi di una scatola”<sup>102</sup>.

Così scriveva Giorgio De Chirico nell’aprile 1919 a proposito dell’arte metafisica.

Le cose sono quello che sono. Ciò che di primo acchito appare come una mera tautologia, è invece il frutto di una rivelazione, di un autentico choc esperienziale; l’esatto contrario dello sguardo distratto e ordinario che si accontenta di fermarsi alla superficie e al valore funzionale di ogni oggetto, spazio, manufatto.

In ciascuna cosa esiste un demone e proprio quel demone bisogna scoprire per sfiorare finalmente “l’anima mundi” che trapela dalla vita nascosta e onirica di piazze, statue, archi, luci, ombre, palazzi. Perché “I demoni della città m’aprivano la strada. Quando rincasavo altri fantasmi mi venivano incontro. Sul soffitto scorgevo nuovi segni zodiacali quando miravo la sua fuga disperata che andava a morire in fondo alla stanza nel rettangolo della finestra aperta sul mistero della strada. E sorsero nuovi quadri annunziatori”.<sup>103</sup> Così diceva De Chirico.

E lo spazio urbano è il luogo ideale di tale dilemma, che si situa agli antipodi di Boccioni (pittura futurista): da un lato materia in furibonda evoluzione, voci, grovigli umani. Dall’altro lato stasi del tempo, solitudine. De Chirico dunque potrebbe non essere al passo coi tempi. Se la contemporaneità è

---

<sup>102</sup> Valori Plastici aprile – maggio 1919, cit. in A. Bonito Oliva, (mostra e catalogo a cura di) La natura secondo de Chirico, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2010, pag 160

<sup>103</sup> G. de Chirico, Zeusi l’asploratore, in Valori Plastici, 1, 1918, cit. in M. Calvesi, G. Mori, Art e Dossier – De Chirico”, Giunti Editore, Firenze 1988, pag. 35

sinonimo di velocità, massa formicolante, frenesia confusione, in queste tele c'è sospensione, silenzio, enigma.

Si prenda “Mistero e melanconia di una strada”, 1914, (fig.1). Vi si fronteggiano due edifici disposti secondo una prospettiva illusoria. Sulla strada invasa dall'abituale luce pomeridiana occhieggiava dai palazzi due serie di archi, con altrettante creature misteriose; il silenzio che governa la scena è assoluto e atemporale. Ma niente di pacificante e quieto: l'atmosfera è straniante, allarmante. Qualcosa sta per accadere, o peggio è già accaduta e se non ce ne siamo accorti è perché non sappiamo penetrare la superficie dello spazio urbano; non sappiamo intravedere il mistero che l'avvolge.



Figura 1  
**Mistero e melanconia di una strada, 1914**

(da A. Bonito Oliva, *La natura secondo De Chirico*, p. 86)

E De Chirico proprio questo cerca, e lo trova a Roma, Firenze, soprattutto Torino, Parigi, Ferrara e anche a New York.

“Io per primo ho mostrato la Metafisica delle piazze e delle città d’Italia” affermava De Chirico stesso, ravvisando “nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi, dei porti, delle stazioni ferroviarie le prime fondamenta di una grande metafisica<sup>104</sup>.”

La pittura metafisica, le immagini della sospensione del tempo, dell’enigma, del mistero, dello spaesamento, di una realtà altra percepita nel silenzio e nell’immobilità, del meraviglioso che affiora dal quotidiano, dalla percezione della rivelazione, nasce con “Enigma di un pomeriggio d’autunno” del 1910 (fig. 2) contenente quella poesia eccezionale che avevo scoperto nei libri di Nietzsche<sup>105</sup>.

E’ lui stesso a raccontare lo sguardo su una piazza come elemento di ispirazione per questo quadro:

“... in un limpido pomeriggio autunnale ero seduto su una panca al centro di Piazza Santa Croce a Firenze. Naturalmente non era la prima volta che vedevo quella piazza: ero uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale ed ero quasi in uno stato di morbida sensibilità. Tutto il mondo che mi circondava, finanche il marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente.

Al centro della piazza si erge una statua di Dante, vestita di una lunga tunica, il quale tiene le sue opere strette al proprio corpo ed il capo coronato dall’alloro pensosamente reclinato... Il sole autunnale, caldo e forte, rischiarava la statua e la facciata della chiesa. Allora ebbi la strana impressione di guardare quelle cose per la prima volta, e la composizione

---

<sup>104</sup>Cit. V. Trione, *Giorgio De Chirico, Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, Skira, Milano 2009 pag. 29

<sup>105</sup> Cit. in Art e Dossier, Cit., pag 16

del dipinto si rivelò all'occhio della mia mente. Ora, ogni volta che guardo questo quadro, rivedo ancora quel momento. Nondimeno il momento è un enigma per me, in quanto esso è inesplicabile. Mi piace anche chiamare enigma l'opera da esso derivata<sup>106</sup>».

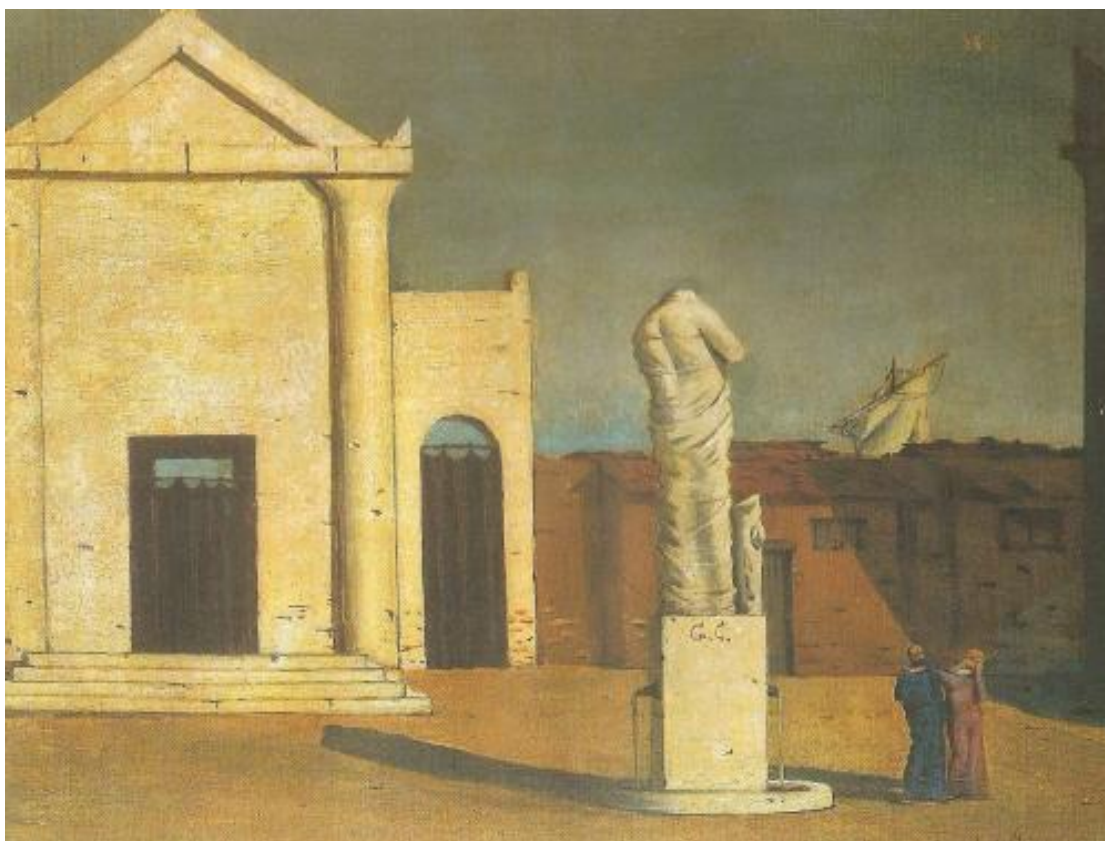


Figura 2  
**Enigma di un pomeriggio d'autunno, 1910**

(da P. Baldacci, G. Magnaguagno, G. Roos (mostra e catalogo a cura di), *De Chirico. Uno sguardo nell'invisibile*, p. 146)

A questa piazza, semplicissima, ne seguiranno altre, ancora più semplici e per questo ancora più consone alla sua ricerca. Saranno le forme urbane torinesi e ferraresi, con piazze regolari circondate da portici dal ritmo

---

<sup>106</sup> Ibidem

monotono ed ipnotico, e le torri e le ciminiere vertiginose e incombenti a saldare definitivamente il legame tra l'artista e lo spazio urbano.

E sulla tela le forme semplici diventeranno irreali scenografie abitate da ombre inquietanti, dove pochi passanti si trasformano in statue e manichini.

Lo stato di salute non buono lo costringeva a restare spesso a letto, il che gli permise di studiare e leggere, soprattutto i libri dei filosofi preferiti. Inoltre, a causa dei suoi malesseri, talvolta veniva colto da crisi di cupa malinconia. Il periodo "böeckliniano" era terminato ed egli iniziava a dipingere soggetti ove cercava di tradurre quel sentimento misterioso e potente scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, il pomeriggio nelle città italiane.

Preludeva così alle "Piazze d'Italia" che avrebbe dipinto più tardi.

A partire dal 1913, con la "Melanconia di una bella giornata" (fig.3) lo spazio urbano, strutturato prospetticamente, diventa l'affascinante e ossessiva trama delle sue tele. La cosa che interessa è la sensibilità dechirichiana nel definire un reale in cui il paesaggio naturale è del tutto assente; universo urbano, che recupera le vestigia di una archeologia semplificata, ma nello stesso tempo sobriamente colta.



Figura 3  
**Melanconia di una bella giornata, 1913**

(da [www.digilander.libero.it/chirico](http://www.digilander.libero.it/chirico))

De Chirico recupera quel discorso, avviato dai futuristi, sulla città, sull'architettura della città, che era stata vista con occhi nuovi dal giovane Sant'Elia.

Ciò che più interessa è vedere le vie che De Chirico batte per giungere nella sua città metafisica, e ancor più interessa sapere quanto il suo spazio urbano anticipi, o per altri versi contribuisca ad avviare, quel lento processo di maturazione che porta l'architettura italiana del secondo ventennio del secolo a liberarsi della classica tipologia secessionista.

Prendiamo le sue famose Piazze d'Italia, qui la prima di tante dipinte (fig.4), che poi sono l'oggetto principale del nostro confronto con l'architettura fascista e della fisionomia caratteristica del Palazzo della Civiltà Italiana.



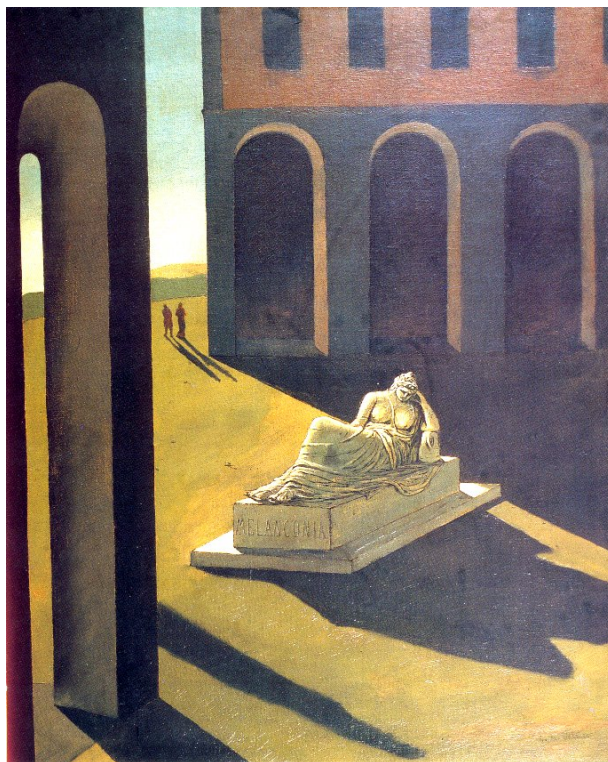


Figura 4  
**Melanconia, 1913**

(da M. Calvesi, *Art e Dossier*, p.20)

Qui possiamo iniziare a vedere i tratti che distingueranno le opere a seguire: le strane ombre lunghe, innanzitutto, nette e contrapposte alla luce e al colore, caldo ma terso, privo anzi di vibrazioni atmosferiche; le prospettive geometriche e gli alti portici, che, per il loro coronamento ad arco di cerchio, che ha qualcosa di incompiuto, suscitano una grande impressione metafisica; la solitudine, rotta soltanto da due piccole figure umane sulla sinistra; la statua classicheggiante, al centro, sul basso piedistallo: "la statua sulla piazza -dice De Chirico- ha sempre un aspetto eccezionale" perché ha forma umana, e al tempo stesso è immobile, marmorea, perenne.

De Chirico è attratto dalla città in maniera irresistibile: per lui l'habitat naturale dell'universo metafisico è la città; a differenza delle città futuriste non ci sono "folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa"<sup>107</sup> ma c'è

---

<sup>107</sup> Manifesto del futurismo, 1909, cit. in C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Volume 1, Universale Laterza, Bari 1978, pag. 113

l'esatto contrario, c'è l'assenza, in queste città senza tempo, in questi luoghi irreali non v'è posto per le folle; per definire lo spazio interpretato da De Chirico nelle sue tele si ricorre anche alla mitica Ellade, a quei greci, le sue origini, che mostrano scrupolo e sapienza nel costruire "i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi i grandi spettacoli della natura"<sup>108</sup>.

Vero anche che altri sono i motivi che indussero l'artista nel corso del tempo a dare diverse interpretazioni della sua pittura Metafisica, caricandola di significati variabili. Se vogliamo scendere ancor più nel dettaglio e provare a dare un'altra interpretazione, vediamo che la prima fase della metafisica di De Chirico, dalla fine del 1909 al maggio del 1915 si inscena su uno sfondo in cui giocano un ruolo importante l'infanzia greca, il Risorgimento e una certa idea dell'Italia. Sono i nodi romantici della nostalgia di De Chirico dai quali scaturisce il mondo simbolico dell'arte: fino al suo arrivo a Ferrara l'Italia era stata per lui un luogo idealizzato della mente in cui prendeva forma il desiderio nostalgico di un bene mai posseduto.

Questo bisogno, reso più struggente e doloroso dal complesso di inferiorità del senza patria, saldato alla sindrome melanconica seguita alla morte del padre e proiettato su uno sfondo in cui veniva miticamente trasfigurata l'immagine di Torino, città simbolo del Risorgimento e dei legami sabaudi della sua famiglia, nonché luogo della chiaroveggenza di Nietzsche, aveva creato l'humus in cui sarebbero nati i quadri che si sarebbero chiamati "Piazze d'Italia".

Dipingendo queste composizioni De Chirico aveva trascritto una rappresentazione interiore, una serie di visioni che seguivano un ritmo preciso, scandito da metafore e simboli. Tutto il mondo di immagini deriva infatti dall'oggettivazione in forme plastiche, di meditazioni profondamente interiorizzate e dai fantasmi generati dalla nostalgia per qualcosa di perduto

---

<sup>108</sup>R. Dottori, La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico, in *Metafisica* 2006 n. 5-6, in [www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-20052006](http://www.fondazionedechirico.org/it/metafisica-20052006), pag 188

(il padre) o di mai posseduto (la patria, ovvero una precisa identità nazionale).

Così ritroviamo i treni che sbuffano (il padre era ingegnere ferroviario), frammenti di una patria sognata (i De Chirico, di lingua italiana, vivevano da secoli a Costantinopoli, dove, nel corso dell'Ottocento, erano diventati rappresentanti diplomatici del Regno di Sardegna acquistando poi la cittadinanza italiana grazie alle guerre risorgimentali che avevano unificato il Paese) (fig. 5).



Figura 5  
**Enigma di una giornata, 1914**

(da A. Bonito Oliva, *La natura secondo De Chirico*, p.87)

Tutte le circostanze della sua vita, dalla nascita in una Grecia ancora “preistorica” ai terrori dell’infanzia, dai turbamenti dell’adolescenza alla morte del padre, dalla mancanza di una patria, se non immateriale e ideale, fino agli incontri con i poeti e i filosofi che segnarono profondamente il suo pensiero, diventano elementi costitutivi di un percorso di conoscenza, che possiamo seguire proprio attraverso le proiezioni simboliche della sua arte. La figura del padre ingegnere era sempre stata assimilata dai figli a quella degli eroi del risorgimento, e le figure degli eroi Sabaudi hanno un posto di

rilievo nell'iconografia di De Chirico perché simboleggiano in concreto il legame dei suoi avi con la storia italiana e ancorano l'identità della famiglia.

Ma l'Italia, fino a quando non vi si stabilì, dal 1915 al 1925, rimase per lui un luogo ideale. Da sognare, anche attraverso l'arrivo in Grecia di quei materiali necessari, altrimenti introvabili, come burro, acqua potabile o cancelleria. Dei nove anni che vanno dalla partenza da Atene all'arrivo a Ferrara, due De Chirico li passò tra Milano e Firenze e gli altri sette a Monaco e Parigi. E nei suoi quadri, il pittore rende quelle sensazioni primordiali di cui si parlava prima attraverso masse architettoniche geometricamente semplici. Dipinge ricordi, i muri di cinta, treni che sbuffano. Non è un collage di cose, quanto di ricordi, profondi, che hanno segnato la sua identità.

Ecco perché forse De Chirico ha un interesse così diretto e preciso per il destino della città: egli stesso poi dichiarerà che tutta la sua pittura degli anni dal 1910 al 1914 “riguarda questo problema della metafisica architettonica italiana<sup>109</sup>”. Attraverso il nuovo ordine dell'universo urbano, si potrà evitare il “ribrezzo di trovarci sbattuti davanti a certe mostruose apoteosi di cattivo gusto e dell'imbecillità invadente, come sarebbe a Roma il candido monumento al Gran Re<sup>110</sup>” .

Insomma per De Chirico l'estetica metafisica avrà un unico scopo: dovrà ridare valore ad “un portico, un angolo di una strada, alle masse, all'altezza, agli archi, ai volumi<sup>111</sup>”. Ciò non toglie che da questo sentimento, sia partito quel lento processo di maturazione, che nella seconda metà degli anni venti, incomincerà a dare i suoi frutti nell'architettura

---

<sup>109</sup> Cit. in C. De Seta, cit., pag 114

<sup>110</sup> Ibidem

<sup>111</sup> Ibidem

### 3.4 METAFISICA COSTRUITA



Mario Romano, *Palazzo della Civiltà Italiana*, 1938.

Grafite su carta, conservato al MoMa di New York

(da [www.moma.org](http://www.moma.org))

### 3.4.1 SPAZIO FISICO: Costruito

Il fascismo condensava nel mito di Roma e dell'impero la sua visione del passato, del presente e del futuro. Roma è lo scenario principale del "fascismo di pietra", luogo dove ci fu la maggiore rappresentazione dei miti fascisti negli edifici pubblici, nelle vie, nei monumenti e nell'assetto urbanistico: una pietrificazione ideologica che inizia con il Foro Italico, prosegue con Via della Conciliazione, attraversa la Via dei Fori Imperiali, si dirama nella Città Universitaria, per sfociare poi nella *glaciale metafisica architettura* della nuova Roma dell'Eur, la più integrale pietrificazione del mito fascista della romanità, iniziata tra l'altro quando il regime stava ormai avviandosi al crollo finale.

Qui, avvalendosi dell'opera entusiasta dei principali architetti e artisti italiani dell'epoca, trovano la prefigurazione simbolica della nuova Italia e della nuova civiltà imperiale, che il fascismo, ispirandosi appunto ad un rinnovato mito della romanità, aveva l'ambizione di creare attraverso un esperimento totalitario .

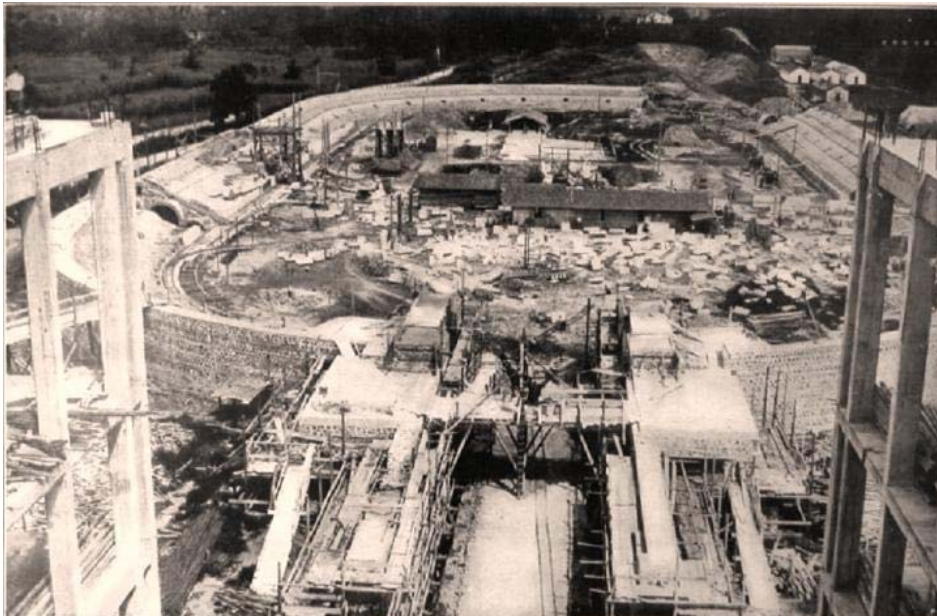
Per capire il clima che si stava affermando in quel periodo, si può pensare all'impatto della città sugli stranieri che visitavano la capitale agli inizi degli anni '30. Questi erano impressionati dalle demolizioni in corso, restavano affascinati dalla Roma antica che il Duce stava resuscitando, e contemporaneamente stupiti dalla nuova Roma che stava costruendo. Roma e impero furono le parole più frequentemente usate nella retorica

Questa costruzione, la "nuova Roma" che stava nascendo, impegnò nel corso del ventennio molti fra i più originali architetti e artisti italiani dell'epoca. Fra tutti sicuramente si ricorda Marcello Piacentini, di certo il più potente e tra i maggiori artefici della Roma mussoliniana.



**Mussolini visita l'area del Teatro Marcellino, 03.10.1927**

*(da [www.mediatecaroma.it](http://www.mediatecaroma.it))*



**Foro Mussolini (oggi Foro Italico) in costruzione, 1930**

*(da [www.mediatecaroma.it](http://www.mediatecaroma.it))*

Tra le architetture costruite per celebrare il mito fascista, ci interessa naturalmente concentrare l'attenzione su quello che, come già accennato, è da considerarsi il simbolo della pietrificazione fascista.

Il quartiere Eur, nato come Esposizione Universale di Roma, quell'E42 che avrebbe celebrato contemporaneamente il ventennale dell'era fascista.

Fu concepito allora proprio come una sorta di simbiosi tra la riapparizione dell'impero e l'idea dell'Esposizione, come realizzazione della nuova romanità fascista. Secondo il progetto originario, proposto nell'aprile del 1935 da Pinna Bechet a Bottai, e da questi in seguito fatto proprio, l'Esposizione doveva avere come centro: "una costruzione monumentale a glorificazione di Roma faro di civiltà e del fascismo"<sup>112</sup>.

L'E 42 doveva essere la più grandiosa realizzazione urbanistica della nuova romanità fascista, e soprattutto della sua modernità; rappresentazione architettonica, simbolica e funzionale di una nuova concezione dell'uomo, della politica e dello Stato, destinata a segnare con la sua impronta il XX secolo.

Cini, illustrando il progetto spiega che "daremo particolare cura alla rappresentazione suggestiva e persuasiva della civiltà fascista dal punto di vista politico e sociale (...)"<sup>113</sup>

La glorificazione della Civiltà Italiana come erede e continuatrice della universalità romana era l'obiettivo fondamentale della esposizione, mirante a far emergere dalla Olimpiade della Civiltà la superiorità della nuova romanità fascista.

Fu così che ebbe inizio la storia dell'E42, con le figure di Oppo e Piacentini cui furono affidate le sovrintendenze della parte urbanistica, architettonica ed artistica. La nuova città che stava per nascere doveva essere

---

<sup>112</sup> Cit. in E.Gentile cit., pag. 184

<sup>113</sup> Ibidem



caratterizzata da una monumentalità simultaneamente funzionale e simbolica, austera e gioiosa.

Si doveva colpire l'immaginazione del visitatore per coinvolgerlo nella rappresentazione dei miti fascisti attraverso una "eccitazione" emotiva. Si proponeva allora di illustrare al popolo la magica continuità, universalità e attualità della civiltà italiana, privilegio e segno distintivo, attraverso una esposizione concepita come un grandioso spettacolo dimostrativo, realizzato facendo muovere il pubblico entro una attrezzatura scenica fissa, che doveva appunto essere l'E42.

Questo scenario era dunque il nucleo di questa "nuova Roma", città protesa verso il mare, degna di stare vicino all'antica, con la sua cornice di severa e potente architettura.



**Particolare del plastico dell'E42, 1937**

*(da [www.avoe.org/urbanlovers](http://www.avoe.org/urbanlovers))*

Architettura che, secondo il programma di massima, doveva ubbidire a “criteri di grandiosità e monumentalità<sup>114</sup>”, conciliando il principio razionale con quello estetico, e pur nella massima libertà concessa, gli artisti erano esortati a far prevalere, nella ispirazione e nella costruzione delle opere destinate a durare, “il senso di Roma, che è sinonimo di eterno e di universale”<sup>115</sup>.

La progettazione dell'E42 fu quindi il culmine della romanità fascista. L'intera esposizione fu concepita come rappresentazione dell'idea di Roma eterna. Importante è quindi pensare a quali dibattiti ci furono riguardo al ruolo che l'architettura avrebbe dovuto avere in rapporto allo Stato fascista.

Tale dibattito coinvolse diversi personaggi, tra cui si ricorda la figura di Carlo Belli (1903 – 1991), teorico e critico d'arte, giornalista e scrittore, e quella di Terragni. Le loro posizioni ci interessano in quanto riassuntive di tutta la dialettica intercorsa. Belli pubblicò, nel 1931, sul Popolo d'Italia, un articolo dal titolo “La città fascista”, in occasione dell'apertura della mostra dei MIAR.

La particolarità della sua posizione consiste nell'esplicito rifiuto di qualsiasi proposizione dell'architettura fascista come imitazione della romanità: veniva sgombrato il campo dal rischio del ricorso all'ecllettismo di matrice ottocentesca, essendo questo troppo legato a quel mondo borghese del quale il fascismo si poneva come superamento.

L'architettura fascista sarebbe dovuta essere l'architettura distintiva dello Stato fascista, giacché il fascismo stesso non era un'imitazione della Roma antica, bensì come essa si elevava a mito.

Si trattava di trovare un linguaggio architettonico che fosse fascista in quanto fascista, e non perché si ostinasse ad imitare il passato: sarebbe dovuto essere al tempo stesso classico e moderno: classico nel senso di

---

<sup>114</sup> Programma di massima dell'E42, cit. in E42. Utopia e scenario cit., II, pag. 154

<sup>115</sup> Ibidem

invariante, cioè legato a degli archetipi immodificabili ed eterni; moderno perché espressione del fascismo, fascismo che aveva operato una rottura rispetto al mondo borghese e plasmato dall'uomo nuovo. Un linguaggio che dunque non fosse semplicemente un repertorio stilistico, bensì un'espressione originale, riconoscibile a se stessa.

Diversamente per Giuseppe Terragni, come afferma Giorgio Ciucci "(...) il problema è di definire una spazialità che contenga i miti del fascismo (...) bisogna chiedere allo Stato di promuovere le condizioni affinché il pubblico venga educato a comprendere ciò che la nuova architettura significa, quale atmosfera sia in formazione, come sia possibile comunicare alla massa ed educarla attraverso la raffigurazione dei miti, che il regime fascista ha reso vivi"<sup>116</sup>.

In definitiva, per Belli, era il linguaggio stesso che avrebbe dovuto essere fascista, quindi originale e non semplice scenario, neutrale al contenuto, mentre per Terragni il linguaggio si sarebbe dovuto semplicemente prestare a parlare dei miti fascisti, quindi era sottinteso che esso avrebbe potuto dire anche altro.

Questo diverso modo di pensare, affiancato, esprime perfettamente la questione dello stile dell'E42 e del passaggio dall'impostazione iniziale, in cui lo scenario razionalista serviva da sfondo, da contesto entro il quale dispiegare la mitologia del fascismo, e l'impostazione definitiva, quella piacentiniana, in cui, al di là del risultato estetico, non si può negare che il fascismo trovi il suo linguaggio peculiare.

Qui troviamo l'arco, l'obelisco, la colonna. Che ricordano, ma non sono.

Il senso di irrealtà che caratterizza l'E42 lo troviamo ben descritto in un articolo di Giò Ponti scritto dopo una visita al cantiere, che oltre a rendere magistralmente questo clima irreali, costituisce la pagina più acuta che sia stata scritta sul progetto E42. L'impatto emozionale con il cantiere, per chi

---

<sup>116</sup> M. Vajuso, E42. La gestione di un progetto complesso, Palombi editori, Roma 20017, pag. 103

non fosse al corrente della massa di progetti e di programmi elaborati, poteva suscitare insieme stupore, per l'improvviso sorgere di architetture così poderose in aperta campagna, ed insieme incompienza per gli scopi reali di tutta l'operazione urbanistica.

Scriveva Ponti: *“Una città straordinaria, che sorge pronta e totale, e nasce dai monumenti, invece di compiersi con essi (...) queste prospettive di edifici che stanno divenendo reali conserveranno il suggello della visione puramente ideale ed astratta che le ha generate di un colpo. La città dell'E42 sarà favolosa, teatro di architetture favolose, nate da una evocazione: la loro raggiunta realtà è una effettiva espressione di dimensioni mai viste, di un realismo magico: questo è il loro assunto, il loro azzardo, il loro ardimento politico: chi vedesse o avesse visto in esse un positivo ritorno a partiti classici di tutto riposo, s'è ingannato o s'inganna.*

*Non è certo l'architettura romana che torna, ma l'architettura italiana che procedendo nelle sue vie, ferma in un lirico gesto l'evocazione dell'architettura antica. Le architetture di questa città che è e resterà reale città sono lo specchio stesso di questa straordinaria generazione, chi oggi le guarda in disegno, in modello, in costruzione riscontra nelle migliori di esse non un esito architettonico ma piuttosto una stasi architettonica che traspone i partiti classici in una evocazione lirica ed astratta: solo così infatti potevano rispondere dei Libera, dei De Renzi, dei Pollini, dei Moretti, cioè degli architetti viventi e moderni ai richiami della tradizione intesa come forma.*

*Questa architettura sarà anche la trasposizione di una tecnica, fatalmente moderna come si può constatare (cemento armato, vetro ecc.) nella pura geometria evocativa degli elementi classici dell'arco e della colonna. Il Palazzo della Civiltà Italiana di La Padula è solo il simbolo, l'arco nudo ripetuto più di duecento volte è in esso astrazione e non costruzione, l'incontro che esso susciterà è lirico, estatico, terra dell'incantesimo”.*

*“Questo favoloso – continua l'articolo di Ponti – che così si rivela, è ugualmente negli innumerevoli portici, nei colonnati a perdita d'occhio che le*

*tempere magistrali degli architetti romani ci mostrano, in esse l'esattezza medesima del color bianco totale ed esclusivo delle architetture, ci conferma il clima della loro generazione creativa. Sono visioni evocative nitide di silenzi; come disse il poeta di certi paesaggi architettonici di De Chirico, il silenzio le percorre in magici cortei. La parola nell'architettura antica risuona chiara dalle foglie e volute dei capitelli, dalla corsa delle sagome, dalla plastica dei bugnati, dalle cadenze dei modiglioni.*

*Queste parole noi le sentiamo ripetute con fedeltà nelle grandi recenti realizzazioni architettoniche tedesche, le sole che per mole e per impegno si possono al mondo porre su un piano di paragone di queste nostre architetture dell'E42: ma queste nostre sono come librate su un piano diverso da ogni altra architettura. Quale voce romperà il loro alto silenzio d'oggi? Sarà quella delle opere d'arte che esse attendono (...).*



**Quartiere EUR, Roma**

Con questo scritto Ponti rivendica l'originalità e la modernità dell'E42, il suo potere evocativo, simbolico, di pura rappresentazione. Le architetture per Ponti non comunicano di per sé, per farlo hanno bisogno dell'intermediazione dell'arte.

Un altro modo di intendere l'architettura, però, è quello non solo di celebrare, ma anche come vero e proprio strumento di governo, attraverso cui ottenere il consenso delle masse.

Guardare all'architettura con questi occhi, significa riconoscere che edifici pubblici furono realizzati per essere identificati come architetture del fascismo, costruite dal regime per il popolo. Per far capire a questo popolo quanto forte e potente poteva essere il regime; le dimensioni poderose delle opere, la ricchezza dei materiali impiegati attirava la curiosità e l'interesse anche da chi era distante e critico nei confronti della politica.

L' "arcana" potenza dell'architettura, così definita da Piacentini diventa strumento formidabile per educare le masse. Come un'immensa scena teatrale vengono innalzate architetture immediatamente riconoscibili dagli italiani come opere del Duce. Non coreografie marginali, ma attori principali, essenziali, nelle vesti di simboli del regime e per la diffusione della politica Mussoliniana.

Se agli inizi del decennio le scelte mussoliniane andarono indifferentemente verso un linguaggio tradizionalista o ad uno moderno, perché ciò che realmente lo interessava era che lo stile scelto soddisfacesse la sua idea di monumentalità, negli anni '30 c'è una svolta, e viene espressa la preferenza per un'architettura sì moderna, ma di tendenza classicista, che sarà ben espressa proprio dagli edifici dell'E42.

Dopo la guerra di Etiopia dunque emerge una chiara volontà di intervenire sulla disciplina, di incidere sulle forme. Un'architettura che educi le masse deve possedere forme chiare, comprensibili a tutti. Bisogna allora "inventare" uno stile che senza rinunciare ai caratteri di modernità, parli alla memoria della nazione e sia sintesi di quella tradizione classica che ha avuto originario splendore nell'antica Roma. L'E42 può considerarsi il grande cantiere – laboratorio dove tutto ciò venne messo a punto.

### 3.5 ANALOGIE

Solenni ed austere, le città fasciste appartengono ad una dimensione fuori dal tempo.

Come le Piazze d'Italia di Giorgio de Chirico.

Ideologia pietrificata l'una, ideologia pietrificata l'altra.

Stesso senso di smarrimento

Analogie formali

Innegabile è la somiglianza tra gli archi severi e spogli di de Chirico e il monumentalismo asciutto e prosciugato che caratterizza tutta l'architettura del periodo fascista, o per scendere nello specifico, nelle forme rigorose e pulite del Palazzo della Civiltà Italiana del progetto E42.

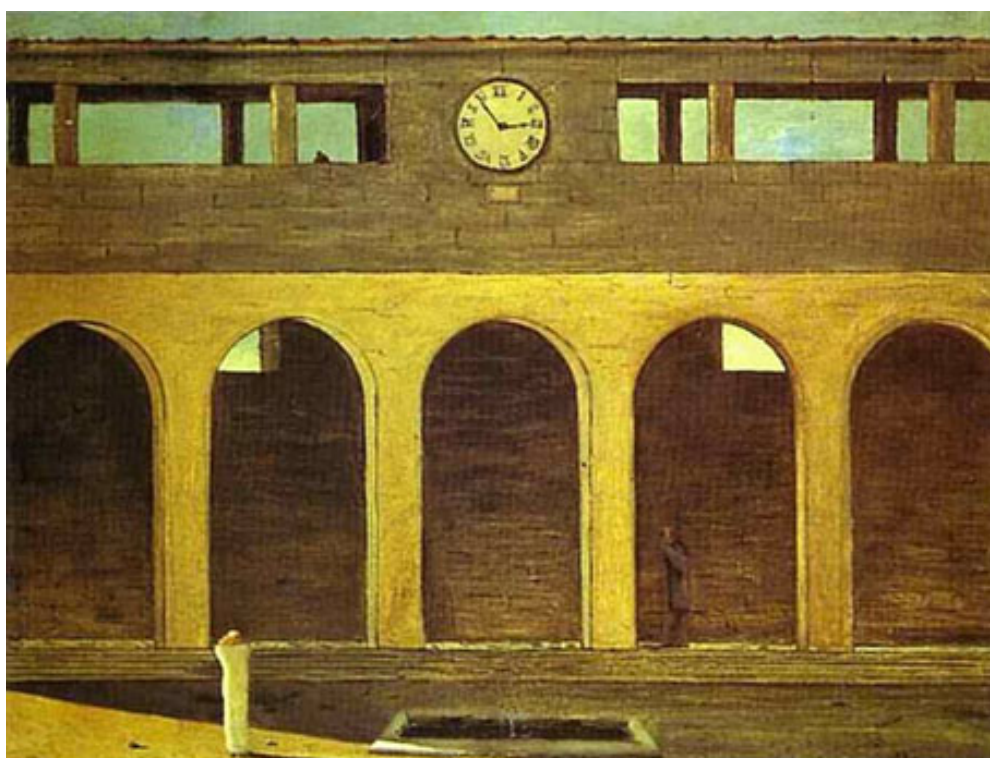
Le spettacolari prospettive dell'E42 sembrano assorbire le geometrie solide e terse di de Chirico, e in particolare, il Palazzo della Civiltà Italiana, sembra trasmetterne in pieno le stesse suggestioni. Con la sua forma cubica, e i sei piani "traforati" da archi perfettamente uguali, come non pensare a quadri come "l'Enigma dell'ora" dove il motivo dell'arco semplificato si evidenzia con particolare rilevanza rispetto a tutto il dipinto? (fig.1)

Non è difficile trovare un richiamo a de Chirico.

Il motivo dell'arco subisce una moltiplicazione ossessiva, tra valenza strutturale e scopo decorativo; centralità dell'arco, senza bizzarre articolazioni linguistiche.



**Palazzo della Civiltà Italiana, particolare dell'attico**



**Figura 1**

**Giorgio De Chirico, Enigma dell'ora, 1911**

(da M. Calvesi, *Art e Dossier*, p. 17)



De Chirico aveva desunto dal corpo dell'architettura elementi costruttivi stilizzati e stranianti, per ridurli alla loro essenza – ne è esempio il fatto che per lui le rovine non sono decorazione, ma rappresentano ciò che più di profondo è nell'arte. Hanno dimensioni monumentali, linee esatte. Sono forme dell'eternità e dell'infinito e costituiscono una forte suggestione.

Dello stesso avviso era Mussolini, il quale, proprio per dare importanza ai monumenti antichi e le rovine del tempo dell'impero romano, sventrava la città per la sua politica di "rimodellazione dell'antico e figurazione del moderno", per dare risalto a questi edifici giganteschi, che narrano glorie antiche, che ricordano fasti e potenza del passato, del quale sentirsi orgogliosi. (Fig.2)

De Chirico poi, amava molto riportare nelle sue tele, "frammenti" di città, di quelle città che hanno lasciato un segno nel suo cuore. Il suo pensiero andava verso quelle piazze geometriche che aveva visto, i porticati, i palazzi, i viali. Torino, Bologna, Roma, Ferrara. Ecco quindi tutto un mondo di poesia architettonica definita dal pittore stesso "*architettura metafisica*". (Fig. 3)

Nell'architettura degli anni '30, invece, non troviamo "frammenti" di stile che ci ricordano lo stile classico, di esso non è stato ripreso il linguaggio, bensì la grandiosità della figura. Dice Pagano "*l'architettura affascina monumentalmente quando i rapporti di massa sono trattati in modo da agire in senso grandioso, quando la scala umana è applicata abilmente come elemento di misura immediato per far risaltare l'immensità dell'opera in contrasto con la piccolezza dell'uomo*"



Figura 2

**Operai al lavoro nell'area del Foro di Augusto, 1930**

(da [www.roma.repubblica.it/multimedia](http://www.roma.repubblica.it/multimedia))



Figura 3

**Giorgio De Chirico, *La nostalgia dell'infinito*, 1913**

In questa tela De Chirico omaggia la città di Torino e la Mole Antonelliana

(da M. Calvesi, *Art e Dossier*, p. 24)

Insomma grandiosità basata sull'effetto scenografico. L'evoluzione "romana" del fascismo coincide con la fase connotata da questa "dilatazione" potente delle masse. Un posto nella storia, un ricordo da lasciare in eterno, glorificando le origini ma amplificandone la gittata.

Questo era il ricongiungimento con "Roma eterna" e con il classicismo. Lo stile fascista doveva essere soprattutto monumentale e romano, rinnovato ma uguale, rispetto al glorioso passato, scelto a specchio del presente.

Così nell'architettura dell'E42 domina una geometria fredda, orizzontale, spogli parallelepipedi su immense spianate di marmo, che ricordano are sacrificali. Dove è annullato ogni rapporto con la scala umana, dove non ci si rende poi conto in effetti della grandiosità del progetto. Tutto sembra tendere ad un vuoto assoluto.

Questo vuoto, protagonista di molte tele di De Chirico. Un vuoto allarmante, straniante, dove pare nulla succeda, ma in realtà, qualcosa è già accaduto o sta per accadere. E' nelle sue piazze, nei suoi spogli portici, nelle prospettive disarticolate, nei suoi edifici regolari e geometrici che troviamo il senso di solitudine, di infinito, di perennità, di vuoto appunto. Tutto qui torna.

Sono questi chiaramente sinonimi, e lo sono se ci facciamo ben caso, anche nella concreta realizzazione architettonica.

De Chirico coglie per le sue tele, l'essenza di uno tra i suoi scrittori preferiti, Nietzsche, e il suo elogio alla solitudine. L'ideologia superomistica ne è la descrizione perfetta. In "Così parlò Zarathustra" l'uomo è solo e vuole essere solo. "*Solitudine patria mia*" dice il protagonista, "*Come parli a me beatamente!*" "*Scegliete la buona solitudine, la libera, la temeraria, leggera solitudine*".

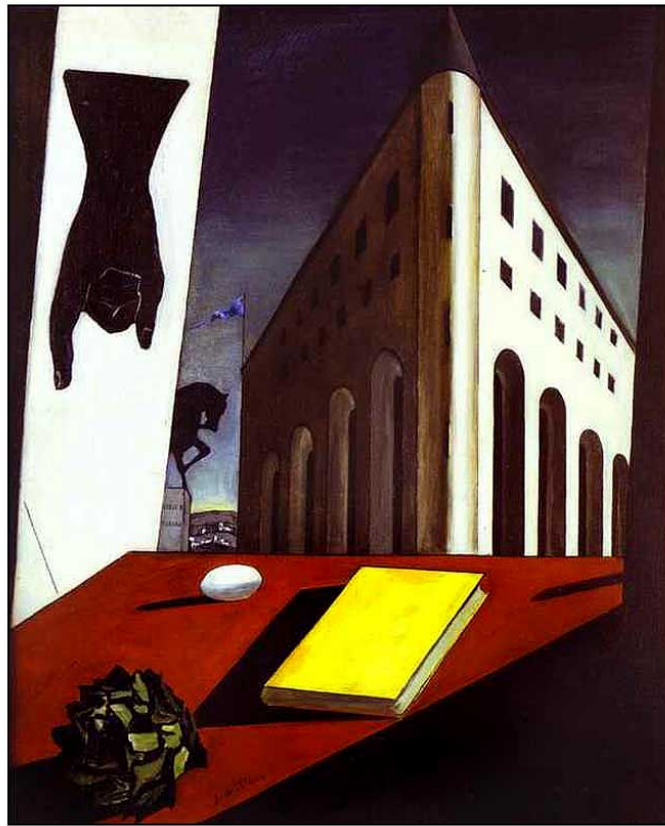
Il nesso delle architetture dell'E42 con la poetica nicciana della grandeggiante "solitudine" si può cogliere, direttamente, nell'ideologia mussoliniana (e a Mussolini applicata) del superuomo; più indirettamente, ma con eloquenti ed incredibili coincidenze formali, eccola tornare nella pittura di Giorgio de Chirico.

E' sorprendente l'incredibile (e involontaria?) tipologia dechirichiana di un edificio come il Palazzo della Civiltà Italiana. Di certo non sarà una discendenza stilistica, ma certamente un esito parallelo (pur nella differenza di anni che intercorre tra le Piazze d'Italia del pittore e gli edifici dell'E42) e rovesciato nei significati.

In Nietzsche la poetica della solitudine è drammatica ma consolatoria; de Chirico ne colse il senso di surrealtà, trasformandola in un fatto quotidiano, ma sconsolante, sospesa, inquietante. Svuotata di ogni grandezza. E questo vuoto lo rese, oltre che per mezzo di illogiche prospettive, anche grazie ad una "riduzione" del classicismo.

Ecco dunque archi e pilastri senza modanature, lisci e spogli, "asettici", allineati in fughe che, si veda ad esempio "Melanconia della partenza" (1914), richiamano in modo impressionante alcuni palazzi dell'E42.

In questi palazzi invece, la poetica della solitudine è "rovesciata di segno", e intende risalire al grandioso. Ma ricorre all'analoga riduzione del vocabolario classico, attuata da de Chirico: la grandezza, in quanto "solitaria", è spoglia.



Giorgio De Chirico, *Natura morta, Torino a primavera*, 1914



*Palazzo della Civiltà Italiana*, Quartiere EUR, Roma

E torniamo all'elemento arco.

L'elemento "principe" dell'architettura italiana è l'arco, e "l'arco del Palazzo della Civiltà Italiana, costruito in travertino, è spoglio e libero di ogni attributo di epoche e di ogni particolarità di stili; è l'arco puro, elemento costruttivo ed espressivo insieme" (dal volume *Esposizione Universale di Roma*, 1939). Così, la scelta di un'architettura spoglia, era sinonimo di eternità, e sottratta alla storia: "libero di ogni attributo di epoche".

E la grandezza, spoglia, del superuomo, che è solo perché la sua stessa statura lo isola dagli altri, lo pone ad una quota in cui non arrivano gli altri, dove guarda il mondo da un'altra ottica. E' solo il superuomo, e il vuoto che lo circonda lo esalta.

E così Mussolini, cerca questo vuoto, e lo vuole esaltare. La politica degli sventramenti trova in lui il più acceso sostenitore. "I monumenti della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine" diceva, senza però tenere presente quella elementare legge della proporzione,

per cui i monumenti "giganteggiano" non soltanto in virtù delle loro dimensioni, ma anche e soprattutto grazie al rapporto di scala con gli edifici circostanti. Cosa che sfugge all'architettura di regime, e ne troviamo pratico esempio nella pianificazione dell'E42.



Giorgio De Chirico, *Melancholia*, 1913 Dettaglio



Palazzo della Civiltà Italiana, quartiere EUR Roma.  
Particolare dei loggiati

Gli edifici sono enormi, fuori scala, ma non risultavano grandiosi come si sarebbe voluto, e nemmeno colossali, per l'assenza di punti di riferimento su scala ridotta. Senza contare il lavoro di appiattimento del terreno che ha eliminato quei dislivelli con i quali invece si sarebbe potuto "giocare" per ottenere questo effetto di maestosità. In buona sostanza, sull'istinto di grandiosità, ebbe la meglio la mistica del vuoto. Lo scosceso crea salti, riempie, il terreno piatto è uniforme, noioso, vuoto.

Il tutto accompagnato dalle interminabili prospettive, che non trovano il gradino ottico su cui far leva. La grandiosità diventa innocuità figurativa. Vuota.

Un'architettura metafisica insomma, come aveva definito la sua stessa pittura De Chirico, che si rivolge al passato non direttamente, ma attraverso un gioco di reciproci rimandi tra pittura e architettura. De Chirico aveva preso in prestito dall'architettura l'elemento architettonico stilizzato e straniato, ridotto alla sua essenza costruttiva per raccontare la solitudine e l'angoscia di certi stati d'animo.

Qui l'architettura visionaria riprende in prestito l'arco, di nuovo non direttamente dal passato, ma invece come filtrato dalla pittura metafisica, e gli dà nuova forma, per raccontare in architettura la potenza, e la solitudine, del superuomo.



#### 4. PROFETA INVOLONTARIO

In questo lavoro si è parlato di quanto ci sia di vero nel sostenere che esiste un collegamento tra l'architettura fascista e i quadri di Giorgio De Chirico, in particolare le cosiddette "Piazze d'Italia" dipinte nei primi anni dieci dall'artista. Quindi una ventina di anni prima delle città di nuova fondazione, e soprattutto della progettazione del Palazzo della Civiltà Italiana, nel quartiere oggi Eur ma nato come E42.

Ipotesi varie sono da sempre avanzate per le quali De Chirico avrebbe concorso, pur se indirettamente, nell'influenzare le scelte stilistiche dei progettisti dell'epoca, impegnati a dare una nuova impronta architettonica alla nuova architettura che si propugnava per magnificare la grandezza del regime.

Ecco perché molto spesso l'artista viene considerato il padre nascosto, e forse involontario, di larghe regioni dell'architettura del XX secolo.

Molti, negli anni, hanno ipotizzato questa diretta concorrenza. Si può citare, ad esempio, Ara H Merjian, studioso di storia dell'arte, che, nel parlare dell'architettura del periodo fascista sostiene appunto che il fatto che quest'ultima non riesca ad unire passato e presente in una estetica proprio della cultura italiana, ci costringe a prendere in esame i precedenti nella pittura dechirichiana. E secondo lui i provvedimenti urbanistici del fascismo, quali "sventramento", "isolamento" e "diradamento", sono in un certo senso debitori – per quanto sia impossibile definire tale debito in termini assoluti – alle opere di De Chirico, in particolare al modo in cui in esse gli oggetti e gli edifici sono inquadrati al fine di accentuare la valenza mitica. A Roma il lascito principale dell'urbanistica fascista non sta in quello che oggi vediamo, ma in quel che "non" vediamo: i monumenti abbattuti o sepolti allo scopo di farne risaltare altri. L'effetto monumentale non si ottiene soltanto con la massa, ma con l'unità plastica, l'isolamento nello spazio, l'eliminazione dei particolari. Creare una Roma del mito – una Roma che invocava il passato

e annunciava un futuro moderno (modernista) – divenne un problema di inquadratura. Queste strategie devono moltissimo a De Chirico, più di quanto sia stato riconosciuto, così come la stessa estetica fascista in materia di architettura ha il medesimo debito.<sup>117</sup>

Ancor prima, pur se si parlava della città di Sabaudia, persino Alberto Moravia, introducendo un volume pubblicato da Paolo Portoghesi, nel 1984, notava e sottolineava che ci fosse una “strana rassomiglianza di questi edifici e degli spazi urbani che li circondano con gli edifici e gli spazi urbani rappresentati nella pittura di Giorgio De Chirico”<sup>118</sup>. E diceva che se per esempio ci fossimo messi nella piazza di Sabaudia, con le spalle al campanile e guardiamo a destra e sinistra, avremmo visto, da una parte e dall’altra, due prospettive egualmente vuote, con i due sfondi ugualmente “metafisici” della chiesa e di una facciata di casa liscia e priva di finestre. Queste due prospettive per Moravia evocano inevitabilmente le misteriose piazze di De Chirico; all’evocazione manca solo il gesto malinconico di qualche statua eroica dal corpo classicamente drappeggiato. “Sì, l’architettura detta “razionalista” crea, nella realtà storica, dell’Agro Pontino, atmosfere “metafisiche”<sup>119</sup>.

Non da ultimo, poi, abbiamo il contributo di un altro importante storico dell’arte, Maurizio Calvesi, che, tracciando un punto di vista sull’E42, dice “Il nesso delle architetture dell’E42 con la poetica nicciana della grandeggiante “solitudine” si può cogliere, direttamente, nell’ideologia mussoliniana (e a Mussolini applicata) del superuomo; più indirettamente, ma con eloquenti coincidenze formali, nella pittura di Giorgio De Chirico.

---

<sup>117</sup> A.H. Merjian, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio De Chirico*, in G. Celant (a cura di), *Arti e Architettura*, vol. I, Milano, Skira 2004, p. 37

<sup>118</sup> A. Moravia, *Introduzione*, in P. Portoghesi, *Le città del silenzio: paesaggio, acque ed architetture della regione pontina*, Latina, L’Argonauta, 1984

<sup>119</sup> *ibidem*

Sorprende, in effetti, la spiccata e di certo involontaria tipologia dechirichiana di un edificio come il Palazzo della Civiltà Italiana”.<sup>120</sup>

E qui Calvesi utilizza un termine pertinente, ossia “involontaria”, riferendosi alle coincidenze formali. Perché in effetti, non esiste una pur stringata testimonianza che confermi un diretto rapporto tra pittura metafisica e architettura fascista.

Però, i confronti sono continui, e continuano ad essere molto forti: basti anche solo pensare alle brochure turistiche, senza citare storici o critici d'arte, per ritrovare nuovamente citata la metafisica dechirichiana. Nell'opuscolo ufficiale dell'Ente Eur addirittura un capitolo è intitolato “I capolavori del quartiere metafisico” per poi approfondire citando anche il pittore: “ [...] Palazzo della Civiltà Italiana. La sua monumentalità diafana con la sequenza di archi, apparentemente astratta dalla realtà sociale, rimanda alle opere realizzate da Giorgio De Chirico nel secondo decennio del Novecento.

Anche se non sussiste nessuna testimonianza certa di una consapevole filiazione architettonica dalla pittura di De Chirico, dipinti come ‘L'enigma dell'ora’, realizzato nel 1911, propongono un'immagine ricorrente nei progetti dell'E42: l'estrema semplicità delle forme, le particolari prospettive in cui viene presentata la scena urbana e l'aspetto dilatato e “metafisico” dello spazio sono protagonisti indiscussi di alcuni significativi edifici del quartiere espositivo”.

Il percorso fatto è stato proprio a questo fine: capire perché inscindibile, quasi indispensabile, questo rapporto tra architettura e pittura, tanto da esser a volte definita “architettura dipinta”.

---

<sup>120</sup> Maurizio Calvesi, LA mistica del vuoto, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime, vol. II, Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Venezia 1987, p. 6

Il critico Vincenzo Trione, pur non avendo fonti ufficiali, è assolutamente convinto che l'influenza di De Chirico sia alla base delle nuove soluzioni stilistiche adottate per l'architettura che ha caratterizzato il ventennio fascista.

Le metafore urbanistiche che scandiscono i quadri del pittore influenzeranno a vario titolo, tra gli anni venti e trenta, la riconfigurazione del volto delle città italiane, sia di nuova fondazione che non.

Molti architetti partiranno dalle quinte dechirichiane, recuperando figure come quelle dell'arco e del porticato. Le bizzarre metafisiche diventeranno delle "impronte" ricorrenti. Per molti c'è un profondo rapporto tra dipinti ed architettura. Alberto Sartoris, (architetto 1901 – 1998) parlò di una "metafisica dell'architettura", definendo con questa accezione una tendenza segnata da un'attitudine figurativa, dotata di forte tensione introspettiva, basata sul sapiente dialogo tra funzione ed ornamento.

Sembra una profezia. De Chirico mai avrebbe immaginato che, un giorno, le sue città dipinte sarebbero diventati straordinari pretesti visivi. La pittura assume corpo, e viene edificata. Il silenzio, che avvolge i suoi quadri, improvvisamente prende corpo e sembra parlare attraverso gli edifici.

Architettura metafisica.

Partendo dalla Roma del primo dopoguerra, volta ad essere sempre più una città imperiale ed idealizzata, proviamo a capire e tracciare i contorni di questa "nuova" architettura.

Un palazzo che possiamo citare, per la sua importanza, è senz'altro il Palazzo del Littorio. Adalberto Libera pubblica, nel 1933, i progetti presentati per il concorso. Questo prevede una serie di edifici da costruirsi in prossimità dei Fori Imperiali.

Nello stesso anno a Milano, Sironi alla triennale innalza una serie di archi di fronte al Palazzo dell'Arte di Muzio; e Angiolo Mazzoni, a Calambrone, completa la sua torre a forma di tholos.

Episodi questi che sembrano continuarsi, con in comune una evidente matrice dechirichiana. Lo spazio aperto, le grandi torri, la fuga dei portici, statue possenti, piazze vuote. Sono esplicite citazioni innegabili della pittura metafisica.

Abbiamo potuto constatare con la nostra ricerca che di certezze non ce ne sono, ma per Trione è comunque evidente che molti progettisti comprendono l'importanza delle intuizioni stilistiche di de Chirico, come la semplificata classicità del linguaggio, la mediterraneità degli ambienti, la misurata volumetria degli edifici che sono a contorno delle sue piazze.

Spesso inseriscono nelle loro architetture il motivo dell'arco, icona molto amata dal pittore. Ed è proprio su questo elemento che fondano il linguaggio di una nuova visività, espressione di un originale richiamo all'ordine e richiamandosi a regole esatte. L'enigma racchiuso nelle tele di De Chirico penetra nella dimensione urbana reale. Archi a tutto sesto, prospettive di porticati, torri quadrate, muri romani, sculture classiche.

Tracce che si trasformano da fondali delle piazze a parole pietrificate. Gli archetipi inventati da De Chirico sono assimilati al punto di diventare parte integrante della ricerca progettuale post-bellica. E tuttavia si può comunque affermare che le Piazze d'Italia hanno anticipato molti anni prima "decine di Sabaudie"<sup>121</sup> come sostiene il giornalista scrittore Alberto Arbasino, secondo il quale gli ambienti metafisici propongono vedute "già perfettamente fasciste"<sup>122</sup>, anche se dipinte molto tempo prima della marcia su Roma.

Ma, sempre analizzando le due correnti, quella pittorica e quella architettonica, vedremo che il purismo formale del padre della Metafisica verrà recepito solo nei suoi aspetti esteriori. Le audaci invenzioni scenografiche di De Chirico saranno, in più casi, impoverite, ridotte, per ricollegarsi ad una accesa discussione tra Piacentini ed Ogetti, a un gioco di

---

<sup>121</sup> A. Arbasino, *E De Chirico inciampò nel filo delle Arianne*, in "Il Venerdì", 785, 4 maggio 2003

<sup>122</sup> ibidem

colonne ed archi. Un ritorno alla romanità. Volumi scarni, templi elementari, piazze dilatate. Ma pur sempre alla fine pietrificate Piazze d'Italia.

L'aver tirato in ballo il nome di Piacentini, offre l'opportunità di focalizzare l'attenzione su un punto importante. Sempre secondo Trione, nell'architetto è molto forte l'interesse per l'opera del Pictor Optimus, anche se di questo suo interesse non vi è comprovata e documentata prova. Ma sta di fatto che la sua volontà di reinterpretare i modelli della tradizione, dà vita al ben noto monumentalismo prosciugato, che ben si sposa con la Metafisica, segnata dalla capacità di coniugare un mondo aspro e severo con un urbanesimo dalle tinte magiche. Le "fabbriche" piacentiniane evocano questi straniamenti, tra statici volumi e sottili emozioni.

Si pensi all'E42, con le sue particolari prospettive, che sembrano reinventare le geometrie solide e terse di de Chirico.

E si pensi al Palazzo della Civiltà Italiana, soggetto di questo studio, unica struttura dell'E42 che sembra derivare in maniera diretta dai palcoscenici metafisici. Progettato lo ricordiamo dagli architetti Guerrini, La Padula e Romano, è un prisma a sei piani, traforato da archi perfettamente uguali. Come non notare che sembra una fedele trasposizione di quadri come l'Enigma dell'ora.

Il Colosseo Quadrato, così come viene notoriamente chiamato il palazzo, descrive un classicismo visionario.

Evidenti i richiami a De Chirico, il quale aveva tratto dal corpo dell'architettura elementi costruttivi stilizzati, per ridurli alla loro essenza. Come l'arco, che trafora il palazzo con impeccabile regolarità, libero da ricordi del passato e semplice nella sua purezza. E avvicinandosi, compone un territorio fatto di prospettive che variano in continuazione.

Un territorio che, in una sorta di gioco di scambi a stagioni alterne, ripercorrerà con ironia lo stesso De Chirico.

Influenzato a sua volta dai continui accostamenti della sua pittura con le architetture fasciste, abbiamo visto una sua tela, datata 1975, in cui appare un gladiatore, con il volto da manichino, sul cui retro, al di sotto di un cielo limpido, ritroviamo identica, quasi una fotografia, la facciata del Palazzo della Civiltà Italiana.

In conclusione, si fanno mille supposizioni, ma nessuna conferma è infine arrivata. Si è parlato dello spazio dipinto che diventa spazio costruito.

Quello che alla fine siamo arrivati a dire è che, analogamente a de Chirico, i progettisti dell'epoca, operando alla maniera metafisica del pittore, hanno individuato nel disegno lo strumento per descrivere le trasformazioni del presente. Si allontanano dall'ansia del "fare" per riscoprire il valore e la forza dell'archetipo. Tendono alla loro maniera a dare concretezza e fisicità all'alfabeto metafisico. Nei loro interventi, svaniscono gli ineffabili incastri e le derive simboliche, le allusioni. La solennità non è sottesa, ma esibita. La forma dipinta si fa solida, diviene tridimensionale. I segni e le tonalità cromatiche evadono dalla superficie della tela per migrare sul marmo.

E' qui il senso della presenza di De Chirico.

Ma mentre de Chirico nei suoi quadri ha volontariamente cercato il senso di inquietudine, di smarrimento, di straniamento, è incredibile come, nella ricerca di una poderosa monumentalità, anche l'EUR restituisca lo stesso identico senso di smarrimento. La geometria regolare e severa del quartiere e dei suoi palazzi dà, inconsciamente, quel sottile senso di inquietudine che De Chirico voleva provassero coloro che fossero al cospetto di una delle sue tante Piazze d'Italia.

## POSTFAZIONE

La prima volta che ho visitato l'Eur dopo aver deciso che da lì sarei partita per la mia tesi è stato a gennaio 2009 e la giornata era di quelle tipicamente invernali. Fredda, grigia, nuvolosa. Non pioveva, ed ero reduce da una mostra dedicata proprio a De Chirico alla Galleria di Arte Moderna. Mi sembrava di fare il giusto percorso per la ricerca che stava iniziando a nascere.

Impatto di forte stupore, non posso negarlo, eccole qui. Le forme a me già così note dalla ricerca cartacea si stagliavano ora con la loro imponente realtà davanti ai miei occhi.

Non saprei neppure descrivere quello che ho pensato, ricordo solo il bianco del Palazzo della Civiltà Italiana contro quel cielo grigio gonfio di nubi.

A quel punto ho cercato di capire, seguendo le mie sensazioni, se la filiazione tra le architetture del ventennio fascista e le opere dei primi anni dieci di De Chirico è un fatto vero, o il frutto solo di ipotesi, similitudini, sensazioni, perché di sensazioni, lì, in quel momento, ce n'erano per me davvero tante.

Ho percorso a piedi la via che collega il Palazzo della Civiltà Italiana con il Palazzo dei Congressi e dei Ricevimenti, osservando le prospettive che di volta in volta mi si aprivano davanti.

E le ho riconosciute. Davanti a me i portici, gli angoli, gli archi. Quante Piazze d'Italia si aprivano davanti ai miei occhi. Stupefacente vederle lì, materializzate, dopo averle viste sulla tela. Incredibile mi sono detta. Sarà solo una suggestione mia forse. Però in quel momento erano vere e concrete lì, davanti ai miei occhi.

Ma un'altra cosa mi colpiva ancora di più. Un via vai continuo di macchine, ma non c'erano persone. Zona di uffici ho pensato, orario di lavoro. E' freddo. C'ero solo io di fronte al Palazzo dei Congressi, moderno e



maestoso edificio che mi ricorda una basilica. Mi sono sentita spaesata, sì, piccola. E non esagero se racconto di aver provato uno strano senso di inquietudine, di malessere. Ho guardato il Colosseo quadrato dal lato opposto. Troppo piccola io, troppo maestosi, imponenti. Silenziosi. Loro. Ho gironzolato intorno al Palazzo e poi ho ripreso la via in senso opposto, lasciandomi il Palazzo alle spalle, e avvicinandomi passo dopo passo al Palazzo della Civiltà Italiana.

Lui, il più metafisico di tutti. Lui e di nuovo le prospettive geometriche di una fredda Piazza d'Italia. Nel frattempo il cielo regalava un po' del suo azzurro, e quel Palazzo mi sembrava ancora più imponente. Ed ero di nuovo sola al suo cospetto. Non una persona. Solo auto posteggiate lì ad aspettare.

Settembre 2010. Sono di nuovo all'Eur. Ho deciso che il soggetto principale delle mie ricerche sarà il Palazzo della Civiltà Italiana. Il più evidente di tutti, quello che regala più suggestioni, quello che esprime un evidente fascino di architettura metafisica. Quante immagini raccolte nel frattempo, descrizioni lette, similitudini ipotizzate.

Ma nel corso delle mie ricerche, ciò che è stato da subito evidente è che non esiste un collegamento certo, comprovato, tra i quadri e la scelta del progetto per il Palazzo. Ma allora perché è così forte ed incessante il paragone che si instaura tra le due cose? Perché non c'è brochure turistica o semplice nota descrittiva, anche sul più banale sito internet, che non faccia allusione al "carattere metafisico" oppure all'"atmosfera metafisica" del Palazzo?

Sono rimasta lì tre giorni, avendo così modo di vivere l'Eur in diversi momenti della giornata.

Ho girato in auto, a piedi, per avere una percezione diversa degli spazi. Lunghissimi spazi segnati di volta in volta dall'edificio di turno. Che una volta arrivata al cospetto, ecco di nuovo la sensazione del sentirsi piccoli. Piccoli perché da lontano non puoi immaginare quanto in realtà questi edifici siano così imponenti. La lunga distanza tra loro annulla la dimensione

umana, non la puoi comprendere. E esservi al cospetto disorienta. Stupisce. Inquieta.

Palazzo della Civiltà, ora dell'aperitivo. Intorno c'è un allegro brulicare di persone, complice un bar alla moda nei pressi. E la giornata è calda, serena. Tutto è avvolto dal colore delle aiuole, dallo zampillare della fontana, dal chiacchiericcio della gente. Si sta bene. Bella sensazione di calma e tranquillità. Ben lontana da quella grigia sensazione di vuoto di quella giornata di gennaio.

Sul tramonto però, con la sera che inizia ad arrivare, la gente rientra e si accendono le prime luci, ecco si ripresenta di nuovo quella sensazione di inquietudine.

Il Palazzo si illumina. E' bellissimo, non si può negare. Ma quelle luci soffuse, ombre proiettate, spazi ampi, nessuna persona, desolazione, atmosfera sospesa. Non è forse una descrizione questa di un quadro di De Chirico? Tutto è immobile, ma qualcosa potrebbe accadere. E questo genera inquietudine, sospetto. Meglio sbrigarsi a rientrare. La strada è lunga. E sono sola in strada.

Trovarmi all'Eur per qualche giorno, vivere i suoi edifici, attraversarli, mi ha permesso di chiarirmi qualche idea.

Come dicevo, nelle brochure turistiche, nei libri, persino nella descrizione dell'intervento di restauro posta di fronte al Palazzo della civiltà Italiana si fa un chiaro riferimento alla pittura di De Chirico, quale ispiratrice dell' "architettura metafisica": *“Le altre lastre sono anch'esse sottili, certo per obbedire all'imperativo della massima economia di mezzi e materiali che ha regnato sull'opera, ma anche per partecipare fino in fondo alla poetica dechirichiana che sembra aver ispirato l'opera.”*

Ma in realtà credo che tutto sia dovuto alle sensazioni che si provano vivendo le due cose: le tele e le architetture. De Chirico sappiamo traduceva la malinconia e la solitudine nei suoi dipinti attraverso architetture dalla forma pulita, rigorosa.

Io per me stessa, quella solitudine e malinconia, o qualcosa che vi assomiglia molto, l'ho provata al cospetto dei Palazzi dell'Eur, così severi nelle loro forme, così imponenti nelle loro dimensioni, ma così soli. Slegati dal resto, isolati dagli altri edifici da lunghi spazi.

Credo sia l'evocazione di queste sensazioni che abbiamo creato questo parallelismo, che sia proprio solo un fatto percettivo, che unito alla straordinaria coincidenza formale, ha fatto tutto il resto.

Sarà solo un caso, o proprio per questo, che molti dei film girati all'Eur mettono in scena situazioni drammatiche, introspettive, diventando la metafora del disagio metropolitano?

Torna tutto. Le Piazze d'Italia, geometricamente fredde per esprimere l'inquietudine, il silenzio, la sospensione, l'enigma. Tutto quello che ho ritrovato nei film girati nelle fredde, geometriche atmosfere dell'Eur.

Alla fine il mio azzardo è dire che questo sia stato l'unico vero legame tra queste architetture e i dipinti di De Chirico. Nessun vero collegamento o ispirazione diretta, copia. Nulla di tutto ciò.

Durante il corso della storia, la figura di De Chirico si è incrociata con le figure e le vicende legate alla costruzione dell'E42, tant'è vero che, anche egli stesso, negli anni '70, riproponendo nelle sue tele lo stile metafisico, che tanta fortuna gli aveva dato, e suggestionato dal continuo accostamento delle sue tele con le architetture dell'Eur, rappresenta in un suo quadro, "Il Gladiatore", del 1975, un edificio che assomiglia in maniera impressionante, al Palazzo della Civiltà Italiana.

E c'è quello che ho notato io.

Con le mie sensazioni.

Il Palazzo della Civiltà Italiana, soprattutto in alcune ore del giorno, ed in particolare di notte, esprime un fascino che evoca per forza, non puoi ignorarlo, in maniera evidente, la natura metafisica sottesa.

Le piazze vuote disegnate da Giorgio De Chirico, abitate da manichini di legno, da statue antiche, da ombre, sono quelle dei sogni. Nei nostri sogni notturni capita spesso di vedere piazze così, locali così, posti abitati da ombre oppure deserti, con luci innaturali, passanti misteriosi che non si fermano e camminano via rasente ai muri, senza mai sostare o sedersi. E' dunque la rappresentazione di un sogno, il mondo di De Chirico.

E nella realtà quotidiana, la cosa più vicina a un quadro di De Chirico, ecco cos'è, è camminare tra questi spazi ampi, questi palazzi. E avvertire quella sensazione innaturale di smarrimento.

E torno ai film, perché riassumono tutto quanto detto fin'ora.

Registi come Michelangelo Antonioni, che con "L'Eclisse" del 1962, analizza criticamente la società, caratterizzata da un crescente benessere materiale grazie alla crescita economica, ma anche da una profonda crisi esistenziale. E lo fa proprio attraverso i paesaggi dell'Eur, con le sue fredde architetture, geometriche, che riflettono perfettamente l'incomunicabilità dei sentimenti e l'insuperabile senso di estraneità che caratterizza il rapporto tra i due personaggi.

O come Fellini, ispirato non per caso da queste atmosfere, che qui ambientò nel 1962 il suo "Le tentazioni del Dottor Antonio" episodio del film "Boccaccio 70". Il dottor Antonio Mazzuolo è un moralista: fa parte di una commissione di censura del Ministero dello Spettacolo; vive, scapolo, con la madre e le sorelle. Un giorno, montano davanti a casa sua un cartellone per la pubblicità del latte, che raffigura una donna provocante e gigantesca. Sconvolto, Antonio si prodiga inutilmente per la sua rimozione. Immagina che la donna, prorompente e giunonica, scenda dal cartellone e lo conduca, piccolo, impaurito, inquieto, nel suo mondo gigantesco. Di nuovo, lo stato d'animo descritto attraverso le architetture dell'Eur.

Concludo con un'intervista di Fellini, "Fellini e l'EUR" dalla serie "Io e...", del 1973 a cura di Luciano Emmer, ed è uno dei più significativi film televisivi della serie prodotta dalla RAI all'inizio degli anni Settanta.

Come negli altri cortometraggi della serie, anche in questo film un artista parla della creazione artistica che predilige.

Ma perché può essere interessante questa intervista in un contesto architettonico? Federico Fellini, anziché soffermarsi su un quadro o una scultura, preferì parlare del quartiere romano dell'EUR, uno spazio scenografico che aveva adottato per alcuni suoi celebri film, come *La dolce vita* (in particolare, la sequenza in cui Marcello incontra nuovamente l'intellettuale Steiner), o il già citato episodio di *Boccaccio 70*. Spazi che sceglie come scenari metafisici e astratti, come teatri di burattini dove collocare i colori, i movimenti, le figure fantastiche del suo cinema, ma anche dove ambientare momenti di rarefazione e di sottile confronto psicologico.

Nell'intervista, Fellini percorre lo spazio "teatrale" dell'EUR e illustra i motivi che lo affasciano in quegli ambienti monumentali, pseudofuturibili e incompiuti.

Considerando che Fellini è il cineasta che più di qualsiasi altri ha sempre prediletto la ricostruzione in studio, il suo interesse per l'EUR e il fatto di avere girato alcune scene in quello spazio assume un significato particolare. E soprattutto sembra involontariamente riassumere lo scopo di questa scrittura. In un flusso di coscienza racconta il rapporto, cinematografico e non, con questo controverso, incredibile, affascinante quartiere:

"Io mi trovo molto imbarazzato perché ad essere completamente sincero non sono mica molto ricettivo sulle espressioni realizzate, materializzate che sono la testimonianza della visione della vita di un altro autore ... mi sembra di capire e ricevere molto poco, io penso che ci sia una specie di come un respingersi, tanto più una cosa è vitale in quanto rappresenta la visione delle cose di un artista creativo esuberante che si esprime, tanto più, naturalmente sempre con una grande limitazione nel paragone, tanto più un altro tipo creativo si sente bloccato, respinto, come due biglie da biliardo che quando si toccano si allontanano ... Adesso non mi ricordo,

perché non posso fidarmi molto delle citazioni in generale, non mi ricordo chi ha detto che ... quale artista abbia detto che i musei e le pinacoteche servono per gli altri e non per gli artisti, che per gli artisti è indispensabile la vita così come vagabondaggio, come esperienza, come nutrimento, io ho imparato ad essere d'accordo con queste definizioni, con queste interpretazioni del fatto, della possibilità di assimilare il nutrimento artistico realizzato da un altro ...

E io ho scelto un quartiere, non ho scelto un'opera d'arte, cioè non ho scelto la rappresentazione del mondo espresso da un autore, un artista, ho scelto l'EUR ... perché ho scelto l'Eur? In effetti questo è un quartiere che mi piace moltissimo, io non so perché mi piaccia tanto, ci sono parecchie ragioni, probabilmente, *forse la più ovvia è per quel tanto di opera d'arte realizzata, di atmosfera artistica espressa, quel senso di metafisico così ... che è fin troppo ovvio ricordare la pittura metafisica di de Chirico, ma l'Eur ti restituisce questa leggerezza come di abitare in una dimensione di un quadro, quindi ha una carica, un'atmosfera liberatoria, in quanto in un quadro non esistono leggi se non quelle estetiche, non esistono rapporti se non quelli con la solitudine o soltanto con le cose, quindi questo quartiere mi sembra che suggerisca ... che vada a nutrire, stimolare questo senso di libertà, di alibi, questo che di sospeso, questo orizzonte piatto, questa improbabilità, sono case vuote, case disabitate, edifici creati per fantasmi, appunto per statue come sono queste qua ...*

Un altro motivo per cui questo quartiere mi affascina è proprio questo senso di provvisorio che c'ha l'Eur, sembra di stare un po' come di abitare dentro la fiera campionaria di Milano, la sensazione che la mattina ti puoi svegliare e tutto è stato portato via, tutto è stato sbaraccato ecco ... questa sensazione di provvisorio mi sembra che sia psicologicamente, almeno per certi tipi, tra cui mi metto anch'io, molto confortante ... io mi sento vivo in un teatro di posa, quindi l'Eur è il quartiere in cui mi sento più vivo ... quando mi domandano qual è la città in cui preferirebbe abitare e mi dicono Londra, Parigi, Roma, io dico ... alla fine ad essere sincero vorrei dire Cinecittà è l'unica città dove proprio vorrei abitare in quanto è una città che mi permette

di essere inventata giorno per giorno, un giorno dopo l'altro, in continuazione, questo è un condizionamento di quello che si chiama una vocazione ma anche forse una deformazione professionale, mi accorgo che più vado avanti e meno vedo, cioè in definitiva, ma si in fondo un vero figurativo è anche cieco perché non fa che proiettare se stesso sugli spazi vuoti, candidi per questo l'Eur ancora una volta è un quartiere che è molto congeniale probabilmente a chi fa di professione così il rappresentatore di immagini, non per niente infatti in questo quartiere ho girato moltissime sequenze dei miei film ... è un quartiere appunto che per me è anche un teatro di posa ...

Qua ho girato una scena di "Boccaccio '70"... insomma dove giri gli occhi sono tutti angoli di teatro di posa ... questa infatti è una sensazione un po' strana abitando a Roma, ogni tanto, tu sai che quando si gira in definitiva è come se tu, dopo mesi, o dopo un anno entri in un teatro e ritrovi una costruzione tua ancora in piedi e te ne meravigli, spesso Roma mi dà questa sensazione, ma come (...) non l'hanno ancora smontata?(...) Spesso c'è il conforto e la sorpresa di trovare ancora in piedi, strade piazze che ormai dovrebbero essere portate al deposito o ai rifiuti ...

Ecco l'Eur mi piace anche perché ha questo aspetto un pochino da stabilimento cinematografico, da studio, cioè spazi vuoti dove tu puoi mettere i tuoi giocattoli, i tuoi dadi, i tuoi cubi, questa sensazione di disponibilità che c'ha il quartiere mi è congeniale, mi trovo bene, proprio perché senza storia ... pensi che il monumento più vecchio è il distributore di benzina del 1965, il resto ti restituisce una sensazione di novità continua in trasformazione, è un quartiere che c'è e non c'è, anche la gente che ci abita ti dà l'impressione di avere una psicologia così asettica, nuova, sconosciuta insomma ... naturalmente questo quartiere diventa bellissimo proprio perché sta vicino a Roma, cioè ad un km c'è poi la città più antica, più viscerale, più placentaria, più confusa, più caotica, più paludosa del mondo, c'è l'Indiano, ad un km dell'Eur c'è l'India ... forse un altro motivo di fascino di questo quartiere è perché è un quartiere decadente tutto sommato, perché voleva essere una certa cosa, infatti mi pare si chiamava

E42, Mussolini voleva fare il quartiere trionfale per celebrare la vittoria a Hitler, quindi c'ha anche il fascino così di una specie di sogno folle interrotto e poi tramutato in un'altra cosa ... forse un altro motivo di conforto di questo quartiere deriva dal fatto che sembra futuribile ma è un futuribile già conosciuto, quindi un futuro che non angoscia perché è già scontato appunto un po' dalla pittura metafisica e un po' dai racconti di fantascienza, un po' anche dai fumetti, la semplicità di queste linee, le casette così disegnate come le fanno i bambini, appartengono già ad un mondo molto conosciuto, e quindi ad una proiezione in un futuro già addomesticato, forse anche questo da quella sensazione di conforto tutto sommato, di protezione ... quindi per tutta questa serie di motivi che non saprei più ricordare, è un quartiere che mi piace, mi piace al punto tale che abito a Piazza del Popolo, ma è naturale che sia così, non si può stare nelle cose che ci piacciono, le cose che ci piacciono si devono soltanto desiderare, fantasticare ... aspettarle ... ”

Dunque per Fellini il quartiere è una sorta di “sogno interrotto”, una scenografia vuota dove mettere i propri giocattoli, dove tutto è provvisorio, in continua trasformazione. Dove si ha la sensazione di vivere in un quadro, dove che oltre la cornice c'è dell'altro, lì dietro l'angolo.

Se ci mettessimo di fronte ad una tela di De Chirico, una Piazza d'Italia, potremmo leggere esattamente lo scritto di Fellini. Potremmo mai capire che le percezioni descritte sono per un quartiere, anziché per un quadro?

Sta tutta qui, dunque, la storia del rapporto tra il quartiere Eur, il Palazzo della Civiltà Italiana, e le Piazze d'Italia di De Chirico dei primi anni dieci.

Un rapporto che storicamente e documentalmente non può essere dimostrato, perché non c'è una vera relazione che ha legato la realizzazione dei quadri con la storia dei progetti per uno dei più famosi e importanti Palazzi dell'Eur. Il legame è fatto di sensazioni, vissute da chi ha attraversato, con gli occhi, con la mente, i portici, le piazze, gli edifici dei quadri di De Chirico, e del quartiere Eur a Roma. E si è poi fermato al cospetto del palazzo più metafisico di tutti. Il Palazzo della Civiltà Italiana.



## APPENDICE

## **BIOGRAFIA GIORGIO DE CHIRICO**

(tratto dal sito della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico)

### **1888-1905**

Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico nasce a Volos (Tessaglia) il 10 luglio 1888. Il padre, Evaristo, di nobile famiglia d'origini siciliane, è un ingegnere impegnato nella costruzione della ferrovia della Tessaglia. La madre Gemma Cervetto è una nobildonna genovese. Nel 1896 i de Chirico rientrano a Volos, dove risiederanno fino al 1899, e dove Giorgio prende le prime lezioni di disegno. La famiglia si trasferisce poi ad Atene, dove Giorgio frequenta il Politecnico dal 1903 al 1906.

### **1906-1909**

Nel settembre 1906 la madre decide di lasciare la Grecia. Dopo due brevi soste a Venezia e a Milano, la famiglia si trasferisce a Monaco di Baviera, dove Giorgio frequenta l'Accademia di Belle Arti, mentre Andrea studia musica. De Chirico si dedica allo studio di Arnold Böcklin e Max Klinger, legge con grande interesse Nietzsche, Schopenhauer e Weininger. Ritorna a Milano, raggiungendo la madre e il fratello, nel giugno del 1909.

### **1910-1915**

Nel marzo 1910 si trasferisce a Firenze, dove rimane impressionato dall'architettura di Brunelleschi e ricomincia a studiare con fervore Nietzsche. Comincia a dipingere soggetti in cui tenta di esprimere quel forte e misterioso sentimento che aveva scoperto nei suoi libri: "la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane". Nasce così il suo primo quadro metafisico: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, ispirato da una visione che ebbe in piazza Santa Croce, e iconograficamente dall'affresco della cappella Bardi di Giotto nella Basilica di Santa Croce. L'opera è preceduta da *L'enigma dell'oracolo* e seguita, sempre nel 1910 a Firenze, da *L'enigma dell'ora* e dal

famoso *Autoritratto* con la lapidaria epigrafe nietzschiano “Et quid amabo nisi quod aenigma est?”.

Nel 1911, diretto a Parigi con la madre per raggiungere il fratello, passa per Torino, dove viene colpito da alcuni particolari architettonici della città, che diverranno temi iconografici delle famose Piazze d'Italia. Nell'ottobre del 1912 partecipa per la prima volta a una mostra: *Salon d'Automne* al Grand Palais. Sempre a Parigi, nel marzo 1913 espone tre dipinti al *Salon des Indipendants*. È notato da Picasso e da Apollinaire che, entusiasta delle sue opere, recensisce la mostra che l'artista realizza nel suo studio a ottobre ne «L'intransigeant» e inizia una collaborazione con l'artista nel gennaio 1914. Frequentando lo scrittore francese conosce Giovanni Papini e Ardengo Soffici, Fernand Leger, Constantin Brancusi, Max Jacob, Andrea Derain e Georges Braque. De Chirico presenta Savinio ad Apollinaire a fine gennaio, e insieme frequentano le «Soirées de Paris». Conosce Paul Guillaume, suo primo mercante. Nel 1914, espone nuovamente al *Salon des Indipendants*. Ardengo Soffici scrive dei fratelli de Chirico sulla rivista «Lacerba». Inizia il ciclo iconografico dei Manichini. Dipinge il famoso ritratto di Apollinaire e glielo dona: il poeta gli dedicherà l'anno successivo il poema *Ocean de Terre*.

### **1915-1918**

Nel maggio del 1915 de Chirico e Savinio rientrano in Italia per presentarsi alle autorità militari di Firenze e in seguito sono trasferiti a Ferrara dove Giorgio viene assunto come scritturale. Comincia a dipingere i suoi primi Interni metafisici: “Quello che mi colpì soprattutto e mi ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora”, scrive il pittore, “erano certi aspetti di interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovavano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane”. Nello stesso periodo realizza anche *Il grande metafisico, Ettore e Andromaca, Il trovatore e Le Muse inquietanti*. Nel 1916 conosce Filippo de Pisis, appena ventenne. Nel 1917 trascorre qualche mese presso l'Ospedale Militare Villa del Seminario per malattie

nervose, dove si trova anche Carlo Carrà . Nasce così quella che sarà definita in seguito la “Scuola Metafisica”. Entra in contatto con l'ambiente dada di Tristan Tzara e della rivista «Dada 2». Alla fine dell'anno si trasferisce a Roma con la madre. Nel primo numero di «Valori Plastici» pubblica il testo *Zeusi l'esploratore* in cui proclama: “Bisogna scoprire il demone in ogni cosa... Bisogna scoprire l'occhio in ogni cosa... Siamo esploratori pronti per nuove partenze”, dedicando il saggio a Mario Broglio, il fondatore della rivista.

### **1919-1924**

Nel febbraio del 1919 ha luogo a Roma la sua prima mostra personale alla Casa d'Arte Bragaglia. In questa occasione pubblica lo scritto *Noi Metafisici* su «Cronache d'attualità», nel quale scrive: “Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir tramutato in arte... I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia”. In quel periodo de Chirico riscopre il museo e inizia a fare copie dai maestri italiani del Rinascimento. A Firenze studia la tecnica della tempera e della pittura su tavola. Nel 1921 ha luogo a Milano una mostra personale alla Galleria “Arte”. Lo stesso anno, entra in rapporto epistolare con André Breton. Scrive su varie riviste, ove pubblica saggi su Böcklin, Klinger, Menzel, Thoma, Renoir e Raffaello. Nel 1922 viene inaugurata un'importante personale alla Galerie Paul Guillaume di Parigi in cui sono esposte cinquantacinque opere. André Breton firma la presentazione. Nel 1923, in occasione della II Biennale Romana, Paul e Gala Eluard si recano a Roma e acquistano diverse sue opere. Attraverso la copia l'artista entra in rapporto con Max Ernst, che lo raffigura nel dipinto: *Au rendez-vous des amis* a fianco degli altri esponenti del futuro movimento surrealista. Nel 1924 collabora alla rivista «La Bilancia» di Roma. Partecipa alla XIV Biennale di Venezia, mentre a Roma conosce la ballerina russa Raissa Gourievitch Krol, sua futura moglie. Verso la fine del 1924 è con Raissa a Parigi, dove al Theatre des Champs Elysées realizza scene e costumi per i Balletti Svedesi per *La Giara* di Pirandello

con musiche di Alfredo Casella. Collabora al primo numero de «La Revolution Surrealiste» ed è immortalato da Man Ray nella celebre foto di gruppo.

### **1925-1929**

Inizia in questi anni la ricerca sulla Metafisica della luce e sul Mito mediterraneo, dando origine a temi come gli *Archeologi*, i *Cavalli in riva al mare*, i *Trofei*, i *Paesaggi nella stanza*, i *Mobili nella valle* e i *Gladiatori*. In occasione di una sua personale alla galleria di Leonce Rosenberg i surrealisti criticano duramente le più recenti opere dell'artista. La frattura con i surrealisti è ormai totale e destinata ad aggravarsi negli anni successivi. Fa la conoscenza di mecenate Albert C. Barnes che diventa grande collezionista e sostenitore. Prepara le scene e i costumi per il balletto *Le Bal*, prodotto dai Balletti Russi di Serge Diaghilev (Montecarlo, Parigi e Londra). Espone con il gruppo Novecento in Italia, a Milano, e all'estero, a Zurigo e Amsterdam, e in Inghilterra, Germania e negli Stati Uniti.

### **1930-1935**

Il 3 febbraio 1930 sposa Raissa. Gallimard pubblica *Calligrammes* di Apollinaire illustrati da sessantasei litografie di de Chirico. Nell'autunno conosce Isabella Pakszwer (poi Isabella Far), che diventerà la sua seconda moglie e gli resterà vicina fino alla morte. Alla fine del 1931 il matrimonio con Raissa, ormai in crisi, si conclude con una definitiva separazione. Nel 1932 de Chirico e la Pakszwer lasciano Parigi e si trasferiscono a Firenze. In questi anni dipinge delle vite-silenti, dei ritratti e nudi femminili di un naturalismo luminoso. Espone alla XVIII Biennale di Venezia nella sala dedicata agli artisti italiani di Parigi. Nel 1933 partecipa alla V Triennale di Milano per la quale esegue il monumentale affresco *La Cultura Italiana*. Continua l'attività per il teatro: esegue scene e costumi per *I Puritani* di V. Bellini, per il I Maggio Musicale Fiorentino (1933), le scenografie per *La figlia di Jorio* di D'Annunzio, con regia di Pirandello al Teatro Argentina di

Roma. Rientra a Parigi con Isabella. Studia vecchi trattati di tecnica della pittura. Nel 1934 esegue dieci litografie sul tema dei Bagni misteriosi per *Mythologie* di Jean Cocteau.

### **1936-1937**

Nell'agosto del 1936 parte per New York. Espone alla Julien Levy Gallery le sue opere, molte delle quali acquistate dal collezionista Albert C. Barnes per il suo museo e da vari collezionisti. De Chirico collabora alle riviste «Vogue» e «Harper's Bazaar» ed esegue per la sartoria Scheiner di New York un pannello murale intitolato *Petronio e l'Adone moderno in frack*. Decora una parete dell'istituto di bellezza Helena Rubinstein; realizza una sala da pranzo alla Decorators Picture Gallery, con Picasso e Matisse.

### **1938-1947**

Nel gennaio del 1938 rientra in Italia e si stabilisce a Milano, per poi trasferirsi a Parigi, disgustato dai "decreti per la difesa della razza". Espone alla III Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma. A Firenze durante gli anni della guerra, inizia la creazione di alcune sculture in terracotta: *Gli Archeologi*, *Â Ettore e Andromaca*, *Â Ippolito e il suo cavallo* e la *Pietà*. pubblica *Il Signor Dudron* in «Prospettive» e il testo sulla scultura *Brevis Pro Plastica Oratio* su «Aria d'Italia». Nel 1941 esce *The Early Chirico* di James Thrall Soby, critico e collezionista americano. Scrive numerosi articoli teorici su vari periodici, poi riuniti in *Commedia dell'arte moderna* (Roma 1945). Nel 1944 si stabilisce definitivamente a Roma. Il fotografo Irving Penn lo ritrae tra il celebrativo e l'ironico con la corona d'alloro. Nel giugno 1937 riceve dal fratello la notizia della morte della madre. Lavora alle scene per il *Don Giovanni*, balletto con musiche di R. Strauss e coreografie di A. Milloss, per l'Opera di Roma. Sempre nel 1945 pubblica i testi autobiografici: *Memorie della mia vita e 1918-1925. Ricordi di Roma*. Intensifica la sua ricerca sui maestri antichi, eseguendo dei d'apres di Tiziano, Rubens, Delacroix, Watteau, Fragonard e Courbet. Alla fine della guerra riprende l'intensa attività espositiva e scatena una dura lotta contro

le falsificazioni delle sue opere, fenomeno ispirato già dai surrealisti negli anni Venti. Il 18 maggio 1946 sposa Isabella Pakszwer. Nel giugno del 1946 si tiene alla Galerie Allard di Parigi, con l'approvazione di Breton, una personale dell'artista in cui vengono esposte ventiquattro opere metafisiche false eseguite dal pittore surrealista Oscar Dominguez. Nel corso del 1947 trasferisce lo studio in Piazza di Spagna 31 e l'anno successivo anche l'abitazione, dove risiederà per il resto della sua vita.

### **1948-1959**

Alla fine del 1948 viene nominato membro della Royal Society of British Artists e nel 1949 allestisce una personale in questa prestigiosa sede. Nel 1950, in polemica con la Biennale che due anni prima aveva esposto un "formidabile falso", opera di Oscar Dominguez, e aveva assegnato il premio per la Metafisica a Giorgio Morandi, De Chirico organizza nella sede della Società Canottieri Bucintoro di Venezia una "Antibiennale", in cui espone con i pittori "antimoderni"; seguiranno simili personali, nella stessa sede, nel 1952 e nel 1954. Il 5 maggio 1952 muore Alberto Savinio. De Chirico continua la sua ricerca sulla tecnica pittorica e la pittura barocca, eseguendo numerosi d'apres di Rubens. Continuano numerosissime le esposizioni in Italia e all'estero. L'artista porta avanti la sua polemica contro la pittura moderna.

### **1960-1969**

Si dedica alla litografia. Illustra *I Promessi Sposi* nel 1965 e *Illiade* tradotta da Quasimodo nel 1968. Ritorna su alcuni soggetti importanti reinterpretandoli con particolare attenzione all'uso del colore, iniziando un periodo di ricerca conosciuto come la Neometafisica. Verso la fine degli anni '60 inizia la tiratura di alcune sculture in bronzo. In seguito si dedicherà alla creazione di sculture in bronzo argentato e dorato e di sculture-gioiello in argento e argento dorato.

## 1970-1978

Nel 1970 a Palazzo Reale di Milano si svolge un'importante antologica dell'artista, oltre a una grande mostra al Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Nel 1971 Claudio Bruni Sakraischik inizia a pubblicare il *Catalogo Generale di Giorgio de Chirico*. Nel 1972 riceve il Premio Ibico Reggino. Nel 1973 realizza la *Fontana dei Bagni misteriosi* per la XV Triennale di Milano, nel parco Sempione presso il Palazzo dell'Arte. Nel 1974 viene insignito del titolo di Accademico di Francia. Il 20 novembre 1978 Giorgio de Chirico si spegne, all'età di 90 anni, a Roma e dal 1992 le sue spoglie riposano presso la chiesa di San Francesco a Ripa in Trastevere.

### Opere maggiori di Giorgio de Chirico 1909 - 1920

- 1909 *Centauro Morente* (Milano, Collezione privata)
- 1910 - 1911 *L'Enigma dell'ora* (Milano, Collezione privata)
- 1912 *Melanconia* (Londra, Estorick Collection of Modern Italian Art)
- 1912 *La nostalgia dell'infinito* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1913 *La torre rossa* (Venezia, Peggy Guggenheim Collection)
- 1913 *Il viaggio inquietante* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1913 *L'incertezza del poeta* (Londra, The Tate Gallery of Modern Art)
- 1914 *L'enigma di una giornata* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1914 *Mistero e malinconia di una strada* (New York, Collezione privata)
- 1914 *Le caserme dei marinai* (West Palm Beach, Norton Gallery and School of Art)
- 1914 *Il cattivo genio di un re* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1914 *La malinconia della partenza* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1914 *Canto d'amore* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1914 *Ritratto premonitore di Guillaume Apollinaire* (Parigi, Muséonational d'Art moderne)
- 1914-1915 *Il Veggente* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1915 *Il doppio sogno di primavera* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1915 *I manichini della torre rossa* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1915 *I giochi del principe* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1916 *Saluti da un amico lontano* (New York, Collezione privata)
- 1916 *La malinconia della partenza* (Londra, The Trustees of the Tate Gallery)
- 1916 *Natura morta evangelica I* (Osaka, City Museum of Modern Art )
- 1916 *Interno metafisico con grande fabbrica* (Stoccarda, Staatsgalerie )
- 1917 *Interno metafisico con sanatorio* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1917 *Le Muse inquietanti* (Milano, Collezione Mattioli)
- 1917 *Ettore e Andromaca* (Milano, Collezione Mattioli)
- 1917 *Il grande metafisico* (New York, Collezione privata)
- 1917 *I pesci sacri* (New York, The Museum of Modern Art)
- 1920 *Autoritratto con il cartello della legge metafisica* (Monaco, Pinakothek der Modern



## **BIOGRAFIA** Senatore **VITTORIO CINI** Conte di Monselice

(da Archivio Centrale dello Stato, fondo E42 busta 43 fascicolo 116)

- Nato nel 1885 a Ferrara
- Ha compiuto gli studi superiori commerciali all'estero (Svizzera)
- Ex combattente, Volontario di Guerra, iscritto al P.N.F.
- Da oltre un trentennio svolge la sua attività nel campo industriale, finanziario ed agricolo.
- A lui si devono principalmente la rinascita e lo sviluppo della marineria veneziana, il primo studio organico sulla bonifica integrale della provincia di Ferrara; un grande impulso allo sviluppo del Porto Industriale di Venezia e l'avviamento a soluzione del problema della navigazione interna nella Valle Padana.
- E' uno degli esponenti più in vista nel campo dell'economia nazionale.
- Membro della confederazione Fascista degli Industriali e dell'Associazione fra le Società Italiane per Azioni. Ha avuto numerosi ed importanti incarichi governativi.
- Senatore del Regno dal 1934.
- Commissario Generale per la Esposizione Universale ed Internazionale di Roma.

## BIOGRAFIA CIPRIANO EFISIO OPPO

(copie fotografiche da ACS fondo E42 busta 43 fascicolo 116)

CIPRIANO EFISIO OPPO nato il 2 Luglio 1890 a Roma.

VISTO  
16 OTT 1939

Professore - giornalista - pittore.

Mutilato della grande guerra - Fascista dal 23 Marzo 1919

Deputato al Parlamento della 28<sup>a</sup> - 29<sup>a</sup> Legislatura. Consigliere Nazionale 30<sup>a</sup> Legislatura 1<sup>a</sup> della Camera dei Fasci e delle Corporazioni.

Membro della Corporazione Carta e Stampa fino al Febbraio 1939. Dal 23 Marzo Membro della Corporazione dell'Abbigliamento.

*Cv.* Grande ~~Croce~~ della Corona d'Italia - Cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro motu proprio - Commendatore di Carlo III<sup>o</sup> di Spagna - Palma Accademia d'Ungheria.

Segretario Generale del Sindacato Belle Arti 1926-1932.

Presidente della III<sup>o</sup> Sezione del Consiglio Superiore di Belle Arti (Ministero dell'Educazione Nazionale) (1935).

Membro del Consiglio Nazionale delle Lettere Scienze e Arti (Ministero Educazione Nazionale 1939).

Membro del Consiglio Superiore Edilità e Belle Arti (Ministero delle Colonie 1932).

Segretario Generale della I<sup>a</sup> e II<sup>a</sup>, III<sup>a</sup> Quadriennale di Roma.

Membro delle Giurie del Consiglio della Biennale di Venezia a più riprese.

Appartenne per il quadriennio 1928-1931 alla Censura Cinematografica del Ministero dell'Interno.

Vice Commissario Genr. Commissariato Italiano per la partecipazione alla Esposizione New York 1939 ./.

Membro rappresentante ufficialmente l'Italia alla celebrazione del centenario di Goya a Madrid 1928.

Presidente organizzatore della Sezione d'Arte Italiana nella Esposizione Internazionale di Barcellona nel 1929 per conto del Ministero delle Corporazioni.

Membro rappresentante ufficialmente l'Italia nella Giuria Internazionale di Barcellona

Incaricato dal Governo di Malta per l'organizzazione dell'Istituto di Belle Arti nel 1925 e Membro della Commissione di esami per gli insegnanti dello stesso Istituto.

Membro della Commissione Edilizia del Governatorato di Roma 1929.

Membro ufficialmente rappresentante l'Italia nella Giuria Internazionale di Pittsburg 1931 (Pensilvania U.S.) ove l'Italia fu premiata prima fra le nazioni europee.

Membro dell'Accademia Belle Arti di Carrara.

Membro dell'Accademia Ligustica di Genova.

Membro della Commissione Storia ed Arte del Governatorato di Roma. 1929-1932.

Rappresentante del Capo del Governo nella Commissione del premio Mussolini alla Reale Accademia d'Italia 1932.

Membro della Reale Commissione dei Monumenti a Nazario Sauro e Cesare Battisti.

./.

Esperto della Conferenza Internazionale per la legge sul diritto di autore e la protezione letteraria artista 1928.

Presidente della Commissione del Premio Fracchia 1931-1932.

Membro della speciale Commissione per l'attuazione del piano particolareggiato di Roma (Ministero LL.PP.).

Membro del Comitato Urbanistico del Governatorato di Roma dal 1937. (in carica).

Ha organizzato all'estero oltre la mostra spagnola del 1928, le mostre di Birmingham e di Baltimora, negli Stati Uniti.

Direttore Artistico e organizzatore della Mostra Antisanzionista del P.N.F. alla Fiera di Lipsia 1936.

Direttore artistico della Mostra della Rivoluzione 1932.

Direttore artistico della Mostra delle Colonie del Partito, dell'O.N.D., del Tessile, Minerale e Bonifica.

Vice Presidente dell'Ente Autonomo dell' E 42.

Vincitore del Concorso della critica della II<sup>a</sup> Biennale Romana.

Ha esposto ininterrottamente dal 1912 al 1939.

Critica d'arte giornalistica:

"Corot" in francese, tedesco e inglese; editore "Valori Plastici" 1926.

"Saggio su Renoir".

"Saggio su Picasso".

"Saggio sugli antichi Veneziani".

"Saggio sugli antichi ferraresi".

"Mostre figure passaggi" edito Ribet e Buratti - Torino 1930.

"Forme e colori nel mondo" edito Carabba 1936.

"Fuoco" album di disegni politici 1916.

Ha collaborato a molte riviste d'arte e letteratura italiane e straniere.

Condirettore dell' "Italia Letteraria" dal 1932.

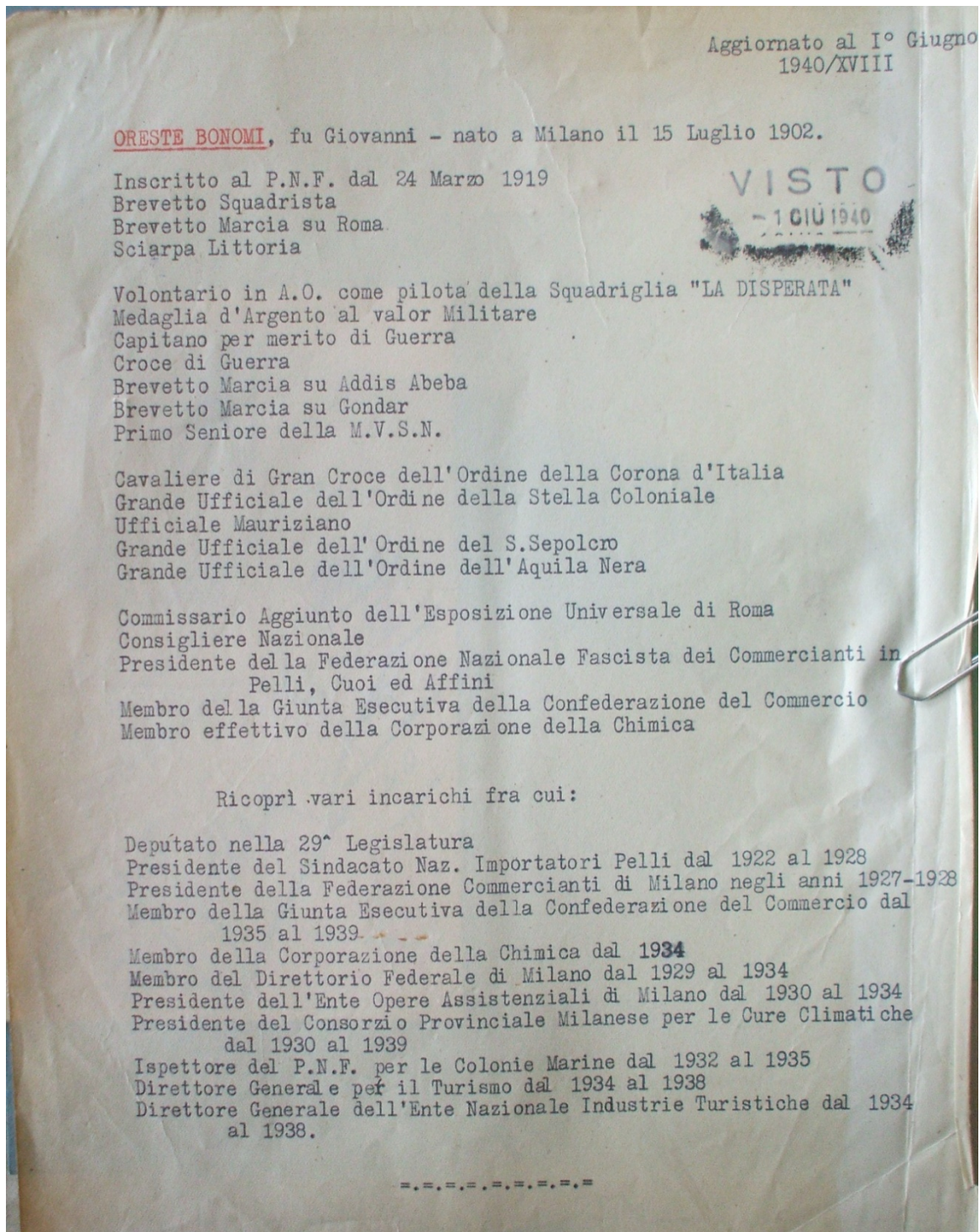
Redattore per la critica d'arte nel quotidiano "Idea Nazionale" dal 1914 al 1925.

Redattore per la critica d'arte nel quotidiano "La Tribuna" dal 1925 al 1936.

Redattore per la critica d'arte nel quotidiano "La Gazzetta del Popolo" dal 1936.

## BIOGRAFIA ORESTE BONOMI

(copia fotografica da ACS fondo E42 busta 43 fascicolo 116)



## **ARCHIVIO CENTRALE dello STATO, Roma**

Bando di concorso per il progetto del Palazzo della Civiltà Italiana.....p.173

Relazione della commissione giudicatrice del concorso per il progetto del Palazzo della Civiltà Italiana.....p.179

Relazione del progetto vincitore per il concorso del Palazzo della Civiltà degli architetti Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula, Mario Romano.....p. 194

Relazione del progetto per il concorso del Palazzo della Civiltà dell'Arch. Mario Ridolfi.....p. 199

Relazione del progetto per il concorso del Palazzo della Civiltà dell'Ing. Ugo Luccichenti.....p. 207

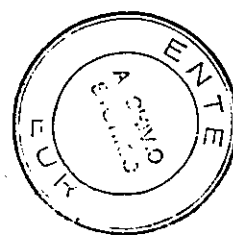
Relazione del progetto per il concorso del Palazzo della Civiltà dell'Arch. Umberto Nordio.....p. 230

(Sottolineature, correzioni ed appunti presenti sono originali dei documenti allegati)



ENTE AVTONOMO  
ESPOSIZIONE VNIVERSALE DI ROMA  
1941-42 A. XX

BANDO DI CONCORSO PER IL PROGETTO  
DEL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA



R O M A - 1 9 3 7 - A N N O X V - E . F .



I. — L'ENTE AUTONOMO «ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA» INDICE UN CONCORSO NAZIONALE FRA GLI ARCHITETTI E GLI INGEGNERI ITALIANI PER UN PROGETTO DI MASSIMA DEL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA.

I CONCORRENTI DOVRANNO ESSERE REGOLARMENTE ISCRITTI AI RISPETTIVI ALBI E SINDACATI O, NEL CASO DI RESIDENTI ALL'ESTERO, AL FASCIO LOCALE, E PRESENTARE LA RELATIVA DOCUMENTAZIONE.

OVE PIÙ INGEGNERI E ARCHITETTI SI RAGGRUPPASSERO A COLLABORARE PER LA PRESENTAZIONE DI UN PROGETTO, OGNUNO DI ESSI DOVRÀ AVERE E DOCUMENTARE I REQUISITI RICHIESTI. I COMPONENTI DI OGNI GRUPPO DOVRANNO PREVENTIVAMENTE DELEGARE UNO DI LORO A RAPPRESENTARLI ED ASSUMERE DI PERSONA OGNI RESPONSABILITÀ.

A FACILITARE IL COMPITO DEI PROGETTISTI È AMMESSA LA COLLABORAZIONE DI ESPERTI NELLA IDEAZIONE DEL PROGRAMMA DI CUI ALL'ARTICOLO III. DETTA COLLABORAZIONE PERÒ NON IMPEGNA IN ALCUN MODO L'ENTE BANDITORE, POICHÈ LA PIENA ED INTERA RESPONSABILITÀ NEI CONFRONTI DEL BANDO E DELLE LEGGI VIGENTI, RIMANE AI SOLI PROGETTISTI ARCHITETTI E INGEGNERI, E UNICAMENTE PER QUANTO RIGUARDA IL PROGETTO ARCHITETTONICO.

II. — L'AREA SULLA QUALE DOVRÀ SORGERE L'EDIFICIO È QUELLA SEGNA IN ROSSO NELLA PLANIMETRIA GENERALE CHE I CONCORRENTI POTRANNO RICHIEDERE AGLI UFFICI DELL'ENTE (SERVIZI TECNICI) UNITAMENTE ALLA PLANIMETRIA QUOTATA DELLA ZONA, NELLA SCALA DI 1:2000. TALI DISEGNI VERRANNO INVIATI DIETRO PAGAMENTO DELLA SOMMA DI L. 20 (VENTI) DA EFFETTUARSI MEDIANTE VAGLIA POSTALE INTESTATO ALL'ENTE AUTONOMO «ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA», VIA VITTORIO VENETO, 7 — ROMA. ALLE RICHIESTE CHE PERVENISSERO NON ACCOMPAGNATE DA DETTO VAGLIA NON VERRÀ DATO CORSO.

III. — L'EDIFICIO SARÀ COSTRUITO A CARATTERE STABILE. DURANTE L'ESPOSIZIONE OSPITERÀ LA MOSTRA DELLA CIVILTÀ ITALIANA; DOPO L'ESPOSIZIONE SARÀ DESTINATO A MUSEO DELLA CIVILTÀ ITALIANA.

L'EDIFICIO DOVRÀ CORRISPONDERE ALLE ESIGENZE DI UNA MOSTRA DESTINATA AD ESPRIMERE ED ESALTARE IN FORMA CHIARA, EVIDENTE E COMPRENSIVA LA SINTESI DELLA CIVILTÀ ITALIANA DALLE ORIGINI AD OGGI, NELL'ARTE, NELLA TECNICA, NELLA SCIENZA, NEGLI EVENTI STORICI, NELLE LEGGI SOCIALI, NEL PENSIERO FILOSOFICO, POLITICO, RELIGIOSO, ECC.

DA QUESTA MANIFESTAZIONE DOVRÀ RESULTARE L'UNITÀ E LA CONTINUITÀ DEL GENIO ITALIANO ED IL SUO COSTANTE CONTRIBUTO AL PROGRESSO UMANO.

I PROGETTISTI HANNO FACOLTÀ DI RICHIEDERE ALL'ENTE BANDITORE CHIARIMENTI RELATIVI AL BANDO E AL CARATTERE DELLA MOSTRA.

LE EVENTUALI RISPOSTE SARANNO COMUNICATE CON LETTERA CIRCOLARE A TUTTI I CONCORRENTI CHE AVRANNO CHIESTO I DISEGNI PLANIMETRICI.

IV. — IL CONCORRENTE DOVRÀ BEN TENERE PRESENTE LA GRANDE RESPONSABILITÀ AFFIDATA ALL'ARCHITETTURA NELLA REALIZZAZIONE DELLA ESPOSIZIONE UNIVERSALE E CONSIDERARE INSIEME, CHE, CHIUSA LA ESPOSIZIONE, LA ZONA RIMARRÀ UNO DEI CENTRI PRINCIPALI DI VITA DELLA CAPITALE, SECONDO CONCETTI DELLA PIÙ ATTUALE URBANISTICA, CENTRO IN CUI PASSERÀ LA GRANDE VIA IMPERIALE, E IL CUI NUCLEO PRINCIPALE SARÀ COMPOSTO DI IMPORTANTI EDIFICI PUBBLICI.

LA PRESIDENZA DELL'ENTE CONFIDA PIENAMENTE NELLA GENIALITÀ DEGLI ARTISTI ITALIANI, I QUALI SAPRANNO ESPRIMERE NELLE MASSE E NELLE LINEE ARDITE E GRANDIOSE LE CARATTERISTICHE ESSENZIALI DELL'ARTE ARCHITETTONICA ROMANA E ITALIANA.

IL SENTIMENTO CLASSICO E MONUMENTALE, NEL PURO SENSO DI ATTEGGIAMENTO DELLO SPIRITO, CHE SI È MANIFESTATO ED HA RESISTITO ATTRAVERSO I SECOLI IN TUTTE LE INNUMMEREVOLI ESPRESSIONI ARTISTICHE DEL NOSTRO PAESE, DOVRÀ ESSERE, PUR NELLE PIÙ MODERNE E FUNZIONALI FORME, IL FONDAMENTO DELL'ISPIRAZIONE ARCHITETTONICA.

INSOMMA, L'ARCHITETTURA DELL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA, DOVRÀ CARATTERIZZARE LA GRANDE EPOCA MUSSOLINIANA.

V. — COME RISULTA DALLA PLANIMETRIA ALLEGATA AL BANDO, L'EDIFICIO VERRÀ INNALZATO SULLO SFONDO DEL VASTISSIMO PIAZZALE SULLA QUOTA PIÙ ALTA DELLA ZONA DA CUI SI DOMINA LA VALLATA DEL TEVERE.

NELLA Pianta STESSA È SEGNATA A TITOLO DI MASSIMA L'AREA A DISPOSIZIONE PER LA COSTRUZIONE DEL FABBRICATO.

IL PERIMETRO DI DETTA AREA NON È TASSATIVO: L'EDIFICIO POTRÀ AVERE ANCHE SUPERFICIE MAGGIORE, PURCHÈ RIMANGA IN ARMONIA CON LA SISTEMAZIONE URBANISTICA DEL PIANO REGOLATORE DELL'ESPOSIZIONE.

DATA LA ASSOLUTA LIBERTÀ DI IDEAZIONE LASCIATA AI PROGETTISTI ED IL CARATTERE DI EVIDENTE GRANDIOSITÀ E MONUMENTALITÀ CHE DOVRÀ AVERE LA ECCEZIONALE COSTRUZIONE, NON VENGONO FISSATI LIMITI DI FORMA E DI ALTEZZA.

VI. — I PROGETTI DOVRANNO ESSERE COSTITUITI DAI SEGUENTI ELABORATI:

A) DISEGNI:

1° PLANIMETRIA GENERALE IN SCALA 1 : 500;

2° PROSPETTI, PIANTE E SEZIONI SUFFICIENTEMENTE QUOTATE IN SCALA 1 : 200;

3° QUEL NUMERO DI PROSPETTIVE SIA INTERNE CHE ESTERNE, CIASCUNA DELLA SUPERFICIE DI MQ. 0,80, CHE IL CONCORRENTE CREDERÀ OPPORTUNO DI PRESENTARE AD ILLUSTRAZIONE DEL SUO PROGETTO.

B) PREVENTIVO DI SPESA, BASATO SUL COMPUTO DELLA CUBATURA VUOTO PER PIENO, MISURATA DAL PIANO DI CAMPAGNA AL CORONAMENTO. NEL CASO CHE IL PROGETTO COMPORTI PIÙ DI UN PIANO SOTTERRANEO DOVRÀ ESSERE COMPUTATO A PARTE IL VOLUME DEI PIANI SOTTERRANEI.

C) RELAZIONE SUCCINTA NELLA QUALE, OLTRE TUTTE LE INDICAZIONI CHE IL CONCORRENTE RITERRÀ UTILI, DOVRANNO ESSERE DESCRITTE LE STRUTTURE ED I MATERIALI DI CUI SI PREVEDE L'USO. L'ENTE BANDITORE RACCOMANDA IL PIÙ LARGO IMPIEGO DEI MATERIALI DA COSTRUZIONE LOCALI. RACCOMANDA ANCHE LA LIMITAZIONE AL PURO NECESSARIO DELL'USO DEL FERRO, E CIÒ IN OBEDIENZA ALLE DIRETTIVE FISSATE PER L'AUTARCHIA DELLA NAZIONE.

LE PIANTE, LE SEZIONI E I PROSPETTI DOVRANNO ESSERE DISEGNATI A SEMPLICE CONTOURNO: PER LE PIANTE E LE SEZIONI È AMMESSA LA CAMPITURA DELLE PARTI SEZIONATE. NEI PROSPETTI POTRANNO ESSERE INDICATI I MATERIALI PRINCIPALI. PER LE PROSPETTIVE SARÀ LASCIATA AMPIA LIBERTÀ DI TECNICA; SI POTRANNO INDICARE EVENTUALMENTE ANCHE COL COLORE I MATERIALI PRESCELTI. TUTTI I DISEGNI DOVRANNO ESSERE MONTATI SU SUPPORTO RIGIDO.

VII. — I PROGETTI DOVRANNO PERVENIRE COMPLETI NON PIÙ TARDI DELLE ORE 12 DEL GIORNO 15 OTTOBRE 1937-XV, A CURA E SPESA DEI CONCORRENTI, ALLA SEDE DELL'ENTE AUTONOMO «ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI ROMA» IN VIA QUATTRO FONTANE, N. 20 (PALAZZO DEL DRAGO). DEI PROGETTI PERVENUTI SARÀ RILASCIATA RICEVUTA. SULL'IMBALLAGGIO DOVRÀ APPARIRE LA SEGUENTE DICITURA: «CONCORSO PER IL PROGETTO DEL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA».

I PROGETTI CHE VERRANNO INVIATI DA ALTRE SEDI DOVRANNO ESSERE SPEDITI CON MEZZI FERROVIARI O POSTALI, NON OLTRE IL GIORNO DELLA SCADENZA E DOVRANNO RISULTARE GIUNTI A DESTINAZIONE ENTRO I DIECI GIORNI SUCCESSIVI. I CONCORRENTI DOVRANNO IN TAL CASO DOCUMENTARE LA DATA DI SPEDIZIONE.

VIII. — DI NORMA I PROGETTISTI DOVRANNO FIRMARE I LORO ELABORATI. COLORO CHE PREFERISSERO CONTRASSEGNAIRLI CON UN MOTTO, DOVRANNO FARLO SEGUIRE DA UN NUMERO E DA UN RECAPITO PER LE EVENTUALI COMUNICAZIONI.

IL MOTTO E IL NUMERO DOVRANNO ESSERE RIPETUTI SU UNA BUSTA ALLEGATA AI DOCUMENTI DEL PROGETTO. TALE BUSTA DOVRÀ CONTENERE UN FOGLIO CON L'INDICAZIONE DEL NOME, COGNOME E INDIRIZZO DEL PROGETTISTA, NONCHÈ I DOCUMENTI DI ISCRIZIONE AI SINDACATI, O, NEL CASO DI RESIDENTI ALL'ESTERO, AL FASCIO LOCALE.

IX. — LA COMMISSIONE GIUDICATRICE DEL CONCORSO È COSÌ COMPOSTA:

*PRESIDENTE DELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE:* ON. CIPRIANO EFISIO OPPO, VICE PRESIDENTE DELL'ENTE AUTONOMO.

*MEMBRI:*

1° ARCH. GIUSEPPE PAGANO.

2° S. E. ARCH. MARCELLO PIACENTINI.

3° ARCH. GIOVANNI MICHELUCCI.

4° S. E. PROF. PIETRO DE FRANCISCI, IN RAPPRESENTANZA DEL MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE.

5° ARCH. PIERO PORTALUPPI, IN RAPPRESENTANZA DEL SINDACATO NAZIONALE ARCHITETTI.

6° ON. DOTT. ING. GIUSEPPE CAFFARELLI, IN RAPPRESENTANZA DEL SINDACATO NAZIONALE INGEGNERI.

LA COMMISSIONE SARÀ ASSISTITA DA UN FUNZIONARIO DEI SERVIZI TECNICI DELL'ENTE CON FUNZIONI DI SEGRETARIO.

QUALORA IL CONCORSO AVESSE ESITO NEGATIVO E VENISSE NUOVAMENTE BANDITO, NESSUNO CHE ABBA GIÀ FATTO PARTE DELLA GIURIA POTRÀ CONCORRERE, NÈ AVERE QUALSIASI INCARICO INERENTE ALL'ESECUZIONE DELL'OPERA VINCITRICE.

LA COMMISSIONE GIUDICATRICE SARÀ CONVOCATA SUBITO DOPO LA PRESENTAZIONE DEI PROGETTI, E DOVRÀ ULTIMARE IL PROPRIO LAVORO CONSEGNAANDO LA RELAZIONE ENTRO DUE MESI DALLA SCADENZA DEL CONCORSO. DELL'ESITO DI ESSO SARÀ DATA COMUNICAZIONE ALLA STAMPA.

X. — IL GIUDIZIO DELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE, GIUDIZIO CHE L'ENTE BANDITORE SI IMPEGNA DI RICONOSCERE, SARÀ DELIBERATIVO E INAPPELLABILE, E SARÀ RESO PUBBLICO ENTRO UN MESE DALLA CONSEGNA DELLA RELAZIONE.

XI. — SONO STABILITI: UN PREMIO DI L. 50.000, DA ASSEGNARSI AL PROGETTO DICHIARATO VINCITORE, NONCHÈ ALTRI QUATTRO PREMI, UNO DI L. 20.000, E TRE DI L. 10.000, DA ASSEGNARSI RISPETTIVAMENTE AL SECONDO, AL TERZO, AL QUARTO E AL QUINTO CLASSIFICATO.

NEL CASO ECCEZIONALE CHE LA COMMISSIONE GIUDICATRICE NON RITENESSE MERITEVOLE DI ATTUAZIONE NESSUNO DEI PROGETTI PRESENTATI, POTRÀ NON ASSEGNARE I PREMI; PER ALTRO DISTRIBUIRÀ AI PROGETTI GIUDICATI MIGLIORI A SUO INSINDACABILE GIUDIZIO, SOMME PER UN IMPORTO COMPLESSIVO NON SUPERIORE A L. 20.000, A TITOLO DI INDENNIZZO SPESE, INVITANDO GLI AUTORI, OVE LO CREDESSE OPPORTUNO, AD UNA GARA DI 2° GRADO.

XII. — QUALORA L'ENTE BANDITORE NON INTENDESSE DARE ESECUZIONE AL PROGETTO PER CUI FU BANDITO IL PRESENTE CONCORSO, NESSUN DIRITTO COMPETERÀ AL VINCITORE ALL'INFUORI DEL PREMIO FISSATO.

XIII. — I PROGETTI PREMIATI DIVENTERANNO DI ASSOLUTA PROPRIETÀ DELL'ENTE. L'ESECUZIONE DEL PROGETTO DEFINITIVO, NEL CASO CHE L'OPERA DEBBA ATTUARSI, SARÀ AFFIDATA AL VINCITORE DEL CONCORSO, OPPURE TALE ESECUZIONE SI EFFETTUERÀ IN COLLABORAZIONE FRA I SERVIZI TECNICI DELL'ESPOSIZIONE E IL CONCORRENTE VINCITORE, SECONDO QUANTO STABILIRÀ LA COMMISSIONE GIUDICATRICE. I RAPPORTI FRA L'ENTE BANDITORE E IL VINCITORE DEL CONCORSO, SIA NEL CASO DELL'INCARICO DIRETTO DI SVILUPPO DEL PROGETTO, CHE IN QUELLO DI COLLABORAZIONE, VERRANNO REGOLATI DA APPOSITA CONVENZIONE.

NELLA COMPILAZIONE DEL PROGETTO DEFINITIVO L'ENTE BANDITORE SI RISERVA LA FACOLTÀ DI FARE INTRODURRE TUTTE QUELLE VARIANTI CHE RITERRÀ OPPORTUNE, SENZA CHE CIÒ COMPORTI UN COMPENSO ULTERIORE ALL'AUTORE DEL PROGETTO.

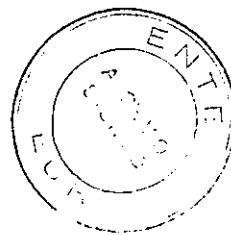
XIV. — I PROGETTI INDENNIZZATI, NEI MODI E TERMINI DI CUI ALL'ART. XI, E QUELLI NON PREMIATI RIMARRANNO DI PROPRIETÀ DEI RISPETTIVI AUTORI, E DOVRANNO ESSERE RITIRATI A SPESE DEI CONCORRENTI ENTRO IL TERMINE DI 30 GIORNI DALLA PUBBLICAZIONE DELL'ESITO DEL CONCORSO.

TRASCORSO TALE TERMINE L'ENTE NON RISponderà DEI PROGETTI NON RITIRATI.

XV. — LA PARTECIPAZIONE AL CONCORSO IMPLICA L'ACCETTAZIONE INCONDIZIONATA DA PARTE DEI CONCORRENTI DI TUTTE LE CONDIZIONI STABILITE DAL PRESENTE BANDO.

ROMA, 15 LUGLIO 1937-XV

IL PRESIDENTE DELL'ENTE AUTONOMO



- 7 -

VISTO DALL'ON. PRESIDENTE

15-~~DK~~-937-XVI

Religione Comunist

Concorso Stampa

Civiltà Italiana

M. P. S. originale e allegato  
al verbale della 4.° seduta  
del 16-12-937-XV

(see file)

4

RELAZIONEDELLA COMMISSIONE GIUDICATRICE DEL CONCORSO PER IL PROGETTO  
DEL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA

Al Concorso per il progetto del Palazzo della Civiltà Italiana, sono stati presentati N. 53 progetti, i quali tutti sono stati riscontrati provvisti degli elaborati e dei documenti tassativamente richiesti dal Bando.

Per quanto il tema grandioso e ideale avesse lasciato sperare la rivelazione di un progetto d'alto valore e indiscutibilmente geniale, purtuttavia il Concorso, sia per il numero dei partecipanti sia per i molti meriti di parecchi di essi, deve considerarsi ben riuscito.

I progetti presentati sono i seguenti:

- |   |   |
|---|---|
| I) Ing. Luccichenti Ugo                                     | 16) Ing. Fasolo Vincenzo                                |
| 2) Ingg. Sabatini R.A.                                      | 17) Ingg. Ferrari C.-Toschi P.<br>Zeni E.               |
| 3) Arch. Biscaccianti Fernando                              | 18) Arch. Filippone B.                                  |
| 4) " Italia 4I "  | 19) Arch. Ridolfi M.                                    |
| 5) Arch/tti Miniati E.-Guerrera A.                          | 20) Arch/tti Guerrini G., La Pa-<br>dula E. Romano M.   |
| 6) " P.2 "  | 21) Ing. Aureli Stanislao                               |
| 7) Ing. Carpi Tommaso                                       | 22) "XXX "  |
| 8) Arch. Mansutti P.-Miozzo G.                              | 23) Ing. Barsi C.                                       |
| 9) Arch. Robuschi Gino                                      | 24) Ing. Rabbi C., Arch. Fini A.                        |
| 10) Arch. Baldessari L.-Ing. Sa-<br>liva E.                 | 25) Arch. De Marinis G.                                 |
| 11) Arch. Albini F.-Palanti G.-<br>Romano, Ing. Gardella I. | 26) "Stella Fulgente"                                   |
| 12) Ing. Muggia Guido                                       | 27) Arch. Pifferi E.; Sot-Sas<br>E., Cuzzi U.           |
| 13) Ing. Viola G.-Arch. Samonà G.                           | 28) Ing. Ortensi D., Pascolet-<br>ti C., Arch. Santi G. |
| 14) Arch. Magni G.-Pasquali A                               |   |
| 15) " Acqua e Fuoco "                                       |   |

- |   |   |
|---|---|
| 29) Ing. Bonicelli Dado                                 | 42) "Gerarchia 9 "  |
| 30) Arch. Polazzo Terzo                                 | 43) Arch. Banfi Gl., Belgioioso L.<br>B., Peressutti E., Rogers E.N.,<br>Ing. Ciocca G. |
| 31) Ing. Pilutti Aldo                                   | 44) " x + y = Z "   |
| 32) Ar.tti Nori F., Pilotti V.,<br>Venturi G.           | 45) "Roma Eterna 3 "  |
| 33) Ar/tti Bianchetti Angelo,<br>Pea C.                 | 46) Arché Ferrari Bruno   |
| 34) " X I "   | 47) " Civiltà 55 "  |
| 35) Arch. Cancellotti Gino                              | 48) Ing. Garri Giuseppe   |
| 36) "Romane Memento "                                   | 49) Ar/tti Del Giudice B, Marino M.,<br>Ing. Benciolini C.                              |
| 37) Arch. Nordinio Umberto                              | 50) "Adveniat Regnum Tuum "   |
| 38) Arch. Sandri Domenico                               | 51) Ing. Rigotti G., Arch. Rigot_<br>ti A.  |
| 39) Arch. Schiasselloni Umberto                         | 52) " A.B.C. 9"   |
| 40) Ar.tti Poggi F., Peressutti G.,<br>Ing. Aschieri P. | 53) " N.24-Al primo Fascista"   |
| 41) Ing. Biondi Adolfo                                  |   |

La Commissione ha iniziato i suoi lavori con un esame generale e sommario delle opere presentate, tenendo ben presenti i postulati fondamentali del Bando di Concorso, sotto l'aspetto architettonico, sotto quello funzionale e sotto quello dell'allestimento.

Sono stati così esclusi in questa prima fase N. 33 progetti, che per ragioni varie si sono chiaramente palesati insufficienti.

Un secondo e più approfondito studio ha portato la Commissione a raggruppare altri 10 progetti, giudicati infe\_



riori agli altri rimasti in gara, ed a procedere alla loro eliminazione, pur proponendo la loro segnalazione, per distinguerli da quelli eliminati anteriormente.

Tali progetti sono:

- 4) " Italia 4I "
- 5) Ar/tti Miniati E. - Guerrara A.
- 9) Arch. Robuschi Gino
- II) Ar/tti Albini F. - Palanti G. - Romano -  
Ing. Gardella I.
- 14) Ar/tti Magni C. - Pasquali A.
- 18) Arch/ Filippone D.
- 26) " Stella fulgente "
- 27) Ar/tti Pifferi E. - Sot-Sas E. - Cuzzi U.
- 35) Arch. Cancellotti Gino
- 49) Ar/tti Del Giudice B., Marino M. - Ing.  
Benciolini C.

I concorrenti rimasti in gara sono quindi in numero di 10.

Ancora un esame particolareggiato dei singoli progetti, studiati questa volta anche con metodo comparativo, ha condotto la Commissione ad una terza eliminazione. Sono risultati esclusi dall'ultimo esame i seguenti 5 progetti, dei quali si accennano le principali caratteristiche.

Il progetto dell'Ing. Viola G. - Arch. Samonà G., ha una discreta pianta, per quanto un poco complicata. L'edificio è costituito da un grande parallelepipedo, con

le due fronti principali - verso la Piazza e verso la Valle - completamente traforate, e con le altre due completamente chiuse.

Il motivo delle facciate a griglia, con gli elementi eccessivamente avvicinati, risulta un poco comune, e non adatto a rappresentare l'aulicità del tema.

Gli Architetti Bianchetti Angelo e Pea C., hanno redatto un progetto fondamentalmente razionalistico. "Tutte le proporzioni dell'edificio sono definite matematicamente, partendo tutti i rapporti dal rettangolo aureo, in esattezza geometrica." Tutto l'edificio è basato su un calcolo di multipli, con un modulo di sette metri.

Progetto ingegnoso, ma in assoluto contrasto con le chiare e tassative norme del bando di concorso, che imponeva di "esprimere nelle masse e nelle linee ardite e grandiose le caratteristiche essenziali dell'arte architettonica romana e italiana".

Il progetto degli architetti Mansutti P. e Miozzo G., anziché un unico e grande Palazzo, immagina un insieme di costruzioni e di spazi liberi ripartiti sulla base della figura geometrica più regolare: il quadrato.

Gli edifici sono bassi, e non prevalgono quindi nel panorama sulla Vallata del Tevere né verso l'intera zona dell'Esposizione, né sono adeguati allo spazio determinato dalla grande Piazza antistante.

L'architettura è solenne e modernamente italica, ma alquanto pesante e retorica.

L'architetto Luciano Baldessari e l'Ing. Ernesto Saliva, hanno inteso "esprimere la continuità del contributo del genio italiano alla Civiltà nei secoli, con la chiarezza unitaria del Tempio anzichè con la fredda successione di sale del Museo. Nel centro il grande Salone della Sintesi, ai lati due corpi maestosi, divisi in cinque blocchi con funzione plastica di baluardo".

La concezione è originale e solenne, ma di carattere troppo poco identificabile e tale da non prestarsi ad un edificio stabile.

Il criterio fondamentale che ha guidato gli Ingegneri Ortensi, Pascoletti e l'arch. Santi nel redigere il loro progetto, è stato quello di considerare la località e le dimensioni planimetriche assegnate al Palazzo e i molteplici punti di visuale da cui esso sarà osservato. Ciò ha consigliato l'adozione della forma cilindrica, la quale non solo consente un maggior senso di unità e di sintesi, ma da qualunque punto venga osservata elimina gli effetti prospettici sgradevoli.

L'architettura è sanamente aderente alla nostra tradizione classica. Le proporzioni tuttavia, e specialmente quelle relative tra i due corpi di fabbrica, il basso e l'alto, sono meno soddisfacenti.

=====

Sono rimasti in gara soltanto i cinque progetti:

- 1) Ing. Luccichenti Ugo
- 19) Arch. Ridolfi M.
- 20) Arc.tti Guerrini G., La Padula E., Romano M.
- 37) Arch. Nordio Umberto
- 43) Arch. Banfi Gl., Belgioioso L.B., Peressutti E.,  
Rogers E.N., Ing. Ciocca G.

L'esame della Commissione si è fatto ancora più profondo e rigoroso, concretando i propri giudizi come segue:

Il progetto dell'Arch. Nordio Umberto si presenta come un grande Tempio: un vasto parallelepipedo con le fronti secondarie a loggiati rettangolari sovrapposti, in contrasto con la fronte principale, tutta chiusa, ad eccezione del robusto portale d'ingresso sormontato dalla Lupa Romana .

Scalee esterne continue contornano l'edificio e raggiungono con effetto monumentale la grande piattaforma lungo la quale sono allineate le statue degli eroi della Civiltà.

L'edificio è costituito da N. 8 piani sopra il livello della piattaforma (oltre due sotterranei). La pianta è semplicissima, addirittura schematica: tutti i servizi -ascensori, montacarichi, magazzini, sanitari, etc. sono disposti lungo una spina centrale: il rimanente dello spazio costituisce un unico salone ad U, suddivisibile in tutte le maniere.

La variante riduce a 4 gli otto piani del progetto primitivo, ma di doppia altezza.

La circolazione è pensata con salita in ascensore diretta fino in alto, quindi discesa piano per piano in ascensore o per scale.

La struttura è in cemento armato, la muratura di riempimento in mattoni, rivestimento in pietra travertino.

Il progetto del Nordio è ispirato al concetto di "mettere in evidenza la continuità dello sviluppo della Civiltà Italiana. Quindi sviluppo della Mostra in senso cronologico". Sulle pareti del piano terreno una sintetica illustrazione cronologica dello sviluppo civile dell'Italia, dagli italici primitivi agli etruschi, dalla Magna Grecia a Roma, al Cattolicesimo, alle Crociate, alle scoperte, all'Umanesimo, al Rinascimento, alle Controriforme, alla nuova scienza fino al secondo Impero di Mussolini.

Negli altri piani lo sviluppo della Civiltà illustrato più analiticamente, con oggetti scelti, grafici, descrizioni, etc.

Il progetto del Nordio (al quale hanno collaborato l'architetto Aldo Cervi, il decoratore Ugo Carà e, per la parte culturale, il Prof. Sino de Farolfi) è pensato e studiato con molto amore: è bene equilibrato nelle sue parti, bene proporzionato nelle sue linee: da elogiarsi la piattaforma e le scalee. Il carattere architettonico tuttavia -pur nobile- non si avvicina - come altri progetti - a quel grado di chiara espressività che si richiedeva per un Palazzo dedicato alla Civiltà Italiana.

Del progetto dell'Ing. Ugo Luccichenti la Commissione ha ritenuto dover prendere in considerazione soprattutto la variante, costituita essenzialmente da un edificio a pianta semianulare, nel cui centro vuoto disposto verso la grande Piazza, è immaginata un'alta statua della Civiltà: verso la Valle del Tevere si presenta rotondo, con centri di curve uguali a quelli del Colosseo.

Il prospetto dell'edificio, è rivestito di pietra travertino,

e termina con un piano attico rientrante (in marmo bianco) a foggia di porticato, che ricorda lontanamente il fondale del cortile del Belvedere in Vaticano.

L'edificio è composto di 7 piani (numero che l'autore non ha scelto a caso, ma in quanto ricorre dai più lontani tempi preistorici, e figura e si riscontra nei miti, nelle espressioni artistiche, nelle leggi fisiche ed astronomiche, etc.) composti di vasti saloni, contornati da lunghe gallerie.

Anche in questo progetto la circolazione si compie salendo per mezzo di ascensori all'ultimo piano, e poi discendendo piano per piano.

Il materiale da esporre (nella quale l'autore si è valso della collaborazione del Sig. Emidio Mucci) è distribuito nei sette piani, corrispondenti a sette grandi epoche storiche: Italia preistorica e Roma repubblicana, Impero romano, Feudalesimo, etc. fino all'ultimo periodo dal 1922 ad oggi. (piano terreno).

La struttura dell'edificio è in cemento armato.

La composizione generale risulta originale e ben chiaroscuroata; l'architettura tuttavia priva di elementi salienti e caratteristici, non riesce ad esprimere adeguatamente il concetto della Civiltà Italiana.

L'arch. Mario Ridolfi asserisce nella sua relazione che l'Edificio della Civiltà Italiana non può essere un semplice recipiente contenente documenti, ma deve soprattutto apparire come un autentico Monumento.....

Egli separa la parte rappresentativo-monumentale da quella distributivo-funzionale: la prima è espressa con un "Arco di trionfo dedicato al Culto del risorto Genio Imperiale", la seconda è realizzata con un "Museo della Civiltà".

L'"Arco di Trionfo" o "Tempio", è situato sull'asse del grande Piazzale, ed è costituito da un grandissimo ambiente centrale, alto m.51, e della superficie di m.27.50 per m. 51; nonché di N. 30 ambienti divisi in due grandi gruppi e in tre ordini sovrapposti.

Il "Museo" propriamente detto è costituito di un solo corpo di fabbrica a un piano, disposto normalmente all'asse della Piazza, diviso in 17 ambienti, contenenti gli elementi della Mostra divisi cronologicamente dalle Origini della Civiltà Italiana, alle Leggi romane, alle conquiste militari, al secolo d'oro, al riconoscimento del Cristianesimo, ai Comuni, all'Umanesimo, etc. fino alla Fondazione dell'Impero.

La struttura dell'"Arco di Trionfo" è pensata in blocchi di travertino sia nei muri portanti che nelle grandi volte ribassate: gli ambienti laterali interni rivestiti come i pavimenti, in marmi di colore.

Nel "Museo" i muri portanti sono in muratura, rivestiti all'esterno con lastre di travertino, mentre i ~~solai~~ sono in cemento armato.

Scarse e piccole sono le scale e gli ascensori: non v'è cenno di sistema di circolazione.

L'ispirazione del complesso edificio, come dei particolari, è tratta direttamente dalle grandi masse delle Terme romane; ~~ma~~ più precisamente dai loro ruderi, ~~esattamente~~ <sup>solamente</sup> che oggi noi possiamo ammirare, spogliati come sono di linee e di decorazioni.

Questa rievocazione - ingegnosamente e disinvolta- mente trattata con ~~questo~~ gusto moderno - dona all'edificio un senso di solennità ariosa e statica, ~~ma~~ appare troppo palese l'artificio di voler ricordare le forme dell'antichità romane attraverso una visione romantica.

Questo artificio si palesa più dannoso nella pianta, dove le sale laterali al grande ambiente centrale sono troppo alte rispetto alla loro larghezza.

Il progetto degli architetti Banfi G., Belgioioso L.B., Peressutti E., Rogers E.N., e Ing. Ciocca G., si può sostanzialmente considerare diviso in due parti: l'anteriore, monumentale ed espressiva, la posteriore nettamente razionale. La prima è costituita da uno spazio rettangolare - quasi corte d'onore - contornato per tre lati da una serie di robusti piloni di pietra, e per il quarto lato da un alto muro pieno, fatto di grossi conci di pietra, sui quali sono incise lunghe iscrizioni: le porte d'ingresso sono piccole per dare maggiormente risalto all'austerità del quadro. Questo alto muro non delimita un corpo di fabbrica, ma è isolato, quasi colossale paravento, e ricorda vagamente alcune muraglie di edifici romani, rimaste in piedi, come nel Foro di Augusto, e come nella Villa Adriana in Tivoli.

La seconda parte è invece costituita da un ampio spazio diviso quasi a scacchiera con "uno schema che ricorda la pianta del Tempio dei Misteri Eleusini".

Questo organismo è impostato sulla concezione generale dell'allestimento della Mostra. Gli autori asseriscono che l'ordinamento ideale è quello cronologico, ma ciò non vuol dire che un ordinamento sistematico sia meno interessante e utile. "Quale dei due? La scelta dell'uno o dell'altro porterebbe in sé una rinuncia. L'ordinamento qui studiato fa possibile averli tutti e due. Essoc-onduce il visitatore secondo la successione cronologica, ma permette nello stesso tempo, a chi voglia, di seguire l'evoluzione delle categorie". Le maglie della scacchiera, considerate secondo una direzione, si susseguono in base alla divisione dei tempi;



considerate secondo l'altra direzione, alla prima ortogonale, si seguono in base alla ripartizione dello scibile.

La struttura della prima parte è in muratura e blocchi di pietra; la seconda è a pilastri portanti uno speciale sistema di voltine leggere.

Si osserva la eccessiva disparità tra la parte anteriore grandiosa, ma puramente astratta e rappresentativa, e l'altra rigorosamente funzionale e utilitaria. Poiché espressione e funzione non si fondano e non si integrano in una concezione organica, viene a mancare la visione di un unico edificio monumentale.

Il progetto degli architetti Guerrini, Ernesto La Padula e Mario Romano, immagina un enorme cubo di circa 60 m. di lato, le cui pareti verticali sono divise in 8 piani con 13 archi per ciascuno: visione audace nella sua elementarità, grandiosa nella sua assoluta schematicità. L'arco a tutto sesto è qui assunto come elemento tipico della Civiltà Italiana, quell'elemento che dalla prima epoca romana, attraverso tanti secoli, ha sempre -perfino nel secolo del gotico- resistito invitto.

E per meglio affermare questo senso eterno dell'arco, lo si è lasciato puramente costruttivo, senza alcuna accentuazione che avrebbe potuto richiamare particolari epoche o stili, e lo si è ripetuto in tutti i prospetti con una insistenza ritmica, che vuole appunto essere una affermazione di essenzialità eterna.

Questa scelta di un elemento puro e costruttivo a base della composizione, e questa rigidità di ritmo, sono anche espressione viva, spontanea, sincera, di modernità sana e convincente.

Per la circolazione gli autori hanno studiato l'edificio in modo che i visitatori, dopo aver percorso l'atrio d'onore, vengono immessi attraverso una batteria di ascensori, direttamente al 1° salone, situato nell'alto. Da questo salone si inizia la visita: il pubblico mediante una rampa a dolce pendenza arriva al 2° salone e così via, quasi per gravità, prosegue la sua visita.

Il Palazzo si compone di sette grandi saloni a doppia altezza (15 m.), di superficie di 700 mq. circa, con illuminazione diffusa lungo le pareti in contrasto con la parete frontale in piena luce. Nel centro una speciale sala d'onore o Cella.

La struttura è in muratura ordinaria, il rivestimento in travertino all'esterno e in marmi all'interno.

Nessun cenno è fatto alla concezione generale della Mostra, nè alla distribuzione della materia da esporre.

Si è osservato che gli archi - date le grandi distanze da cui l'edificio è veduto - non sono sufficientemente grandi; inoltre che la facciata, per il fatto che i pilastri d'angolo sono uguali a tutti gli altri, non produce il senso di composizione compiuta, ma suggerisce anzi quello di un ritmo che potrebbe anche continuare: e questa impressione di indeterminatezza si prova anche nel senso verticale, non presentando l'edificio nessun elemento terminale. I piloni sostenenti gli archi si sarebbero desiderati di spessore molto maggiore, e infine si penserebbe opportuno un ingresso speciale o portale nel centro della facciata principale.

Mende che potevano e potrebbero essere facilmente cancellate.

Terminato così l'esame analitico e comparativo dei lavori rimasti in gara, si è proceduto alla discussione sul loro merito assoluto, nell'intento di ricercare se tra i 5 vi fosse il progetto veramente superiore a tale da meritare il primo premio. La discussione è stata lunga e appassionata.

In un primo tempo sembrava dovesse prevalere la proposta di una seconda gara tra i cinque progettisti. Ma in seguito, sia per non obbligare il Comitato dell'Esposizione a tardare ulteriormente l'inizio dei lavori, sia per la persuasione che le seconde gare fanno raramente conseguire risultati migliori, sia ricordando le condizioni del Bando, che conferiscono al Comitato la facoltà di emendare e perfezionare -attraverso la collaborazione dei propri tecnici- il progetto scelto, la Commissione ha ritenuto di poter senz'altro addivenire alla assegnazione del primo premio. E tale scelta è caduta, con unanime consenso, sul progetto presentato dagli Architetti Guerrini, La Padula e Mario Romano.

Ha poi assegnato il 2° premio al progetto degli Arch. Banfi, Belgioioso, Peressutti, Rogers, e ing. Ciocca; il 3° premio al progetto dell'arch. Mario Ridolfi; il 4° premio al progetto dell'Ing. Ugo Luccichenti e il 5° a quello dell'arch. Nordio.

Nel presentare tali conclusioni, la Commissione ritiene di dover richiamare l'attenzione dell'On. Commissario Generale, perchè gli autori dei 4 progetti rimasti a competere fino all'ultimo momento la palma della vittoria, e anche agli altri 5 dell'ultima eliminazione, vengano tem-

ti presenti per quegli incarichi che il Comitato dovrà dare in seguito per i grandi lavori dell'Esposizione, considerando le speciali attitudini che i singoli artisti hanno in questo concorso dimostrato.

LA COMMISSIONE

Presidente:

*On. G. G. Caffarelli*

*de Francis*

*de Francisci*

*Michelucci*

*Paganò*

*Portaluppi Piro*

*Piacentini, relatore*

VISTO DALL'ON. PRESIDENTE

15-10-1937-XVI

CONCORSO NAZIONALE PER IL PROGETTO DI MASSIMA DEL PALAZZO DELLA  
CIVILTÀ ITALIANA

R E L A Z I O N E

PROGETTARE UN EDIFICIO A CARATTERE STABILE DESTINATO A MUSEO DELLA  
CIVILTÀ ITALIANA E CHE DURANTE L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE OSPITERÀ  
UNA MOSTRA DESTINATA AD ESPRIMERE ED ESALTARE LA SINTESI DELLA CI-  
VILTÀ ITALIANA:

ESPRIMERE NELLE MASSE E NELLE LINEE ARDITE E GRANDIOSE LE CARATTE-  
RISTICHE ESSENZIALI DELL'ARTE ARCHITETTONICA ROMANA E ITALIANA:

QUESTO IL TEMA PROPOSTO AGLI ARCHITETTI DELL'EPOCA DI MUSSOLINI  
NEL PERIODO STORICO DEL RISORTO IMPERO DI ROMA.

LA DESTINAZIONE DELL'EDIFICIO, LA CONSIDERAZIONE CHE ESSO VERRÀ  
INNALZATO SULLO SFONDO DI UN VASTISSIMO PIAZZALE SULLA QUOTA PIÙ  
ALTA DELLA ZONA DA CUI SI DOMINA LA VALLATA DEL TEVERE, LA NECESSI-  
TÀ DI DISPORRE IN UN'AREA LIMITATA UNA VASTA DOCUMENTAZIONE, CI HA  
SUBITO SUGGERITO DI DARE AL PALAZZO DELLA NOSTRA CIVILTÀ UNA IMPO-  
NENZA DI MASSA A SVILUPPO VERTICALE, UNA SOLENNITÀ GRANDIOSA, UNA

CHIARA ESPRESSIONE DI ROMANA ITALIANITA'.

I GRAFICI DEL PROGETTO E IN PARTICOLAR MODO LE PROSPETTIVE, CI DISPENSANO DAL DESCRIVERE COME QUESTI CRITERI SIANO STATI REALIZZATI. POSSIAMO AFFERMARE CHE UNA LOGICA RISPONDENZA ESISTE TRA L'ORGANISMO E LA SUA VESTE ARCHITETTONICA E CHE L'EDIFICIO- ANCHE ALL'ESTERNO- RIASSUME IN SINTESI I CARATTERI ESSENZIALI DELLA NOSTRA CIVILTA' L'ELEMENTO DELL'ARCO ROMANO, AL QUALE BISOGNERA' PUR RITORNARE SE SI VUOLE OBBEDIRE ALLE DIRETTIVE FISSATE PER L'AUTARCHIA ECONOMICA DELLA NAZIONE, E' STATO NEL NOSTRO PROGETTO ADOTTATO NEI SUOI CLASSICI RAPPORTI E COMPOSTO IN UN RITMO CHE SI MANIFESTA COME MASSA UNITARIA E MODERNISSIMA.

NELLO STUDIO DELL'ORGANISMO IN RAPPORTO ALLA SUA FUNZIONE SI PRESENTAVA IL PROBLEMA DELLA CIRCOLAZIONE DEL PUBBLICO IN UN EDIFICIO A PIANI MULTIPLI. E' NOTA LA IRRAZIONALITA' DI MUSEI O GALLERIE D'ARTE A PIU' PIANI, E LA RILUTTANZA DEI VISITATORI A SALIRE DA UN PIANO ALL'ALTRO PER UNA VISITA CHE DIVENTA MANO A MANO PIU' FATICOSA. A QUESTA CONSIDERAZIONE SI DEVE LA PARTE PIU' INTERESSANTE DEL NOSTRO PROGETTO. INFATTI ESSO E' STATO STUDIATO IN MODO CHE I VISITATORI ENTRATI NELL'EDIFICIO, DOPO AVER PERCORSO L'ATRIO D'ONORE, VENGONO IMMESI ATTRAVERSO UNA BATTERIA DI ASCENSORI, DIRETTAMENTE AL

SALONE 1°, SITUATO NELL'ALTO.

DA QUESTO SALONE SI INIZIA LA VISITA: IL PUBBLICO MEDIANTE UNA RAMPA A DOLCE PENDENZA SI ARRIVA NEL 2° SALONE E COSÌ VIA, QUASI PER GRAVITÀ, PROSEGUE LA SUA VISITA E SI RITROVA AL PIANO TERRENO CIOÈ ALL'USCITA.

I VANTAGGI DI UN TRAFFICO PREDISPOSTO IN QUESTO MODO RISULTANO EVIDENTI.

NON SI PUÒ PARLARE NEL NOSTRO CASO DI VOLUTA ORIGINALITÀ O DI TROVATA POLEMICA, GIACCHÈ LASCIANDO IMMUTATO IL NOSTRO ORGANISMO NELLE PIANTE E NELLA VOLUMETRIA, RADDOPPIANDO IL NUMERO DELLE RAMPE È FACILE LA SOLUZIONE CON DUE SISTEMI DI PIANI INCLINATI INDIPENDENTI (VEDI POZZO DI S. PATRIZIO-ORVIETO). MA INDUBBIAMENTE CON LA SOLUZIONE PROPOSTA LA VISITA RISULTA PIÙ RAPIDA, FACILE E RIPOSANTE.

IL PALAZZO SI COMPONE DI SETTE GRANDI SALONI A DOPPIA ALTEZZA (15 m.) DI SUPERFICIE CHE SI AGGIRA INTORNO AI 700 MQ.; DIMENSIONI VASTE E QUINDI MONUMENTALITÀ, ILLUMINAZIONE RAZIONALE BEN DIFFUSA LUNGO TUTTA UNA PARETE IN CONTRASTO CON LA PARETE FRONTALE IN PIENA LUCE PER RICEVERE LE DOCUMENTAZIONI O IL MATERIALE DELLA MOSTRA. DUE ALTRI PIANI AD ALTEZZA NORMALE SONO DESTINATI A SALE DI STUDIO, UFFICI, BIBLIOTECA, ARCHIVI ETC. COMPLETANO L'EDIFICIO TUTTI I SERVIZI (SCALE,

SPOGLIATOI, GABINETTI, VANI A DISPOSIZIONE DEL PERSONALE ETC.).  
 VASTI SCANTINATI POSSONO OCCUPARE TUTTO IL VOLUME DELLO STILOBATE  
 E COSTITUIRE I MAGAZZINI INDISPENSABILI AD UN MUSEO.  
 E' PREVISTO IL PIU' LARGO IMPIEGO DEI MATERIALI DA COSTRUZIONE LO-  
 CALI: L'OSSATURA E' IN MURATURA ORDINARIA, I RIVESTIMENTI IN TRA-  
 VERTINO E MARMI ITALIANI. L'USO DEL FERRO E' LIMITATO AL PURO NE-  
 CESSARIO E CIO' IN OBEDIENZA ALLE DIRETTIVE FISSATE DAL REGIME  
 PER L'AUTARCHIA DELLA NAZIONE.

IL VOLUME DEL FABBRICATO MISURATO VUOTO PER PIENO RISULTA	MC. 185.000.
LO STILOBATE (MASSA EMERGENTE DAL PIANO STRADALE)	MC. 25.000.
IL COSTO DEL FABBRICATO E' PREVISTO IN LIRE	L. 26.500.000.
AGGIUNTA PER L'IMPIEGO DI MATERIALI NOBILI, OPERE D'ARTE, DECORAZIONI, IMPIANTI VARI	L. 5.000.000.
IN TOTALE SI PREVEDE UNA SPESA DI CIRCA	<u>LIRE 31.500.000.</u> X

ROMA, II 30 OTTOBRE 1937/XVI°

*Finanziato dal Capo 3*  
 Arch. Giovanni Quenini 2  
 Arch. Ernesto Sagadul 1  
 Arch. Mario Romano 3



## E L E N C O    D E G L I    A L L E G A T I

1° - PLANIMETRIA GENERALE	RAPP.	1: 500
2° - PIANTA DEL PIANO TERRENO	"	1: 200
3° - PIANTA DEL PIANO B	"	1: 200
4° - PIANTA DEL PIANO C	"	1: 200
5° - PIANTA DEL PIANO D	"	1: 200
6° - PIANTA DEL PIANO A	"	1: 200
7° - SEZIONE TRASVERSALE	"	1: 200
8° - FACCIATA	"	1: 200
9° - FIANCO	"	1: 200
10° - PROSPETTIVA GENERALE		
11° - PARTICOLARE PROSPETTICO		
12° - PROSPETTIVA DELL'ATRIO D'ONORE		
13° - R E L A Z I O N E		
14° - DOCUMENTI		

MINISTERO DEL VILLAGGIO DI ROMA 1937

CONCORSO PER IL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA

RELAZIONE

CONCORSO PER IL PROGETTO DEL PALAZZO

L'Ente DELLA CIVILTÀ ITALIANA, universale ed aperto, ha  
bandito il concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana  
secondo le condizioni di base della gara e ha ricevuto  
lavorando agli appalti di concorso la più ampia  
certa di COMPUTO-METRICO per la esecuzione, in tutto  
e per il tutto, di tutto l'edificio.

RELAZIONE

SOMMARIO

Progetto Arch. Mario Ridolfi

Il progetto di Mario Ridolfi, approvato in data 10/10/37  
per Roma Ottobre 1937, XVI, II

Il progetto di Mario Ridolfi, approvato in data 10/10/37  
per Roma Ottobre 1937, XVI, II

Il progetto di Mario Ridolfi, approvato in data 10/10/37  
per Roma Ottobre 1937, XVI, II

Il progetto di Mario Ridolfi, approvato in data 10/10/37  
per Roma Ottobre 1937, XVI, II

Il progetto di Mario Ridolfi, approvato in data 10/10/37  
per Roma Ottobre 1937, XVI, II

## CONCORSO PER IL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA

## R-E-L-A-Z-I-O-N-E

L'Ente per la Esposizione Universale di Roma, nel bandire il Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana ha fissato il tema nelle sue linee fondamentali, lasciando agli Architetti concorrenti la più ampia libertà di concezione, di forma e di dimensione, limitandosi a raccomandare il minore impiego di materiali ferrosi e di cemento .-

## PROGRAMMA

Un edificio che debba ospitare la Mostra della Civiltà non può essere un semplice recipiente contenente i documenti che affermino l'apporto nel mondo della Cultura italiana, ma deve soprattutto apparire come un autentico Monumento innalzato <sup>quale</sup> perenne omaggio alla memoria dei grandi italiani, e come un'apoteosi dello spirito fascista.-

1779

D'altro canto le esigenze di un Museo sono tali da imporre assolutamente una distribuzione orizzontale degli ambienti per poter facilitare la circolazione dei frequentatori e per potere usufruire per ogni ambiente della illuminazione dall'alto, condizione quest'ultima essenziale alla funzione dell'edificio.

Nel nostro caso, la particolarità del tema, la ubicazione, lo spazio antistante (circa 500 metri) l'edificio impone lo sviluppo in altezza di tutto o di parte dell'edificio.

Verrebbe quindi, in un primo momento, spontaneo di svi-

luppare il Museo totalmente in altezza trascurando le ragioni logiche distributive e di illuminazione suaccennate, con evidente disagiata circolazione e pessima illuminazione degli ambienti. Ne nascerebbe un edificio di moltissimi piani sovrapposti, ciascuna di superficie limitata, in quanto la volumetria avrebbe un predominio in altezza.

Si verificherebbe certamente l'inconveniente che la maggior parte dei frequentatori si fermerebbe ai primi piani e diserterebbe quelli superiori.

Un più diligente esame permette di risolvere il problema distributivo-funzionale e rappresentativo-monumentale. Occorre separare le due parti pur mantenendole intimamente legate.

Il secondo lato della ideazione del programma sta nella scelta del metodo da seguire nello svolgimento della materia da esporre; i criteri da seguire potevano essere moltissimi ma, dopo accurato esame ha scelto il metodo di seguire gli sviluppi del pensiero italico attraverso i tempi, raggruppando, quando fosse necessario, per materie nei periodi di maggiore intensità spirituale, come per l'Impero di Augusto, il Rinascimento, l'Impero Fascista.

Resta così fissato nel tempo il divenire del pensiero.

#### PROGETTAZIONE

Partito da questi concetti di indole ideale e di programma, la progettazione ha richiesto una studio accurato delle parti che costituiscono la composizione.

Due sono gli elementi che costituiscono la Mole della Civiltà Italiana: 1° L'ARCO DI TRIONFO DEDICATO AL CULTO <sup>IMPERIALE</sup> DEL RISORTO GENIO ITALICO, 2° IL MUSEO DELLA CIVILTÀ; un terzo ambiente intermedio adibito ad ATRIO DEL MUSEO con

annessi servizi per il pubblico.

Il primo elemento costituisce il grande Portale della Mostra della Civiltà, il Tempio, L'Arco di Trionfo dedicato al Culto del risorto Genio Imperiale che impersona tutte le Virtù della Stirpe.- Esso è situato sull'asse della grande piazza appoggiato sopra una stilobate di tre metri di altezza a cui si accede per mezzo di una grande scalinata ed è costituito di un vasto grandissimo ambiente centrale, alto metri 51, largo 27,50 e profondo metri 51, -nonchè di trenta ambienti di grandi dimensioni divisi in due grandi gruppi <sup>compresi</sup> ~~al posto~~ dei piloni <sup>e distribuiti</sup> sorreggenti l'arco su tre ordini sovrapposti.

Questi ultimi ambienti, portano scolpiti nelle pareti di pietra i fatti dall'intervento alla fondazione dell'Impero: sarà questo il moderno Arco di Trionfo, Monumento eretto a perenne ricordo dei fasti dell'epopea fascista; nuova fonte della Storia.-

Il Museo della Civiltà propriamente detto, è costituito da un corpo di fabbrica ad un solo piano disposto normalmente all'asse della piazza, contenente i diciassette ambienti della Mostra, quindici delle dimensioni di m. 15,00 x 9,00 e due di m. 28,00 x 28; nell'ordine ogni ambiente contiene gli elementi che in sintesi trattano i seguenti temi:

1° - Le origini della Civiltà Italica

2° - Le Leggi Romane.

3° - Le grandi conquiste militari

4° - IL SECOLO D'ORO DELLA CIVILTÀ AUGUSTEA  
Letteratura, Filosofia, Storia, Arte  
Architettura, Ingegneria.

5° - La Civiltà di Roma, maestra dei popoli del  
mondo antico

6° - Riconoscimento della nuova Religione cristiana

7° - Primo risveglio nazionale nella Civiltà Laica  
nei Comuni. Università, Industrie, Commerci.

- 8° - Dante e Giotto
- 9° - Condizioni favorevoli al libero sviluppo del pensiero scientifico e letterario nelle Signorie.
- 10° - Petrarca, Boccaccio, Piero della Francesca, Brunelleschi, Jacopo della Quercia.
- 11° - ITALIA? CULLA DELL' UMANESIMO, FONTE DELLA CIVILTÀ MODERNA  
Leonardo, Raffaello, Bramante, Tiziano, Michelangelo, Machiavelli.
- 12° - Le conquiste degli Oceani.
- 13° - Nascita del metodo sperimentale, pendolo, barometro, termometro. La musica classica italiana.
- 14° - Il grande contributo italiano alle scoperte scientifiche: Volta, Galvani, Pacinotti, Ferraris
- 15° - Arte barocca - Arte militare - Ingegneria - Medicina
- 16° - Risorgimento della Nazione Italiana
- 17° - Meucci, Negrelli, Elia, Marconi.

In dettaglio l'Arco di Trionfo contiene:

- 1° al piano terreno (oltre il grande fornice- vestibolo)  
L'Intervento, la vittoria delle armi, la rivoluzione ed i martiri del fascismo.
- 2° al primo piano:  
Le leggi, le istituzioni, le opere del Regime.
- 3° al secondo piano:  
Le Imprese Militari, la Fondazione dell'Impero

#### DESCRIZIONE DELLE STRUTTURE E INDICAZIONE DEI MATERIALI

L'Arco di Trionfo è costruito interamente in blocchi di Travertino sia nei muri portanti che nelle grandi volte ribassate e lo schema costruttivo è in armonia con le leg-

Lo schema si ispira  
alle costruzioni  
classiche:

Basilica di Massenzio

gi della statica proprie alle grandi costruzioni in pietra.

La spinta rilevante della grande volta (metri 27,50 luce) resta assorbita dai due piloni laterali alti metri 48 contenenti in spessore nel senso trasversale gli ambienti contenenti le raffigurazioni dell'Epopea Fascista.

Un loggiato a due ordini nella fronte principale senza infissi, ed uno a tre ordini nella fronte posteriore, con infissi completano le pareti del grande ambiente centrale il quale è pensato lasciato nella sua schietta struttura; i materiali da impiegarsi nel loggiato sono i marmi chiari, bianchi, rosa, ecc. mentre il pavimento è pensato composto con intarsi di marmo a forti tinte, quasi unico elemento pittorico dell'ambiente.

Gli ambienti secondari dell'Arco di Trionfo restano anch'essi con le pareti lasciate in pietra e verranno ravvivate dalle sculture e dalle scritte, e saranno protetti dall'esterno a mezzo di un infisso che nella sua parte inferiore è una semplice serie di porte finestre per l'accesso alle loggiate esterne, mentre la parte superiore è composta di una parete-transenna ottenuta con marmi accoppiati ad alabastro, vetro e metalli. - (vedi prospettiva)

L'accesso alle sale superiori nell'Arco di Trionfo avviene direttamente a mezzo di grandi ascensori, mentre le scale hanno solo <sup>Scale</sup> infissi di sicurezza.

Il Museo ha i muri portanti in muratura, rivestita all'esterno con lastre di Travertino, mentre i solai sono in cemento armato, dovendosi assolutamente pretendere la luce dal piano orizzontale di copertura e <sup>para (lela) niente alle</sup> ~~lunghe~~ pareti così da evitare riflessi dannosi e ombre proiettate sugli oggetti; - Un ampio loggiato panoramico esterno e perimetrale al corpo di fabbrica del Museo permette di uscire durante la visita all'interno e di ammirare il panorama della valle del Tevere.

Gli uffici della Mostra sono situati alla destra dell'Atrio del pubblico, dove pure sono situati i servizi ed il guardaroba, e sono in diretta comunicazione con i seminterrati e con l'esterno. I sotterranei contengono depositi, magazzini manutenzione, officine riparazioni, spedizione, spogliatoi personale, ecc.

ARCH. MARIO RIDOLFI

ARCH. MARIO RIDOLFI - ROMA

VIA DI VILLA RUFFO 5 - TEL 322-340

Servizi aereo e di servizio ascensori

Panaggio all'aperto

Come sembra da piano a piano



SOMMARIO DEL COMPUTO METRICO ESTIMATIVO

Strutture murarie	3.000.000,00
"    in pietra a massello	10.000.000,00
Rivestimenti esterni in Travertino	1.500.000,00
Solai in c. a.	1.000.000,00
Tramezzi e controsoffitti	100.000,00
Intonaci interni	600.000,00
Pavimenti marmo	2.000.000,00
"    Lindoleum	300.000,00
Pavimenti vari	400.000,00
Marmi e pietre per portici	1.500.000,00
Impianti vari	1.500.000,00
Infissi esterni	1.200.000,00
"    interni	700.000,00
Opere artistiche	2.200.000,00
Varie	800.000,00

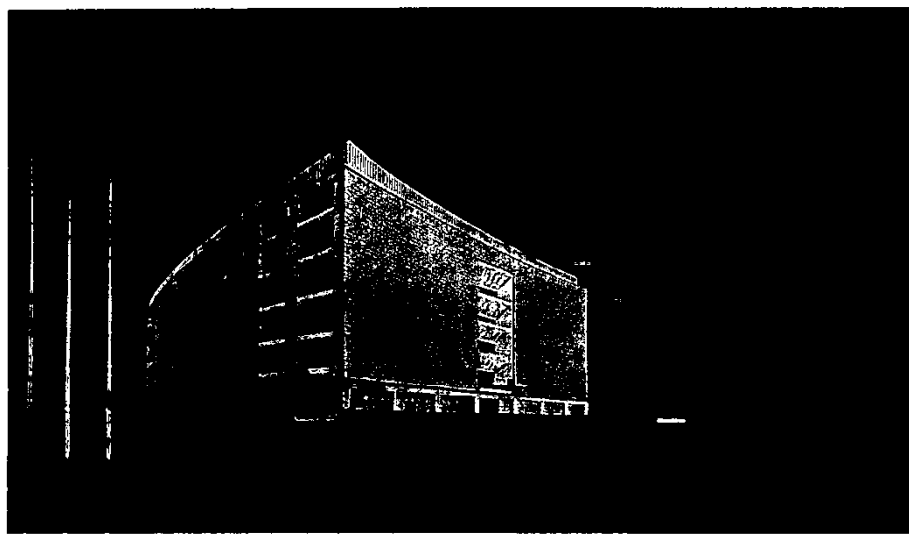
Totale preventivo spesa 26.800.000,00

Volume della Mole della Civiltà Italiana

mc. 195.000,00

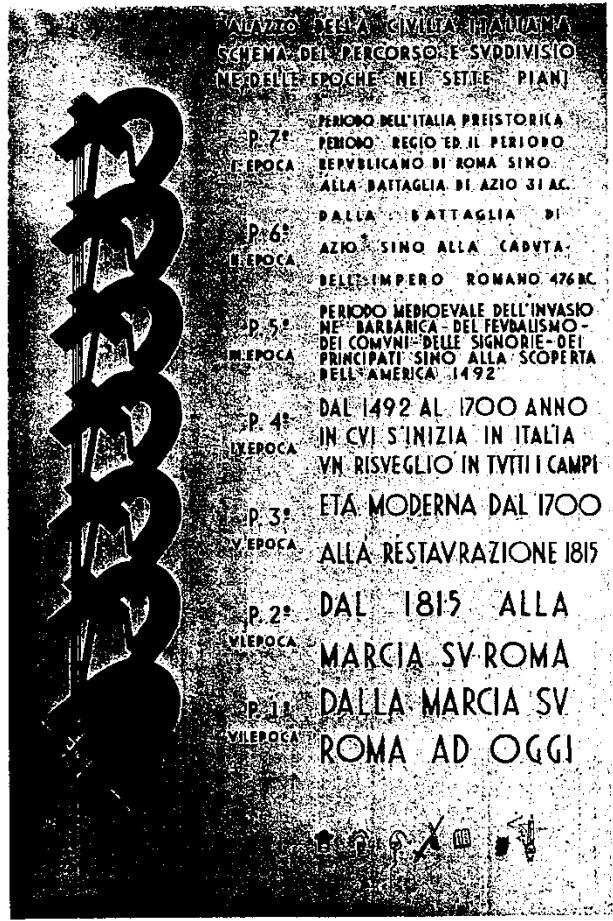
\*

# Concorso per il Progetto del Palazzo della Civiltà Italiana



**Relazione dell' Ing. Ugo Luccichenti**





*schema del percorso del visitatore e della ripartizione delle epoche nei vari piani*

## Concetto informativo e spirituale dell'edificio

### Progetto di massima della distribuzione e funzionalità della Mostra

Il bando di concorso, pur tracciando in linea di massima, l'area destinata al « Palazzo della Civiltà Italiana », consente tuttavia la possibilità di una estensione maggiore, aggiungendo: « Il perimetro di detta area non è tassativo; l'edificio potrà avere anche superficie maggiore, purchè rimanga in armonia con la sistemazione urbanistica del piano regolatore dell'Esposizione ».

Mi sono avvalso di detta facoltà, desideroso di pervenire ad una soluzione planimetrica orizzontale.

Ho ritenuto necessario arretrare la costruzione il più possibile, onde acquistare una vasta e avvincente visuale della vallata del Tevere dall'edificio, permettendo così una suggestiva visione di esso dalla vallata stessa. Infatti, se i monumenti vivono nello spazio e con lo spazio sono collegati da un flusso armonioso, come il cuore con tutte le varie parti del corpo umano, tanto maggiore sarà la loro potenza quanto più ricca la zona che li avvolgerà e che si distenderà alle loro basi.

\*\*\*

All'edificio ho voluto dare uno sviluppo orizzontale anzitutto in relazione al luogo ove dovrà sorgere, cioè a dire nell'Agro Romano il cui paesaggio piano, presentimento del prossimo mare, sarebbe stato in aspro conflitto con un edificio a prospettiva verticale.

Ho voluto poi lo sviluppo orizzontale in quanto, nella fattispecie, trattavasi di racchiudere in un determinato spazio i segni della *Civiltà Italiana*, e lo spirito di tale civiltà non si sarebbe potuto accordare che con quello germinante dal pensiero artistico di Roma.

Infatti le architetture romane (tempio, casa, basilica), adottarono un piano orizzontale, accentuando gli elementi di robustezza e di peso, di sostanzialità e di forza.

\*\*\*

Di conseguenza l'idea centrale del progettato palazzo è stata dedotta dal Colosseo, ricavandone l'ispirazione — ad eccezione della facciata — per tutta la fascia perimetrale curva, laterale e posteriore.

Ed a proposito va rilevato che l'edificio ha, come centri di curva, quelli stessi del Colosseo.

Per quanto concerne la facciata principale desidero far presente che essa si svilupperà secondo una linea delicatamente curva.

Giunti infatti — come vedremo — al sommo di una scalea ed immersi nel vasto e potente panorama, occorre che la facciata non presentasse una cruda barriera, un rigido limite. La curva racchiuderà al contrario una significazione d'invito, di esortazione — in perfetta armonia con la stessa scalea — e attirerà lo sguardo e l'anima su tutta la massa volumetrica, mentre, nel contempo, eserciterà un richiamo allo spirito, avido di apprendere il vivente corso della civiltà italiana.

Agli estremi della grande scalinata esterna sorgeranno due importanti gruppi statuari.

La facciata esterna principale, prevalentemente chiusa, al settimo piano si adorna di un aerato portico, quasi un coro musicale che sbocci su densi e saldi ordini prettamente sinfonici.

Il portico — elemento che la storia dell'arte italiana ritrova in ogni periodo architettonicamente significativo — servirà infine, a congiungere in spirituale comunione lo spazio esterno e quello interno, permettendo al visitatore di ricongiungersi alla realtà naturale e di richiamarsi alla terra latina, toccata dai fati leggendari. Ho infine tenuto di mira che tutto l'edificio rivelasse un senso di arcaica e mistica severità.

\*\*\*

Al Palazzo dell'Esposizione si accederà per un'ampia scala di romana essenza e, sorpassato il portale di accesso, si entrerà nella sala-ingresso (1): Vedi pianta del Piano terreno, (primo piano), nella quale saranno collocati i vari servizi per il pubblico: guardaroba, cataloghi, custodi, sala di riposo, telefoni ecc.

Dall'esterno del portale e dalla sala ingresso (1) si avrà la completa visione del Tempio della Civiltà (3). Esso consisterà in un imponente ed austero tempio, con nel mezzo la statua della Civiltà Italiana, ed avrà il duplice ufficio di predisporre e raccogliere l'animo del visitatore prima che abbia ad iniziare la rassegna della mostra; di sintetizzare e di sublimare le emozioni suscitate dalla mostra stessa, dopo che sarà stata interamente percorsa.

Una solenne musica riempirà dei suoi accordi ascendenti il vano del Tempio, onde scioglierne la staticità in un perenne e mistico fluire.

A sinistra della sala-ingresso (1) — saranno posti gli ascensori destinati a trasportare all'ultimo piano i visitatori, mentre a destra si troverà l'uscita, di modo che la circolazione degli entranti e degli uscenti si svolga senza il minimo intralcio.

Qui è necessario subito far rilevare, salvo a spiegarne in seguito i criteri informativi, che l'edificio si compone di sette piani.

Il visitatore, come sopra è stato detto, per mezzo di ascensori, sarà portato dal piano terreno (primo piano) al settimo ed ultimo piano, dal quale potrà — da un portico che tutto lo recinge — godere il superbo panorama della Via Imperiale, del complesso dell'Esposizione, del lago artificiale adibito ad idroscalo, del Tevere, dell'Agro Romano bonificato dalla titanica volontà del Re-gime, popolato di case anelanti di raggiungere il mare!

Dall'ultimo piano (settimo), che il visitatore percorrerà da destra a sinistra, si discenderà al sesto e così via sino al piano terreno (primo piano), di guisa che la visione della mostra avvenga senza interruzione di continuità dai primordi della civiltà italiana sino alla pienezza ardente della nostra vita attuale.

E sempre allo scopo di garantire una perfetta coesione alla visione dell'Esposizione, le scale sono state concepite in modo che il visitatore non sia costretto ad uscire mai dall'ambiente e non sia quindi tratto, come spesso si è constatato in altre esposizioni, a facilmente disperdere i nessi culturali ed emotivi.

\*\*\*

La suddivisione planimetrica interna è costituita per ogni piano (eccettuato quello terreno) da un corpo centrale (sala I - pianta dei piani secondo, terzo, quarto, quinto, sesto e settimo), nonché dalla *Galleria anulare* (2) degli stessi piani collegata al primo in modo unitario.

In virtù di tale disposizione, il visitatore, dopo avere sostato nel salone (1), dovrà percorrere la *Galleria anulare* (2).

In detta galleria poi la mostra sarà collocata in ambienti ripartiti, consentendo al visitatore una sosta più proficua e più meditativa innanzi a un determinato oggetto, vantaggi cotesti che mai si sono potuti ottenere nelle mostre costruite su pianta centrale (grandi sale quadrate, rettangolari o circolari).

E' ovvio aggiungere che i reparti della galleria (2) saranno di differenti dimensioni in larghezza, e di differente rapporto tra lunghezza, larghezza e altezza, onde consentire le più varie e diverse soluzioni alla sistemazione della mostra.

Le arti figurative daranno all'interno dell'Esposizione un fattivo contributo.

Così, mentre all'inizio e al termine della galleria anulare (2), (all'innesto di essa con la sala (1) delle piante dei piani secondo, terzo, quarto, quinto, sesto e settimo), vigilerà una statua che prenderà significato dallo specifico contenuto di ciascun piano, in ogni ripiano medesimo, una delle pareti della sala (1) si animerà di un grandioso affresco.

Accennerò in seguito all'eventuale contenuto di tale affresco.

\*\*\*

Il visitatore può avere poi bisogno di riposarsi.

Si è provveduto all'uopo, in ogni piano, mediante due sale di riposo (3) (piante dei piani secondo, terzo, quarto, quinto, sesto e settimo) munite di tavoli, poltrone, blocchi per appunti ecc., situate all'interno delle due testate della galleria anulare (2).

Ad esse si potrà accedere dalla Galleria stessa e ciò senza menomamente intralciare il traffico dei visitatori, costituendo come due separate isolette.

Nel piano terreno e ammezzato troveranno posto gli uffici, i montacarichi, e altri servizi inerenti alla destinazione del palazzo.

\*\*\*

Il Palazzo della Civiltà Italiana l'ho diviso come ho detto, in *sette piani*, numero non scelto a caso.

E' risaputo come esso ricorra dai più lontani tempi preistorici, come fondamentalmente figuri in quasi tutte le cosmogonie e teogonie, come si riscontri nelle scritture sacre, nei rituali, nelle espressioni artistiche, nei miti, nelle leggende, come si affermi nelle leggi fisiche e astronomiche, in guisa da identificarsi addirittura, secondo alcuni, col fenomeno naturale.

Il sette, secondo i Persi, si rinveniva misteriosamente nei sette mondi, nei sette santi, nei sette mari e nei sette grandi continenti.

Esiodo, prima della Bibbia, scrisse: « Il settimo giorno è sacro ».

I Pitagorici associarono al sette un'idea di santità.

All'influenza dei sette pianeti (i sette cieli) i pagani ritennero subordinato il mondo sublunare (così Cicerone nei *De Republica*, Lib. VI, II).

Gli Ebrei santificarono il numero, richiamando alla memoria il Dio creatore e il *periodo della creazione del mondo in sette giorni*.

E per gli ebrei il settimo giorno della settimana fu sacro; la Pasqua e le feste dei Tabernacoli duravano sette giorni; si contavano sette settimane dalla Pasqua alla Pentecoste; il primo giorno del settimo mese era distinto da una solennità particolare; l'anno settimo era sacro; dopo sette volte sette anni si celebrava il Giubileo; il rito della consacrazione dei Sacerdoti durava sette giorni; col sangue di certe vittime si facevano sette aspersioni sopra l'altare; il candelabro aveva sette braccia; Noè fece entrare nell'arca sette capi di animali mondani, in sette giorni; nel settimo giorno, dopo la fine del diluvio, mandò fuori la colomba; nel settimo mese riposò l'arca.

Giacobbe servì sette anni; il re Faraone vide sette vacche grasse e sette magre; Giosuè girò sette giorni intorno alle mura di Gerico.

S. Giovanni — come ci narra nell'Apocalisse — vide sette Angeli, sette ampolle, sette teste di dragoni, con sette diademi, sette lampade, sette sigilli, sette stelle.

E come nel campo fisico sette sono le note musicali e sette i colori, così nel campo etico e religioso sono sette le virtù e sette i peccati.

Da questo ossessionante numero sette che l'uomo ha voluto ritrovare alla radice del cosmo, e che indubbiamente racchiude un senso demiurgico, ho derivato il criterio informativo della suddivisione dei piani.

E mi ha rafforzato nel proposito non solo il fatto che centro propulsore ed eterno della civiltà italica sia stata e sia la Città dei Sette Colli, ma anche la materia leggendaria, che ne circonfonde le origini in una delle più sublimi epopee del mondo. Voglio alludere ai sette anni durante i quali Enea, sfuggito all'incendio di Troia, peregrinò, prima di giungere alle sponde italiane, e ai sette Re al cui ricordo palpitano i primi fasti della Città Eterna.

\*\*\*

Conseguentemente alla suddivisione in sette piani, la mostra dovrà essere ripartita in sette epoche.

Riservandomi di ritornare su tale ripartizione, sento la necessità di soffermarmi su di un elemento basilare: la *continuità* della visione della mostra.

Il visitatore infatti, incominciando la sua osservazione dal settimo piano, discenderà al sesto, al quinto e così via, in un rigidissimo percorso, senza mai distaccarsi dalla mostra.

Egli sarà avviluppato come da un grande corso d'acqua di sette spire e, non dovendo mai interrompere il suo percorso nel senso da destra a sinistra, senza deviazioni o inceppi di sorta (ciò che invece avviene di frequente nelle altre esposizioni ove la irregolare circolazione turba e infastidisce) assimilerà la fioritura storica della civiltà italiana in una sintesi organica, coerente, perfettamente unitaria.

Organicità, coerenza, unità che parimenti dovranno riscontrarsi in ciascun ripiano, sia nelle correlazioni fra sala centrale e galleria anulare, sia nei rapporti fra la materia esposta a mezzo di affreschi, di tele, di statue, di plastici, di cimeli, di guisa che le manifestazioni si integrino con estrema chiarezza.

Chiarezza: altro elemento che si vorrà perseguire con ogni diligenza, affinché la mostra costituisca un aperto linguaggio a tutti, ma soprattutto al popolo, al popolo lavoratore che non può essere dotato di preparazione culturale adeguata, al popolo nella cui mente dovrà incidersi senza difficoltà lo sforzo immane compiuto dalla stirpe italiana.

La mostra, divisa in sette piani, si risolverà, alla stregua dei principi sopra enunciati, in una colossale sinfonia in sette tempi, o meglio in un colossale film che, in sette dinamici tempi, susciterà visioni, e fantasmi, stupirà gli stranieri, farà vibrare l'animo di ricordi, accenderà i cuori degli italiani al calore di un'ardente millenaria fiamma, li esorterà a rivolgersi all'avvenire con energie più feconde e operose di quelle che alimentarono e crearono la storia del passato.

\* \* \*

L'Esposizione verrà ripartita, corrispondentemente ai sette piani, in sette grandi epoche storiche.

Il 7° ed ultimo PIANO (attico) comprenderà il periodo dell'Italia preistorica, il periodo regio ed il periodo repubblicano di Roma, sino alla battaglia di Azio (31 a. Cr.).

Il 6° PIANO comprenderà il periodo dalla battaglia di Azio sino alla caduta dell'Impero Romano (476 d. Cr.).

Il 5° PIANO comprenderà il periodo medioevale delle Invasioni Barbariche, del Feudalesimo, dei Comuni, delle Signorie, sino alla scoperta dell'America (1492).

Il 4° PIANO comprenderà il periodo dell'età moderna, dal 1492 al 1700, anno in cui s'inizia in Italia un risveglio in tutti i campi.

Il 3° PIANO comprenderà l'età moderna dal 1700 alla Restaurazione (1815).

Il 2° PIANO comprenderà il periodo dal 1815 sino alla Marcia su Roma (28 ottobre 1922).

Il 1° PIANO (piano terra) comprenderà il periodo dal 1922 ad oggi.

\* \* \*

L'Esposizione, come prescrive il bando, dovrà rispondere ai requisiti della *simultaneità*.

Anzitutto la divisione fra i vari reparti della galleria (2) e della sala (1) potrà essere marcata da statue o plastici simbolici eretti su apposite basi.

Le rappresentazioni figurative e classiche, i documenti e i cimeli saranno selezionati con la massima oculatezza e disposti in funzione del massimo rendimento.

Occorrerà evitare gli aggruppamenti ammassati, le moltiplicazioni inutili, le differenziazioni sottili.

Un simbolo talvolta potrà essere più efficace di esatte riproduzioni veristiche; un plastico unico potrà raggiungere lo scopo, meglio che gran numero di essi; un gruppo scultoreo potrà esprimere, meglio che una congerie di documenti, la vetta raggiunta col concorso di più.

Si dovrà poi avere di mira di non affaticare l'occhio e la mente del visitatore, ma attrarlo, affascinarlo, suggestionarlo anche con geniali ricostruzioni e riproduzioni.

Così le primitive caverne, capanne, tombe, dovranno apparire nelle dimensioni pressochè naturali, con nell'interno gli oggetti dell'epoca.

Così potrà essere riprodotto il tempio di Apollo, su Monte Cassino, con S. Benedetto che converte i pagani.

Così il *carroccio* dovrà essere ricostruito e riprodotto fedelmente.

Così gli eroi della Cavalleria e i Soldati Crociati.

Così la raffigurazione della visione avuta da Costantino della Croce sorretta in cielo dagli angeli, con la scritta: « *In hoc signo vinces* ».

Così la riproduzione della nave romana durante il periodo delle guerre puniche dovrà essere di notevoli proporzioni.

Le targhe esplicative dovranno essere semplici ed esaurienti.

I motti, anche se di autori greci e latini, dovranno essere, di massima, tradotti in italiano.

I versi ammonitori di Virgilio dovranno, col loro ricorso, costantemente esaltare gli spiriti della storia:

« Tu, romano, ricordati di reggere  
nello stato le genti (è l'arte tua),  
la pace imporre della civiltà ».

Apparecchi meccanici potranno conferire un valido contributo. Si pensi ai codici alluminati del XIII e XIV secolo che si sfoglino spontaneamente, in virtù di speciale dispositivo, innanzi agli occhi del visitatore.

L'affresco di ogni sala centrale dovrà costituire un'integrazione di quanto esposto nella galleria anulare, sia rappresentando il contrasto drammatico di tutto ciò (uomini e cose) che invano si oppose agli slanci della civiltà (i barbari invasori che abbattono l'Impero romano), sia la sintesi gloriosa di un intero periodo, specie quando le opere civili di questo, consistendo in freddi documentari, sarebbero incapaci di raggiungere un tangibile fascino.

\* \* \*

Ed ora sorvoliamo rapidamente sulle sette epoche, al solo scopo di tracciare schematici confini alla prorompente materia e di considerare quali infinite risorse essa contenga per una esposizione che voglia essere espressa e condotta secondo originali sistemi.

\* \* \*

### 1° EPOCA (7° piano) - Preistoria.

1) Tracce di popolazioni preistoriche (età paleolitica, neolitica, eneolitica, del bronzo e del ferro) e cioè:

- a) la *caverna*, la *capanna*, la *palafitta*, la *terramare*, la *necropoli*;
- b) oggetti di pietra, oro, rame, bronzo e ferro (coltelli, scalpelli, stili, frecce, utensili per l'agricoltura e l'industria);

2) Tracce dei popoli d'Italia al tempo della fondazione di Roma (specialmente degli Etruschi e dei Greci) e cioè:

- a) Mura gigantesche, sepolcreti, dipinti, vasi di terracotta, fasci littori, insegne reali (manto di porpora e sedia rurale d'avorio);
- b) rappresentazione di vita bellica, pastorale agricola, commerciale, marittima, familiare;
- c) raffigurazione delle loro concezioni politiche e religiose: i *lucumoni* (re) degli etruschi, gli *aruspici* o *auguri* dei medesimi, gli Dei in forma umana, la venerazione dei Libri Sibillini dei greci.

### 3) Origini leggendarie di Roma:

Viaggio di Enea e sue guerre in Italia; fondazione di Alba Longa; Romolo e Remo e fondazione di Roma.

### 4) Monarchia.

Le primitive istituzioni politiche, sociali ed economiche di Roma: il Re, il Senato, i Comizi Curiati; i sacerdoti; la famiglia, l'ordinamento militare, la vita economica; le bonifiche, le case di pietra.

### 5) Repubblica.

Le istituzioni repubblicane: i due *Consoli*, il Senato, i Comizi curiati e centuriati, il dittatore, la formula epigrafica:

S. (*enatus*) P. (*opulus*) Q. (*ue*) R. (*omanus*); le leggi delle XII tavole; la conquista dell'Italia Centrale (492-290 a. Cr.); la conquista dell'Italia meridionale (282-275 a. Cr.); le tre guerre puniche e la distruzione di Cartagine.

### Giulio Cesare.

L'evoluzione del sentimento religioso dovuta all'influsso greco; il tempio romano rettangolare (imitazione di quello greco) e il tempio romano circolare (ritenuto di origine prettamente latina); la famiglia, il matrimonio (accompagnato da riti religiosi); l'educazione dei giovani; la casa romana, la villa; le lettere; la riforma del calendario; l'architettura (acquedotti, archi, templi ecc.); gli Istituti politici (creazione della Provincia e del Comune); la colonizzazione agricola delle terre conquistate; l'artigianato; la creazione di grandi vie militari.



## II' EPOCA - (6° piano).

L'ordinamento imperiale (il princeps col titolo di Augusto).

Le lettere nel secolo d'oro: Tito Livio, Plinio il vecchio, Virgilio, Ovidio, Tibullo, Orazio, Propertio, Fedro e Tacito.

Imponenti opere di architettura e scultura (gli anfiteatri, i circhi, i templi, le terme); le grandi spedizioni mercantili fin nell'India e nella Cina, lo sviluppo dell'agricoltura.

E poi ancora, nel campo delle lettere e delle scienze: Valerio Marziale, Plutarco, Plinio il giovane, Quintiliano, Lucano, Giovenale; i sommi giureconsulti, Labeone e Capitone, Gaio e Salvio Giuliano, Papiniano, Paolo e Ulpiano; i *collegia opificum*, corporazioni di arti e mestieri.

Ma questa seconda epoca è illuminata dal sole del cristianesimo.

Paolo di Tarso ed il suo apostolato universale (cattolico).

Le catacombe.

Costantino e il suo labaro crociato.

L'editto di Milano (513 d. Cr.).

L'organizzazione della Chiesa e la sua missione sociale: lotta contro la schiavitù, esaltazione del lavoro, assorbimento della civiltà latina.

## III' EPOCA - 5° piano.

Il monachismo, custode della civiltà romana, con S. Girolamo, S. Ambrogio, e soprattutto con S. Benedetto.

Il motto di S. Benedetto: *orate et laborate*.

Altri famosi monasteri quello di Farfa e quello di Pomposa.

La grande figura di S. Gregorio Magno e la sua potente attività, il canto gregoriano.

La Cavalleria e la sua azione di morale e giustizia in mezzo alla società.

I tornei, le liriche religiose, le storie, la lirica amorosa e politica dei trovadori, i canti epici e cavallereschi dei trovieri.

Il codici che ci conservano i capolavori del pensiero e dell'arte greca e romana.

Il Corpus juris.

Le scuole, ecclesiastiche e laiche; le Università: celebre quella di Salerno, per la medicina, e quella di Bologna, per il diritto.

L'insegnamento del Trivio (grammatica, retorica, dialettica) e del quadrivio (aritmetica, geometria, musica e astronomia).

I mosaici, le vetrate, i dipinti.

La scultura e l'oreficeria.

L'architettura crea palazzi e castelli, chiese e conventi: lo stile romanico.

La cattedrale di Arezzo, Pisa, Parma, e Piacenza. S. Martino di Lucca. S. Zeno di Verona e il miracolo di S. Marco a Venezia.

Il diritto canonico e il diritto romano.

La medicina e l'astronomia (mescolata all'astrologia) nonché la chimica (mescolata all'alchimia).

La lotta per le investiture e il *Concordato di Worms* (1122).

Il Comune Italiano, il suo ordinamento politico e sociale.

Le grandi Repubbliche marinare italiane: Amalfi e le sue *Tavole amalfitane*, codice di navigazione marittima, Pisa e le sue lotte contro i Pirati, sino alle Baleari, Genova e Venezia e le loro colonie nell'Oriente.

Il rinnovamento religioso con Francesco d'Assisi e Domenico di Guzman.

La filosofia con S. Bonaventura e S. Tommaso d'Aquino.

Le scienze con Leonardo Fibonacci, matematico, e Marco Polo.

Lo stile gotico nell'architettura italiana; Nicola Pisano nella scultura; Cimabue e Giotto nella pittura.

Dante, Petrarca e Boccaccio.

I canali irrigatori, le strade, le arginature dei fiumi.

L'industria della lana e l'*Ordine degli umiliati*; quella della seta; l'arte vetraria; l'industria della carta; le fabbriche d'armi.

Il banco o cambio.

Le Crociate, in virtù delle quali l'Italia diviene la dominatrice dei traffici tra il Mediterraneo e l'Oriente.

La trasformazione del Comune in Signoria, e il suo ordinamento.

Le Compagnie di Ventura con capitani italiani: la Compagnia di S. Giorgio di Alberico da Barbiano; Muzio Attendolo Sforza; Braccio da Montone, Francesco Bussone detto il Carmagnola.

L'Umanesimo e il Rinascimento: Lorenzo Valla, Leonardo Bruni, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Pietro Bembo, Giovanni Pontano, Jacopo Sannazzaro, Flavio Biondo, Niccolò Machiavelli; Donatello, Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, i della Robbia, il Bramante, il Masaccio, il Botticelli, il Beato Angelico, Il Mantegna, il Perugino.

Leonardo da Vinci.

Niccolò Copernico (polacco di nascita, ma studente a Bologna ed insegnante di matematica a Roma, nonché di medicina a Padova).

La fondazione delle biblioteche (la Vaticana a Roma, la Laurenziana a Firenze, la Marciana a Venezia).

L'arte tipografica, gli *incunaboli* e i più famosi tipografi, fra i quali Aldo Manuzio.

Il geografo fiorentino Paolo dal Pozzo Toscanelli, Cristoforo Colombo e la scoperta dell'America.

#### IV<sup>a</sup> EPOCA - (4<sup>o</sup> piano) (dal 1492 al 1700).

Le scoperte s'intensificano. Sulla Via di Colombo, Amerigo Vespucci esplora le coste settentrionali del sud-America e da lui prende nome il Nuovo Mondo.

Antonio Pigafetta compì col Magellano il viaggio di circumnavigazione della Terra; i veneziani Giovanni e Sebastiano Caboto si spingono verso il nord-America.

I Principi mecenati: Duchi di Urbino, di Ferrara, di Milano, di Mantova.

I Papi Giulio II<sup>o</sup> e Leone X<sup>o</sup>.

Le lettere salgono a vertiginosa altezza con Ludovico Ariosto, Michelangelo Buonarroti, il Bernini, Vittoria Colonna, Torquato Tasso.

Fiorisce il Teatro con Ariosto, Machiavelli, Bibbiena e Lasca.

La storia ha un altro sommo cultore in Guicciardini.

Poi, nel campo delle arti: Leonardo, Raffaello, Michelangelo.

E ancora: Giulio Romano, Giorgione, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Correggio, Parmigianino, Cellini e Gianbologna.

L'architettura primeggia con il Vignola, il Palladio, il Sansovino.

Le arti minori si accompagnano a quelle maggiori.

Nelle scienze Cesalpino e Falloppio.

Fabbrica delle armi da fuoco e primi accenni di formazione di eserciti nazionali e permanenti.

Nel 1600: la riforma: Giordano Bruno e Tommaso Campanella.

La Controriforma Cattolica e i nuovi ordini religiosi.

I Gesuiti esploratori. Francesco Saverio e il padre Matteo Ricci.

Scienziati: Domenico Cassini, astronomo e matematico; Evangelista Torricelli; Giambattista Morgagni; Marcello Malpighi, Paolo Sarpi.

Galileo Galilei.

Istituzione dei Lincei.

Il secentismo: il Marino.

Il Chiabrera e il Testi.

L'Arcadia.

Nella pittura: Carracci, il Domenichino, Guido Reni, il Guercino, Salvator Rosa.

Il Barocco: Bernini, Borromini, il Guarini e lo Juvara.

La musica e il Palestrina.

La nascita del Melodramma.

La commedia dell'Arte e le Maschere.

#### V<sup>a</sup> EPOCA - 3<sup>o</sup> piano (dal 1700 al 1815).

Nelle scienze Filosofiche, morali e politiche eccellono: Giambattista Vico con la *Scienza Nuova*; Cesare Beccaria con l'opera *dei Delitti e delle pene*; Mario Pagano, Vincenzo Cuoco, Genovesi, Filangieri, Melchiorre Gioia.

Fra gli storici: Pietro Verri e Ludovico Muratori.

Nella letteratura: Il Metastasio, il Goldoni, l'Alfieri, il Parini, Monti, Foscolo.

Nelle scienze fisiche e matematiche: Volta, Lagrange, Galvani, Spallanzani, l'astronomo Piazzi.  
Nelle arti figurate e plastiche: Tiepolo, Guardi, Appiani, Piranesi, Canova.

In architettura: Vanvitelli.

Nella musica: Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Porpora, Tartini, Spontini, Cherubini.

La statistica.

Le strade del Ceniso e del Sempione.

La trasformazione sociale: abolizione dei privilegi di classe, annullamento della potenza della nobiltà e del clero, il sorgere della borghesia, il frazionamento della proprietà fondiaria.

#### VI<sup>a</sup> EPOCA - 2° piano (dal 1815 al 1928).

Mazzini e « *La Giovane Italia* ».

Il neoguelfismo e Vincenzo Gioberti, autore « *Del Primato civile e morale degli Italiani* ».

Cesare Balbo e « *Le speranze d'Italia* ».

Carlo Cattaneo e la confederazione repubblicana.

Il partito liberale-moderato: Massimo d'Azeglio, Marco Minghetti, Terenzio Mamiani, Gino Capponi.

La letteratura patriottica. Dante Gabriele Rossetti, Prati, Carrer, Alardi, Berchet, il Pellico, il Mameli, il Giusti, il Guerrazzi, Tommaso Grossi; Giovanni Ruffini, Carlo Cattaneo, Gino Capponi, Giuseppe Mazzini, Vincenzo Gioberti, il Cantù, Massimo d'Azeglio, Alessandro Manzoni.

Giacomo Leopardi.

La musica: Rossini, Bellini, Donizzetti, Verdi.

Gli scultori: Bartolini, Duprè, Vela.

I pittori. Celentano, Ussi, Maccari.

Le riforme: Carlo Alberto e Pio IX'.

La politica e Camillo Benso di Cavour.

Giuseppe Garibaldi.

La presa di Roma.

Francesco Crispi e la politica coloniale.

Lo sviluppo economico: le comunicazioni ferroviarie, telegrafiche, telefoniche; le bonifiche, l'intensificazione dell'agricoltura, l'attività industriale e commerciale, la marina mercantile.

L'Esposizione di Milano del 1906 e quella di Torino del 1911.

Le scienze: Pacinotti, Galileo Ferraris, Augusto Righi, Calzecchi-Onesti il Mosso, il Lombroso,

il Mantegazza, lo Stoppani, il Fortis, lo Schiaparelli, il Cerulli, padre Secchi, il Palazzi, padre Alfani, il Meucci, Alessandro Volta.

Guglielmo Marconi.

Le esplorazioni geografiche e Luigi di Savoia, Duca degli Abruzzi.

I letterati: Carducci, D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, De Amicis, Zanella.

I musicisti: Boito, Poncheilli, Catalani, Mascagni, Puccini, Franchetti, Giordano, Perosi.

Architettura: Sacconi, Piacentini, Calderini, Mengoni, Poggi, Antonelli, Cok.

Pittura: Cremona, Fontanesi, Morelli, Patini, Michetti.

Scultura. Gemito, Monte Verde, Calandra, Bistolfi, Canonica.

L'esercito e la marina da guerra.

La grande guerra e la Vittoria di Vittorio Veneto.

#### VII<sup>a</sup> EPOCA (1° piano).

La Civiltà Fascista si è posta volutamente al primo piano poichè è la più aderente alla realtà umana di oggi.

Benito Mussolini.

La Marcia Su Roma (28 ottobre 1922).

Lo Stato corporativo e la *Carta del Lavoro*.

La Riforma Gentile.

L'Opera Nazionale Dopolavoro e l'Opera Nazionale Balilla.

Le assicurazioni per la maternità; l'associazione obbligatoria contro la tubercolosi.

La Conciliazione fra lo Stato italiano e la Chiesa (11 febbraio 1929).

La Politica coloniale in Tripolitania, Cirenaica, Somalia ed Eritrea.

La Battaglia del Grano e la Bonifica integrale.

Le lettere, le scienze, le arti: la R. Accademia d'Italia.

Le Opere pubbliche.

La Guerra Italo-Etiopica e la proclamazione dell'Impero (9 marzo 1936).

I legionari in Spagna contro la barbarie sovietica.

L'autarchia economica.

Desidero chiudere questa schematica relazione, per la quale mi sono giovato della valida collaborazione di Emidio Mucci, accennando per ultimo a un elemento di decorazione che però si sostanzia in principi fondamentali che dovrebbero guidare e ordinare l'Esposizione.

E' noto che Dante (secondo l'interpretazione di Pascoli, raccolta e dimostrata da Luigi Valli) donò alla Divina Commedia un'armatura architettonica fondata sulla coesistenza dell'Aquila e della Croce, ambedue necessarie per la salvezza e la felicità del genere umano.

Egli acquisì la convinzione — (o ebbe la sovrumana intuizione?) — che il solo impero, rappresentato simbolicamente dall'Aquila, non sarebbe stato sufficiente a condurre l'uomo alla salvezza senza la sublime norma di Cristo, rappresentata dalla Croce; ma ebbe del pari la ferma convinzione che il Vangelo avrebbe dovuto stringersi e armonizzare col Codice di Roma; e, venerando la Croce, qualificò « *segno sacrosanto* » anche l'Aquila, perchè soltanto l'ordinamento giuridico romano, reprimendo le energie dissolventi e regolando le azioni della vita sul piano della giustizia, avrebbe consentito allo spirito di evolversi verso gradi sempre più alti, aprendosi in una solidarietà fraterna mano mano più vasta e più intima.

Cotesto motivo dunque dell'Aquila e della Croce, espresso per stilizzazione simbolica, s'impriemerà nell'interno ambientale dei singoli piani a seconda delle epoche storiche e nel motivo centrale decorativo esterno.

Nel settimo ed ultimo piano l'Aquila inizierà il suo fatidico volo; nel sesto (epoca che prende inizio da Augusto) sorgerà la luce della Croce; nel quinto, quarto, terzo e secondo l'unità fra l'Aquila e la Croce apparirà spezzata e i due elementi risulteranno perfino in conflitto tra di loro; infine nel primo piano (piano terreno) — tutto dedicato all'Era Fascista — l'Aquila e la Croce appariranno finalmente ricongiunti in un nodo solenne e imperituro.

Il sogno di Dante è divenuto realtà.

Per volere e genio di un Duce provvidenziale l'impero di Roma, risorto dalle mai estinte energie del passato, risplende ora dal Campidoglio d'unna duplice luce, civile e religiosa.

La forza morale della Chiesa s'irradia attraverso le varie forme della vita civile permeandole di lontanà e di virtù, potenziandone la realizzazione.

« Questo popolo di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di navigatori, di trasmigratori » che possiede nuovamente l'Aquila dell'Impero e la Croce di Cristo, bene a ragione si palesa, come affermò il Gioberti, « *Il più alto ad esercitare il principato morale del mondo* ».

# R E L A Z I O N E

## STRUTTURA DELL'EDIFICIO

La struttura dell'edificio si è prevista in cemento armato sia per esigenze di carattere tecnico-economico che per una certa opportunità di ordine morale.

Infatti le grandi luci dei solai, la necessaria prevalenza dei vuoti sui pieni (data la destinazione del Palazzo) consigliano senz'altro la struttura di cemento armato; si osserverà che i pilastri perimetrali, di sezione notevole, potrebbero realizzarsi anche in laterizi; ma d'altra parte non sembra conveniente rinunciare per questo ai vantaggi di rapidità e di collegamento statico che offre la loro costruzione in calcestruzzo cementizio con una minima armatura di ferro.

Opportunità di ordine morale, poichè in questo palazzo, destinato a tramandare nei secoli la testimonianza della civiltà italiana, mi sembra non si possa prescindere da quel sistema costruttivo che è tipico dell'epoca nostra.

Con ciò non si è trascurata la raccomandazione del più largo impiego di materiali locali e la limitazione al puro necessario dell'uso del ferro; infatti è noto che — specialmente per grandi luci — i solai misti di cemento armato e laterizio richiedono una quantità di ferro notevolmente inferiore a quelli con travi a doppio T.

Considerando la regolarità strutturale della costruzione, in cui cioè i vari elementi si ripetono in tutti i piani, l'entità delle armature si prevede piuttosto modesta, valutandola — secondo la pratica corrente — in proporzione alla cubatura del fabbricato vuoto per pieno, ci si può attenere sulla base di 4 Kg. di ferro acciaioso per mc. e, quindi, per una cubatura prossima ai 300 mila mc. si richiederebbe un quantitativo di ferro pari a 1200 tonnellate.

Per gli altri materiali si è ricorso prevalentemente all'impiego di quelli locali; riempimento delle pannellature dell'ossatura in laterizi, rivestimento delle pareti esterne e pilastrate interne con travertino di Tivoli.

## CARATTERE DELLE FACCIATE

Tutto l'esterno dell'edificio sarà rivestito in travertino mentre in marmo, sarà l'attico.

Al centro del prospetto principale è stato creato un unico e centrale motivo architettonico decorativo che, come un ricco pannello incastonato nella severità della facciata, ne sintetizza la poesia della creazione.

Il materiale impiegato per il suddetto motivo decorativo è il marmo statuario. Ciò perchè nel tempo, a causa della sua tonalità di colore, possa differenziarsi sempre dal resto dell'edificio.

Per tale ragione non si preclude la possibilità di poter impiegare anche altro materiale che come il precedente possa rispondere alle stesse finalità. Es. terracotta, marmo colorato a tinta unita ecc.

La lastronatura in travertino delle facciate esterne non sarà inferiore ai 10 cm. e gli angoli saranno in completo massello.

## PAVIMENTI

Il tempio della Civiltà sarà pavimentato a mosaico, pavimentazione di ricordo romano. Il mosaico dovrà simbolicamente sintetizzare gli elementi fondamentali della Civiltà Italiana.

I pavimenti interni (gallerie, sale di riposo, sala centrale) saranno in marmo statuario venato di Carrara. Negli uffici, nei locali secondari, servizi ecc., si prevede l'uso di gettate di graniglia laminata. La pavimentazione dei porticati esterni sarà in travertino di Tivoli.

### OPERE VARIE

Le pareti interne sono state previste per la maggior parte rivestite in travertino e per il resto in marmo a colore unito.

Gl'infissi saranno tutti in legno nazionale.

Il portale d'ingresso sarà in bronzo lavorato.

### OPERE D'ARTE

Il sottoportico d'ingresso sarà istoriato da bassorilievi in travertino di Tivoli.

Nel Tempio sarà collocata una statua di bronzo di m. 10 di altezza raffigurante la Civiltà Italica.

Le testate delle sale centrali di ciascun piano saranno decorate a fresco.

All'inizio ed al termine di ogni galleria anulare e propriamente all'innesto di essa con la sala centrale di ciascun piano, vigilerà una statua che prenderà significato dallo specifico contenuto di ciascun piano.

### **ALCUNE DIMENSIONI**

Superficie dei piani di esposizione . . . .	mq. 22.990
» delle pareti di esposizione . . . .	mq. 15.200
Sviluppo delle pareti . . . . .	ml. 2.360
Superficie del pavimento del tempio . . . .	mq. 700
Sviluppo delle pareti del tempio . . . . .	mq. 720

## COMPUTO METRICO - ESTIMATIVO

### SOMMARIO DELLE STRUTTURE, IMPIANTI E DECORAZIONI

---

Area coperta    mq.    6.650  
Volume  $V \times P$     mc.    297.500

1) RUSTICO.

a) ossatura portante in cemento armato compresa la platea di fondazione	Lit. 10.000.000
b) opere murarie . . . . .	» 2.250.000
c) opere varie . . . . .	» 750.000

2) FINITURE.

a) intonaci . . . . .	Lit. 2.000.000
b) pavimenti in marmo od a mosaici di marmo . . . . .	» 2.200.000
c) travertino per rivestimenti interni ed esterni . . . . .	» 4.000.000
d) marmo per le scale, soglie, rivestimenti ecc. . . . .	» 950.000
e) infissi in legno . . . . .	» 2.500.000
f) spese per pitture . . . . .	» 1.000.000

3) IMPIANTI.

a) termico - idraulico - sanitario . . . . .	Lit. 3.200.000
b) elettrici e acustici . . . . .	» 900.000
c) ascensori e montacarichi . . . . .	» 600.000

4) SISTEMAZIONI ESTERNE . . . . . » 1.500.000

5) IMPREVISTI E SPESE VARIE . . . . . » 1.150.000

La decorazione con affreschi e sculture non è facilmente valutabile; si prevede una spesa complessiva di . . . . . Lit. 3.000.000

6) SPESE GENERALI

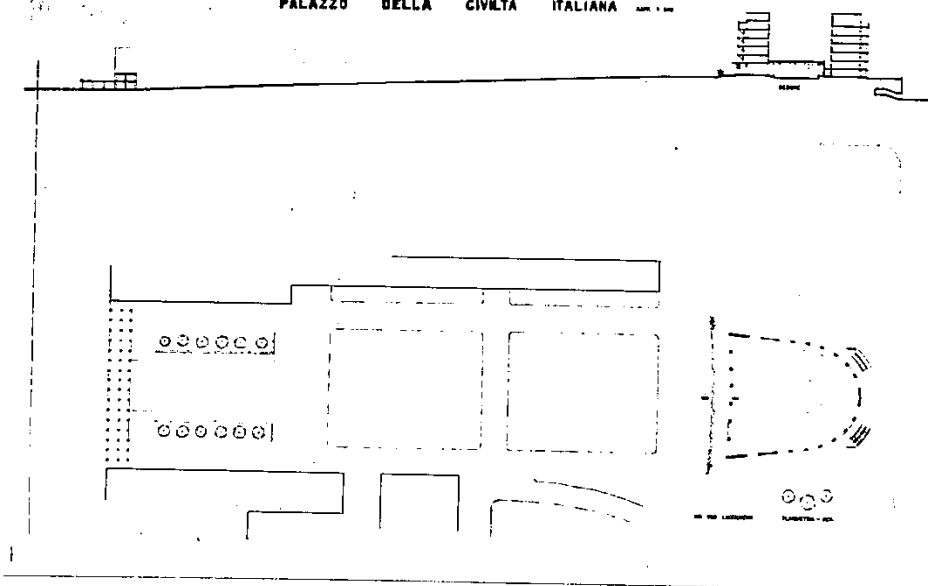
calcolate nella misura del 10 % . . . . . Lit. 3.600.000

Importo complessivo Lit. 39.600.000

equivalente a L. 136 al mc. vuoto per pieno.

Importo relativamente non molto elevato, e che peraltro appare giusto, considerando la organica semplicità della pianta che si riflette necessariamente sul costo dell'opera.

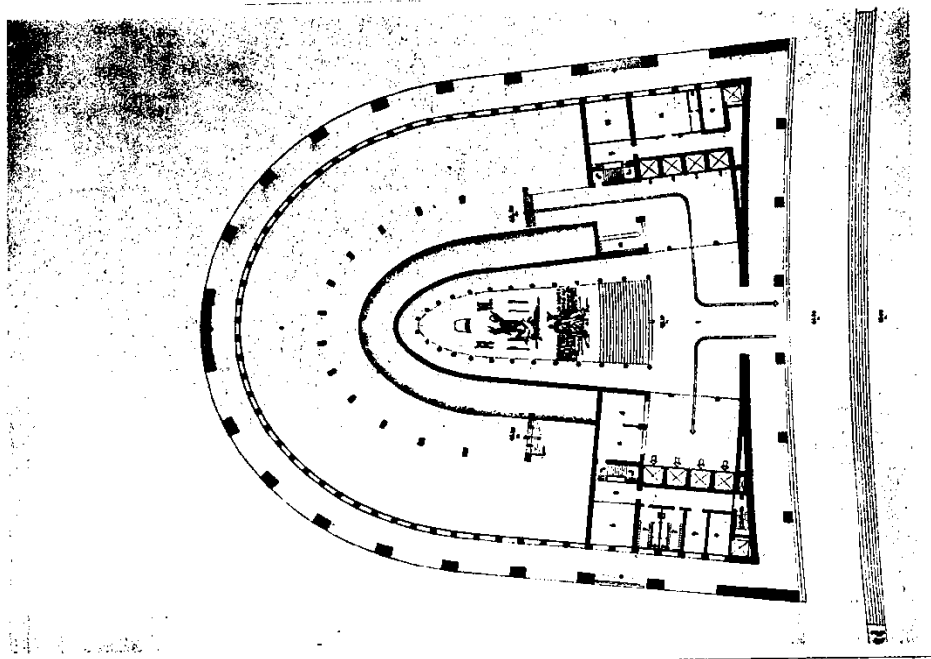
PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA



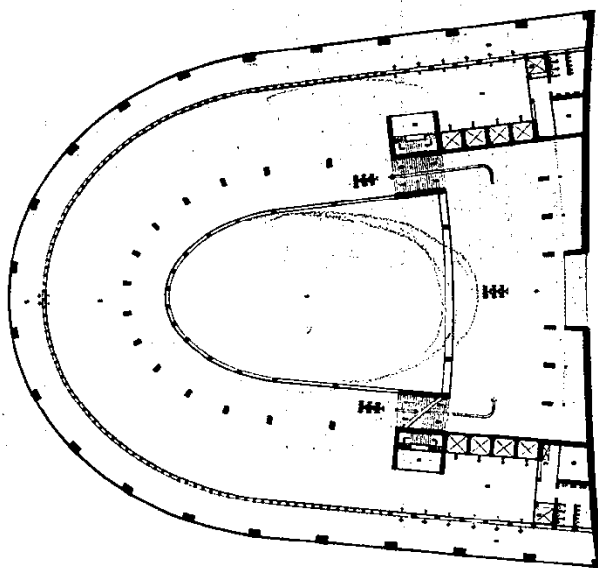
*planimetria generale*



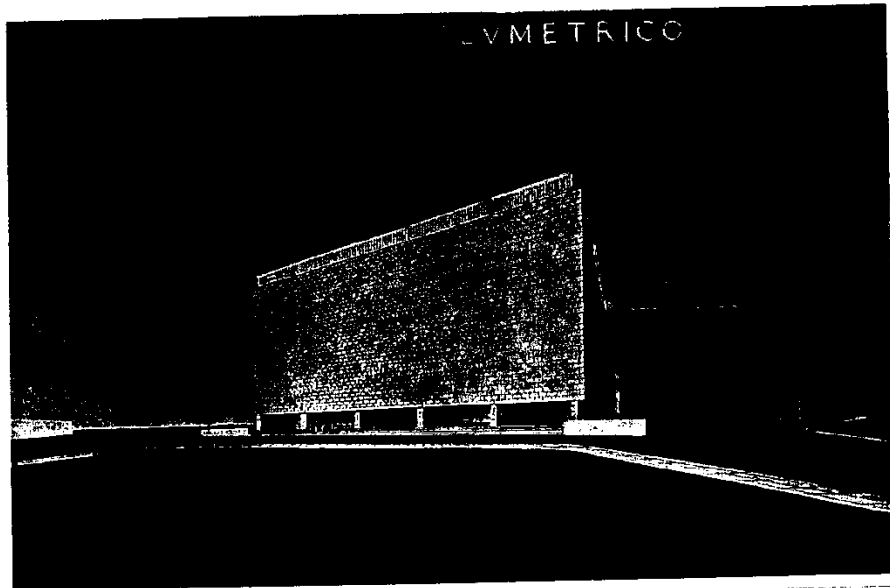




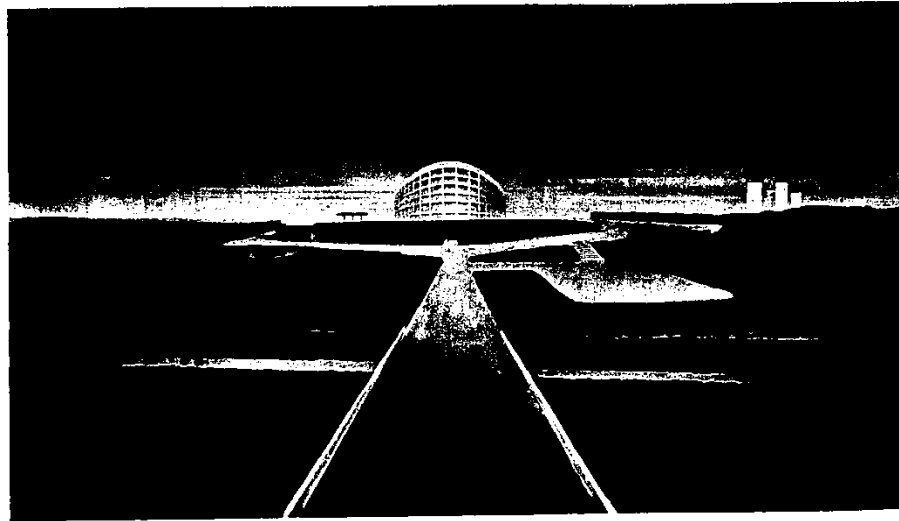
*pianta del piano terreno*



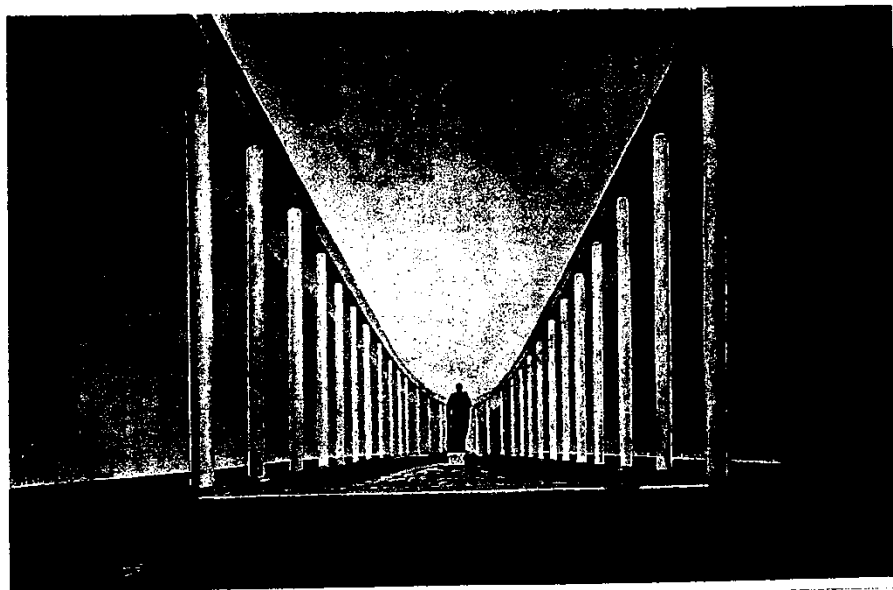
*pianta del piano tipo (piani terzo, quarto e quinto).*



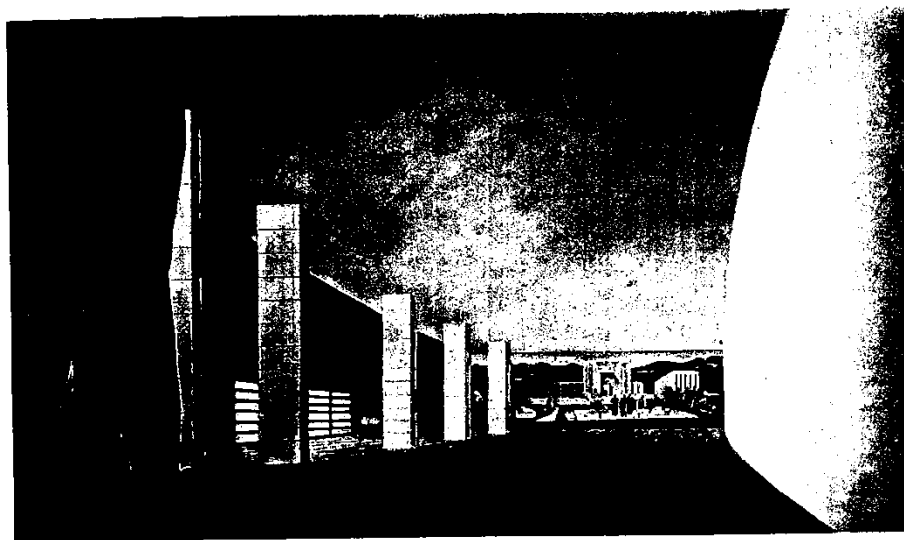
*prospettiva d'angolo del palazzo*



*veduta posteriore del palazzo dalla valle del Tevere*



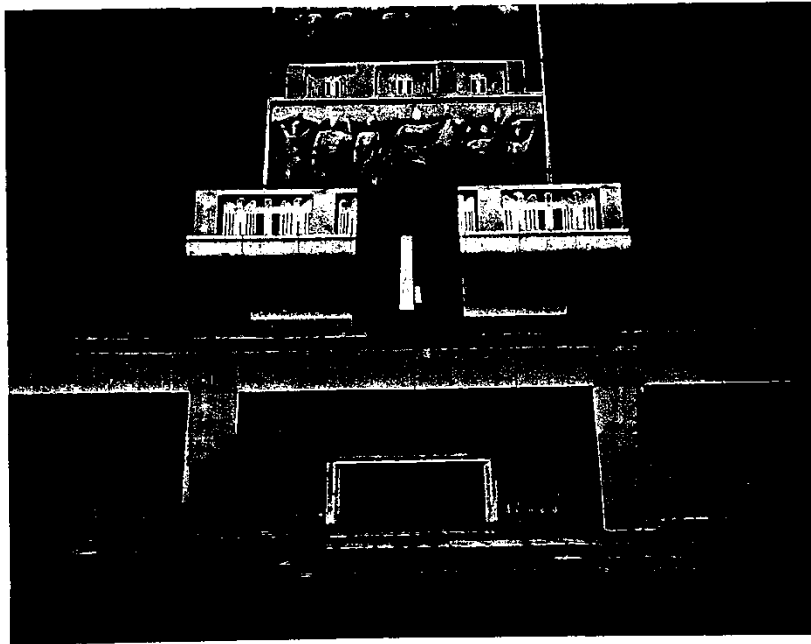
*il Tempio della Civiltà*



*una delle sale centrali d'esposizione*



*particolare interno con sala di riposo, vista da una galleria d'esposizione*



*particolare dell'ingresso al palazzo*

## Variante del progetto

In questo secondo studio, pur conservando invariata la distribuzione dei piani e la relativa destinazione secondo la relazione descrittiva, si è creata una imponente corte d'onore alla quale è dato il compito di esprimere la grandezza che l'edificio vuole rappresentare.

Ho creduto quindi di sopprimere in questo progetto l'accesso alla mostra mediante sale d'onore in quanto, questo compito è risolto dalla suddetta corte.

Le frecce in rosso indicano il percorso del visitatore.

In questa soluzione è da notarsi l'esistenza di un portico aperto che lascia da tutti i punti della corte la visione suggestiva della valle del Tevere.

### STRUTTURA DELL' EDIFICIO

### OSSATURA E MATERIALE IMPIEGATO

I materiali costruttivi e decorativi sono i medesimi del progetto fondamentale.

### OPERE D'ARTE

La corte d'onore avrà come decorazione un pavimento a mosaico e al centro un'imponente statua in marmo di Carrara di m. 19 di altezza.

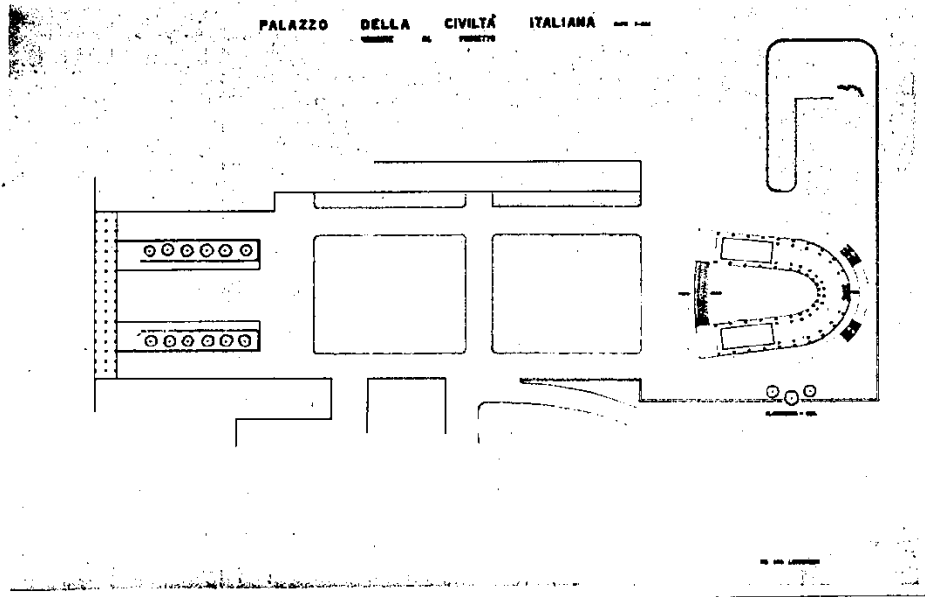
### Preventivo di spesa basato sul computo della cubatura vuoto per pieno

Area coperta dall'edificio mq. 5.200  
Cubatura dell'edificio mc. 242.000

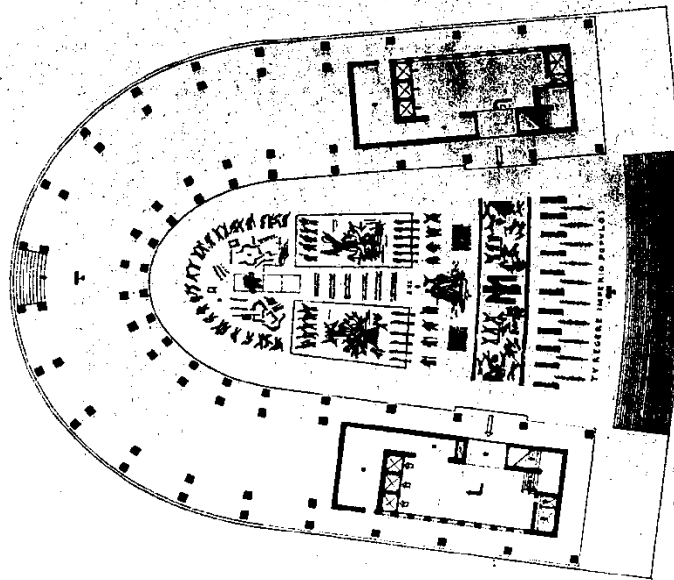
Computando il totale dei mc. a L. 136 per ogni mc. e contemplando in tale prezzo le strutture, finiture, impianti, si ha un ammontare complessivo dei lavori per Lit. 32.912.000

### ALCUNE DIMENSIONI

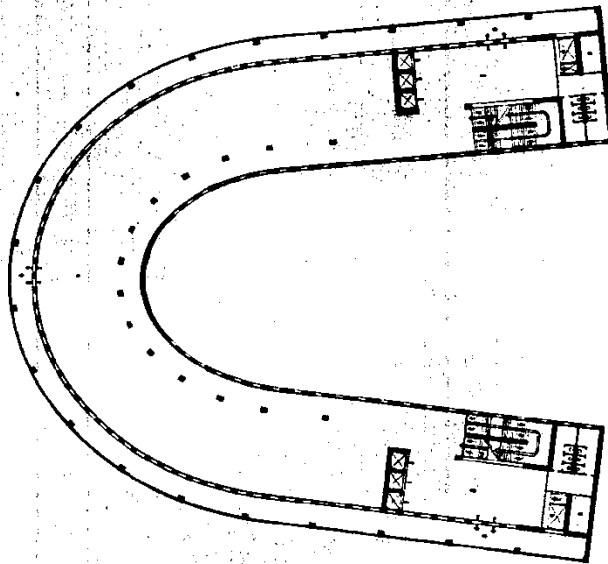
Superficie dei piani di esposizione . . . . .	mq. 14.900
Superficie delle pareti di esposizione . . . . .	mq. 12.300
Sviluppo pareti . . . . .	ml. 1.860



*planimetria generale*

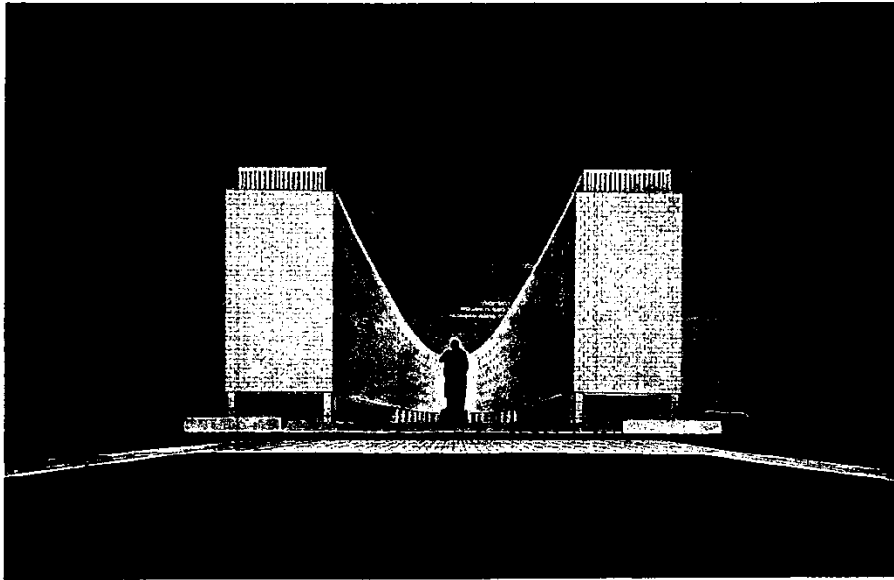


*pianta al piano della corte d'onore*



*pianta piano tipo*

*prospettiva centrale*





CONCORSO PER IL PALAZZO DELLA CIVILTÀ ITALIANA

R E L A Z I O N E

Impostazione generale.

Pianta rettangolare allungata: Dimensioni 44 x 120 o 42 x 121:  
fronte avanzata di circa 20 metri rispetto a quella segnata  
schematicamente nel piano regolatore (il fianco resta in asse  
del viale: sghembo a sinistra): fronte tutta piena, fianchi tut-  
ti vuoti, a loggie con parete tutto vetro.

L'impostazione deriva da questi postulati:

Evitare cortili interni,

massimo schematicismo di pianta, facilità ed evidenza della cir-  
colazione,

pensare anche all'illuminazione naturale; luce da un solo lato  
e mai di fronte ai visitatori; massima luce (fianchi tutto vetro)

evitando possibilmente sole diretto (loggie),

slancio alla costruzione vista frontalmente, con base a gradi-  
nata anche lateralmente,

fronte monumentale, piena al massimo, quasi enorme pietra miliare,  
servizi accentrati.

Caratteristiche del progetto.

Spina centrale (infitta fin dall'inizio nella mia testa): Regola  
la circolazione, raccoglie tutti i servizi occorrenti nell'asse  
centrale dell'edificio (ascensori, montacarico per il servizio del  
museo, magazzinetti e ripostigli, gruppo secondario sanitari, cami-  
ni tubazioni condutture di ogni specie in appositi pozzi ispe-  
zionabili).

Spazio per il museo ad unico salone a U (due gallerie e un salone  
di raccordo verso la fronte principale): Divisioni ad libitum faci-

litate dai pilastri (vedere esemplificazione nella tav.16).  
Ascensori a due porte opposte - ingresso e uscita direttamente alle rispettive estremità del giro della mostra. Idem per lo scalone doppio.

Zona di riposo e sosta attorno al gruppo ascensori e scalone, con accesso diretto ma appartato al gruppo principale servizi.  
Scale di servizio distribuite equamente.

Abitazioni per custodi, direzione, servizi accessori e magazzino si possono razionalmente sistemare, data l'altezza grande dei piani, in ampiezze limitate alla zona fra lo scalone e la fronte posteriore (non segnati in sezione ma evidenti nella finestra struttura della fronte posteriore).

Approfittando delle scabee molto opportunamente previste dal piano regolatore verso l'ingresso della Civiltà dal Tevere, viene previsto un ingresso diretto ai sotterranei, eventualmente utilizzabile dal pubblico; i sotterranei possono farsi a due piani di 8 metri oppure a uno da 8 e due da 4 metri, di ampiezza diversa secondo l'andamento orografico. Ascensori e montacarico scendono fino all'imo scantinato.

Architettura intesa come un tutto composto nello spazio: Edificio-platea-portale d'ingresso-statue-gradinate ed eventuali complementi accessori (specchio d'acqua, zona verde, filari d'antenne, gruppi dei Dioscuri all'inizio del viale.) Sala ipostile formante atrio concepita come fosse aperta: La vetrata necessaria per ragioni pratiche viene pertanto proposta indipendente dai pilastri. Due varianti della fronte, preferibile a mio avviso quella tutta piena.

Varianti.

A 8 piani, di otto metri i superiori, di sedici il pianterreno: Questa variante presenta una superficie utile per la mostra propriamente detta (detratti servizi e zone di sosta e riposo) di almeno 16 000,- mq. Sembrandomi esuberante la superficie totale e i piani un po' scarsi d'altezza in rapporto specialmente al-

l'illuminazione diurna, ho elaborato anche una variante con soli quattro piani superiori alti 12 metri, restando il pianterreno di 16 metri. La superficie totale utile per la mostra propriamente detta risulta di mq. 8700,- almeno, oltre alle zone di riposo ed i servizi. Intendo per zona di riposo tutta quella compresa fra il primo ascensore verso la mostra e i servizi posteriori. La superficie utile del museo può essere aumentata conglobandovi anche la zona corrispondente agli ascensori: Eventualmente le due gallerie della mostra possono essere suddivise in un piano alto 8 metri e uno di 4, quest'ultimo limitato fra la spina e la pilastrata verso le finestrate; il salone di raccordo resterebbe alto 12 metri, salvo una passerella alla testata della spina per la comunicazione delle gallerie ammezzate (queste potrebbero comunicare anche attraverso un'apertura praticata nella spina).

La variante a piani alti ha un altro vantaggio: Lo scalone a tre rampanti riporta sempre alla circolazione nello stesso senso in ogni piano: Colla variante a piani bassi e scalone a due rampanti bisogna invertire la circolazione a ogni piano, ciò che del resto non è un grave inconveniente.

Normalmente prevedo: Salita all'ultimo piano in ascensore, giro e discesa piano per piano o in ascensore o colla scala. Il museo avrebbe pertanto l'inizio in alto e la fine a pianterreno. La variante a piani alti presenta una proporzione più classica nelle pilastrature dei fianchi, forse preferibile per il carattere dell'edificio. La variante a piani alti è disegnata con pilastrature differenti dall'altra, a maglie perfettamente regolari e quadrate di metri 8 per 8.

Superfici e volumi.

Variante a piani 8.

Area coperta dall'edificio (senza platea)	mq 5230
Area interna utile entro le finestrate	mq 4110 per piano
Area utile museo (dagli ascensori non compresi fino alla fronte)	mq 2284 " "
Spina	mq 280
Servizi principali	mq 224

Zona di riposo e scalone mq.1330 per piano

Cubatura dal piano di campagna al coronamento, vuoto per pieno	mc	387 000,-
Cubatura scantinati	mc	57 408,-
Cubatura fuori terra platea e gradinate	mc	34 415,-

47.8

Variante a piani 5

Area coperta dall'edificio (senza platea)	mq	5 063,-
Area interna utile entro le finestrate	mq	3 880
Area utile museo	mq	2 160
Spina	mq	160
Servizi principali	mq	310
Zona di riposo e scalone	mq	1 250
Cubatura calcolata come sopra edificio	mq	331 600
Cubatura scantinati	mc	50 800
Cubatura fuori terra platea e gradinate	mc	33 700

Previsione di spesa.

Variante a piani 8 : Fuori terra	mc.387000	a 1.200	=lire 77 400 000,-
Entro terra	mc 91823	a 1.70	=lire 6 427 610,-
Scultore e pittore il 2% circa			=lire 1 500 000,-
Somma			85 327 610,-

e arrotondando lire 85 000 000,-

Variante a piani 5 : Fuori terra	mc 331600	a 1.200	=lire 66 320 000,-
Entro terra	mc 84500	a 1.70	=lire 5 915 000,-
Scultore e pittore il 2% circa			=lire 1 300 000,-
Somma			73 535 000,-

e arrotondando lire 73 500 000,-

Strutture e materiali.

Credo assurdo pensare ad abolire ferro e cemento armato in un edificio moderno di questo tipo. Si puo' bensì pensare a una stretta limitazione adottando strutture razionali: Solai in foratoni di cotto o di eraclit a forte spessore, travi continue come si possono fare colla struttura da me proposta (le travi trasversali attraversano la spina); speriamo che per gli edifici dell'Esposizione venga anche ammesso che il cemento lavori a trazione. Cementi ad alta resistenza e acciaio semiduro possono limitare ancora il peso del metallo.

Dunque struttura in cemento armato, muratura di mattoni, rivestimento di travertino di Tivoli o di altro materiale da scegliere (tutto eguale), lavorazione da studiare (in massima a punta di scalpello). Portale della lupa eventualmente in porfido rosso lucidato; ma io lo vedo come le facciate o quasi. Statuaria in marmo bianco (Bianco P oppure Lasa) all'esterno, variata opportunamente nei materiali allo interno. Spina centrale a pianterreno in porfido rosso della Carnia oppure in altro marmo scuro, con rilievi leggeri oppure mosaico incastrato. Pavimenti in marmo e in Linoleum. Infissi delle vetrate in lega di alluminio o altro metallo leggero nazionale, schermi ad armonica pure in lega leggera oppure a struttura cellulare lignea.

Concetto sommario della mostra.

Mettere in evidenza la continuita' dello sviluppo della civiltà italiana: Quindi sviluppo della mostra in senso cronologico, con temperamenti dettati dall'opportunità di concatenare i riferimenti culturali di tempi diversi.

Mostrare che il primato civile continua da Roma al Cristianesimo, anzi Cattolicesimo, all'Impero fascista con tale continuita' appena attenuata dal successivo sorgere di imperi dei popoli diversi dal nostro (ma formati nella essenza civile dal nostro), da poter sostenere che l'Impero di Roma non e' mai cessato, bensì assunse altre forme permeando di se' anche i nemici (Anatole France dice nel libro Sur la pierre blanche che in realta' vinse Roma sul cristianesimo). All'esterno e a pianterreno prevedo una illustrazione sintetica della civiltà: Castori - allineamento degli eroi della civiltà che dirigono al pilone della lupa e attraverso questo al Genio della Stirpe (eventualmente il Duce), spalle alla spina che avrà istoriata sulle pareti una sintetica illustrazione cronologica dello sviluppo civile dell'Italia, dagli italici primitivi agli etruschi, dalla Magna Grecia a Roma, al Cattolicesimo, dalla Patristica alla Scolastica, dalla Crociata allo sviluppo dei traffici e alle scoperte, dai Comuni all'Umanesimo, al Rinascimento, al glorioso periodo della Controriforma, dalla nuova scienza al rinnovamento civile e al

Risorgimento per arrivare al secondo Impero di Mussolini.

Nei piani del museo propriamente detto sarà illustrato lo sviluppo della civiltà più analiticamente, con pochi oggetti sceltissimi, grafici e descrizioni sinottiche chiare e bene distribuite, mettendo in evidenza le analogie e gli influssi sulle civiltà per così dire satelliti.

Del resto questo è compito da risolvere dagli studiosi, sia pure con l'efficace ausilio di un abile regista, di architetti e di artisti specializzati. Qui si tratta di formare l'architettura contenente, con intelligente riguardo al contenuto in senso lato.

Collaboratori.

Per il progetto architettonico collaboro sotto la mia guida lo architetto Aldo Cervi.

Per la parte decorativa Ugo Cara.

Per la parte culturale, con una relazione densa di dati il prof. Gino de Farolfi. La relazione, data la sua mole esorbitante da una "succinta" illustrazione quale è richiesta nel bando, non viene allegata al progetto; al caso verrà inviata prontamente a richiesta.

Elaborati costituenti il progetto.

21 tavole con disegni e fotografie di plastici; montate su telai di legno compensato: II dim. 135 x 60, IO dim. 80 x 100 cm.

Relazione

Fascicolo di fotografie (20 riproduzioni)

Certificati d'iscrizione all'Albo architetti e al Sindacato per il progettante Umberto Nordio e il collaboratore Aldo Cervi.

Trieste 29 ottobre 1937-XVI



## **Polemica di Giò Ponti sul tema dell'arco**

in *Domus*, luglio 1940

“Il Palazzo della Civiltà Italiana non è un'architettura perché strumentalmente è fatto in modo (cemento armato, pilastri, piattabanda) e formalmente appare in un altro (archi): e, peggio, questi finti archi sono l'espressione di un elemento che ha la sua giustificazione solo nell'essere strutturale. Questo palazzo, con i suoi archi puramente evocativi (privi di chiave e di ghiera) ha solo una giustificazione architettonica moderna, quello di essere evocativo, cioè surrealista, dechirichiano, siamo li. E noi invochiamo allora che lo sia tutto, dentro oltre che fuori: allora sarà un'arcana opera d'arte e di poesia. Le sue volte sieno affrescate, sieno piene di colore, viste tutte dal sott'in su sieno un meraviglioso cielo artificiale: i suoi interni sieno un incantesimo, come l'esterno è effettivamente l'incantesimo degli archi. 'Sul cemento si son posti mille archi come farfalle', ha detto a proposito un poeta (così va bene: andrebbe male se si son posati mille archi come cavallette). Guerrini ed amici, battetevi perché il vostro palazzo sia quel che solo ha da essere, quel che solo può essere: e le Muse dei due Dioscuri contemporanei, De Chirico e Savinio, vi guidino”.

## BIBLIOGRAFIA

- ✓ P. Albisinni, *Architettura dell'immagine. Quaranta manifesti per l'Eur*, Gangemi editori, Roma 1989
- ✓ P. Baldacci, G. Magnaguagno, G. Roos (mostra e catalogo a cura di), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, Palazzo Strozzi, Firenze 2010
- ✓ P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III, t. I, Einaudi, Torino, 1990
- ✓ A. Bonito Oliva (mostra e catalogo a cura di), *La natura secondo De Chirico*, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2010
- ✓ M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio editore, Venezia 1987
- ✓ M. Calvesi, G. Mori (a cura di), *Art e Dossier, Giorgio De Chirico*, Firenze 1988
- ✓ M. Casciato, S. Poretti (a cura di), *Il Palazzo della Civiltà Italiana, Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Motta editore, Milano 2002
- ✓ G. Celant (a cura di), *Arti e Architettura*, vol. I, Milano 2004
- ✓ G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo, architettura e città 1922 – 1944*, Einaudi editore, Torino 2002
- ✓ G. Ciucci, *Il dibattito sull'architettura e le città fasciste*, Einaudi editore, Torino 1985
- ✓ E. Coen (mostra e catalogo a cura di), *Metafisica*, Scuderie del Quirinale, Roma 2003
- ✓ C. De Seta, (a cura di), *Architettura e città durante il fascismo*, Editoriale Jaca Book, Milano 2008
- ✓ C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Volume 1, Universale Laterza, Bari 1978
- ✓ C. De Seta, *L'architettura del '900*, in *Storia dell'arte in Italia*, Utet editori, Torino 1981
- ✓ E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Laterza e figli Spa, Bari 2007



- ✓ T. Gregory, A. Tartaro (a cura di), *E42. Utopia e Scenario del regime. Vol. I. ideologia e programma dell'Olimpiade della civiltà*, Marsilio editore, Venezia 1987
- ✓ I. Far, *De Chirico – Grandi Monografie*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1968
- ✓ D. Guzzi, *Architettura e Metafisica: significato e valore della struttura architettonica nella pittura metafisica di Giorgio de Chirico*, in *Metafisica e città, Metafisica 2006*
- ✓ R. Mariani, *E42, un progetto per l'ordine nuovo*, Edizioni di comunità, Milano 1987
- ✓ F. R. Morelli (a cura di), *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, Scritti di critica e di politica dell'arte 1915 – 1943*, Edizioni De Luca, Roma 2000
- ✓ P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, Giulio Einaudi editore Spa, Torino 2008
- ✓ C. Olmo (diretto da, con la collaborazione di M.L. Scalvini), *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2003
- ✓ L. Patetta, *Architettura in Italia – Le polemiche*, Clup, Milano 1972
- ✓ S. Poretti, *Modernismi italiani – Architettura e costruzione nel novecento*, Gangemi editore, Roma 2008
- ✓ P. Portoghesi, *Le città del silenzio: paesaggio, acque ed architetture della regione pontina*, L'Argonauta, Latina 1984
- ✓ P. Scaglione, *Eur a Roma. Controguida di architettura*, Universale di Architettura, Torino 2000
- ✓ G. Ricci, *L'architettura dell'EUR, uno spazio ritrovato*, Insigna editore, Milano 1998
- ✓ V. Trione, *Giorgio De Chirico. Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, Skira, Milano 2009
- ✓ M. Ursino (mostra e catalogo a cura di), *De Chirico e il museo*, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma 2008
- ✓ M. Vajuso, *E42. La gestione di un progetto complesso*, Palombi editori, 2007

## DOCUMENTI D'ARCHIVIO

- ✓ Archivio Centrale dello Stato, piazzale degli Archivi 27, Roma (ACS)

## SITI INTERNET :

- ✓ [www.archiviooppo.com](http://www.archiviooppo.com)
- ✓ [www.archimagazine.com/bdechirico](http://www.archimagazine.com/bdechirico)
- ✓ [www.artefascista.it](http://www.artefascista.it)
- ✓ [www.avoe.org/urban lovers](http://www.avoe.org/urban%20lovers) (a vision of europe)  
( associazione internazionale per la promozione del dibattito sulla città , la sua architettura e l'ambiente urbano)
- ✓ [www.controstoria.it/documenti/eur-mito-della-nuova-civilta](http://www.controstoria.it/documenti/eur-mito-della-nuova-civilta).
- ✓ [www.dipingere.deagostinipassion.com](http://www.dipingere.deagostinipassion.com)
- ✓ [www.digilander.libero.it/chirico](http://www.digilander.libero.it/chirico)
- ✓ [www.fondazionedechirico.org/it](http://www.fondazionedechirico.org/it)
- ✓ [www.mediatecaroma.it /la roma di mussolini](http://www.mediatecaroma.it/la%20roma%20di%20mussolini)
- ✓ [www.mediatecaroma.it/ciprianoefisiooppo](http://www.mediatecaroma.it/ciprianoefisiooppo)
- ✓ [www.moma.org](http://www.moma.org)  
( sito ufficiale del Museum of Modern Art di New York)
- ✓ [www.senato.archivioluca.it](http://www.senato.archivioluca.it)
- ✓ [www.siusa.archivi.beniculturali.it](http://www.siusa.archivi.beniculturali.it)  
( Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche)
- ✓ [www.romaturismo.it](http://www.romaturismo.it)  
(*Roma il grande set*, brochure dei film girati a Roma)

## RINGRAZIAMENTI

Ed eccomi qui a scrivere l'ultima pagina della mia tesi. Dovrebbe essere la più facile, invece non lo è. Forse per la grande emozione, dopo tanti anni, di essere finalmente arrivata a questo traguardo. E in questi anni, tante sono le persone che desidero ringraziare per non avermi fatto mai mancare il loro appoggio, il loro sostegno morale, e materiale.

Ringrazio da subito il mio professore Federico Bellini, anche se Umberto Eco dice che non è opportuno ringraziare un relatore, ma voglio farlo, per la pazienza e la gentilezza con cui mi ha seguita in questi anni. E anche per le meravigliose lezioni di Storia che ci ha regalato!

Poi, come non potrebbe essere altrimenti il grazie più forte, va tutto alla mia famiglia, punto di riferimento, mia forza e mio sostegno, sempre presente nei traguardi importanti della mia vita. Un Grazie grande a mio padre, che ha "sponsorizzato" con sacrificio i miei studi, senza farmene mai sentire il peso, supportandomi con orgoglio in tutto quello che faccio. Non saprò mai ringraziarlo abbastanza per tutto questo.

Grazie anche a mio fratello Marco, che a suo modo mi ha sostenuta, certo facendomi pesare ogni esame non dato o tempo perso, ma so che il "pressing" è il modo tutto suo per incoraggiarmi, e perché so che in fondo lui vuole a me, lo stesso bene immenso che io voglio a lui.

Ma il Grazie più grande va alla mia Mamma, alla gioia che la immagino stia provando nel vedermi finalmente arrivare a questo, tante volte sognato insieme, traguardo. La ringrazio perché è stata semplicemente Mamma, con i nostri litigi, i battibecchi, la nostra complicità, e mi ha sempre sostenuta con forza, mi ha consigliato, mi ha sempre incoraggiato a non mollare mai. E se ci sono riuscita a non mollare è solo grazie a lei, e alla grande forza che mi dà, oggi più che mai.

E con la mia famiglia ringrazio anche i miei adorati gatti, nessuno mai come loro, centro della mia vita.

Ora tocca a loro, alle mie amichette Marzia, Rita, Stefania. Marzia, compagna di studi e amica pittoresca, Grazie per le nostre serate da "animale mitologico" e quelle davanti ad un computer, ad aiutarmi con quegli esami che sembravano non finire mai. Rita, la mia esau-Rita, amica speciale, sempre presente, che ti dà tanto e non chiede nulla! E poi Stefania, unica e insostituibile Stefna, cugina, amica, sorella! Tutto questo e molto di più... impossibile riassumere cosa è lei per me, ci vorrebbe un'enciclopedia... uh stupore... Grazie per tutto quello che crescendo abbiamo sempre condiviso, dai giochi, le risate, le litigate, le gioie e purtroppo troppi dolori... Grazie poi a Fabio e Claudia, presenze

importantissime nella mia vita, per l'aiuto, la vicinanza, l'affetto, l'amicizia. Difficile riassumere in poche parole quanto li ringrazio per quello che fanno per me e per tutti noi! Non posso poi non dire un grazie dal cuore alle mie amiche Romina e Catia, speciali è dire poco, sorelle è dire tutto. Insieme agli amici di San Pio X e a tutti i nostri percorsi universitari vissuti insieme, tra esami da dare, lauree da festeggiare e le nostre Porkoo family ☺

Ringrazio Domenica, la mia Ciavatta, per... l'elenco è lungo, le dico grazie perché magnifico non è solo uno dei mille gelati che abbiamo mangiato assieme, ma il rapporto di amicizia che c'è tra noi, e quello che anche lei, negli anni, ha fatto per me.

Ultimi ma non ultimi Irene e la sua splendida famiglia, per l'amicizia unica e l'affetto con cui sono sempre presenti, nei momenti belli come in quelli che lo sono meno, davvero una seconda e speciale famiglia per me.

E Flaviana, un'amica che mi ruba sempre troppe ricette di cucina, ma poi il cuore grande che ha lo dimostra con il prezioso aiuto che mi ha dato ogni volta che ne ho avuto bisogno. Quante persone, amici, vorrei ancora ringraziare, che in questi anni sono stati al mio fianco, materialmente o no, che hanno creduto in me, che mi hanno sostenuto, spronato a non mollare mai, che con pazienza hanno sopportato i miei sbalzi d'umore, le nevrosi, le ansie. Se non lo faccio, è solo per una questione di spazio. Ma Grazie a chi ha fatto parte di questa lunga avventura, per gli esami fatti insieme, alle notti in bianco sopra i disegni e i libri, ai cazzeggi nei corridoi, a chi mi ha aiutato, a chi mi ha solo dato una parola d'incoraggiamento, a chi ha semplicemente condiviso successi e insuccessi.

Per tutto questo, e molto altro, Grazie di cuore, a tutti voi!

