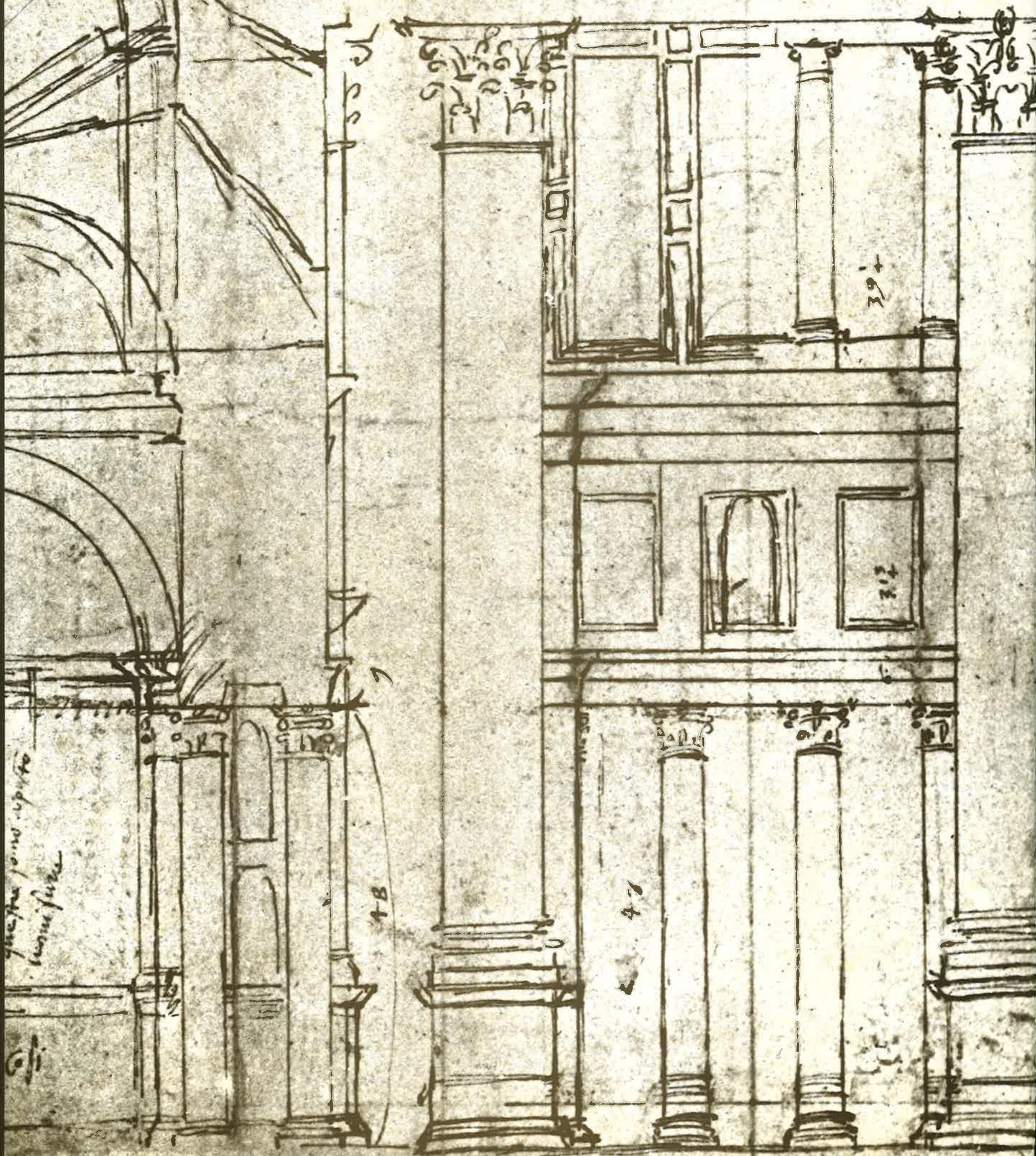


SAGGI IN ONORE DI GAETANO MIARELLI MARIANI





SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

NUOVA SERIE, FASCICOLI 44-50 (2004-2007)



SAGGI IN ONORE DI GAETANO MIARELLI MARIANI

A CURA DI

MARIA PIERA SETTE

MAURIZIO CAPERNA, MARINA DOCCI, MARIA GRAZIA TURCO



BONSIGNORI EDITORE

© Copyright 2007 Bonsignori Editore s.r.l.
viale dei Quattro Venti 47 - 00152 Roma
www.bonsignori.it - redazione@bonsignori.it

ISBN 978-88-7597-401-5
ISSN 0485-4152

Direttore Corrado Bozzoni

Direttore responsabile Francesco Paolo Fiore

Consiglio scientifico Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara, Alessandro Curuni,
Marcello Fagiolo, Paolo Fancelli, Francesco Paolo Fiore, Giorgio Muratore, Francesco Piccarreta,
Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi, Maria Piera Sette, Gianfranco Spagnesi

Comitato direttivo Lia Barelli, Calogero Bellanca, Corrado Bozzoni, Maurizio Caperna, Giovanni Carbonara,
Tancredi Carunchio, Annarosa Cerutti, Alessandro Curuni, Fabrizio De Cesaris, Daniela Esposito,
Marcello Fagiolo, Paolo Fancelli, Francesco Paolo Fiore, Daniela Fonti, Alessandra Muntoni,
Giorgio Muratore, Giancarlo Palmerio, Francesco Piccarreta, Augusto Roca De Amicis, Paolo Rocchi,
Maria Piera Sette, Gianfranco Spagnesi, Piero Spagnesi, Alessandro Viscogliosi, Alberto White, Paola Zampa

Redazione Flavia Cantatore e, *per questo volume*: Maurizio Caperna, Marina Docci, Maria Grazia Turco e Maria Piera Sette

Impaginazione Studio Ghirotti Gobesso con Valentina Marchetti e Tommaso Torelli

Stampa Grafica Ripoli, via Paterno - Villa Adriana (Tivoli)

Le autorizzazioni alla pubblicazione di foto e disegni, conservati presso Archivi e Biblioteche pubbliche o private, sono state concesse ai singoli autori per la presente pubblicazione ed è quindi vietata qualsiasi forma di riproduzione o duplicazione

Corrispondenza e norme editoriali Dipartimento di Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici
Piazza Borghese 9 - 00186 Roma - tel. 06.49918825 - fax 06.6878169 - web w3.uniroma1.it/storiarch

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 131/87 del 06/03/1987

Il presente fascicolo è stampato con il contributo della SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

Abbonamenti e distribuzione Bonsignori Editore, viale dei Quattro Venti 47 - 00152 Roma - tel. 06.5881496 - fax 06.5882839

Presentazione	9
Cenni biografici e scritti di Gaetano Miarelli Mariani	13

Storia dell'Architettura

ANTICHITÀ E MEDIOEVO

Claudio Tiberi <i>Statica e 'sentimento'. Divagazioni sul Canopo della Villa di Adriano presso Tivoli</i>	23
Stefano Pittaccio <i>Opera 'a telaio'. Precedenti microasiatici e discendenze italiane, versioni lapidee nel Mediterraneo orientale</i>	39
Francisca Pallarés <i>L'architettura della pietra a secco nella Ventimiglia romana</i>	53
Mario Docci <i>Hagia Sophia. Nuovi studi e ricerche</i>	61
Lia Barelli <i>La diffusione e il significato dell'opus quadratum a Roma nei secoli VIII e IX</i>	67
Corrado Bozzoni <i>La Ss. Trinità di Venosa. Aggiornamenti</i>	75
Carlos Alberto Cacciavillani <i>Chiese a tre livelli nel territorio marchigiano. L'abbazia di San Firmano</i>	83
Spiridione Alessandro Curuni <i>La chiesa romanica di Santa Maria del Tiglio a Gravedona</i>	91

RINASCIMENTO

Gianfranco Spagnesi <i>1401-1492: la fine del Medioevo e l'inizio dell'Età Moderna</i>	101
Arnaldo Bruschi <i>Bramante, il suo maestro Fra Carnevale e il modello dell'Arco degli Argentari al Velabro</i>	109
Francesco Paolo Fiore <i>Francesco di Giorgio e il monastero di Santa Chiara in Urbino</i>	119
Flavia Cantatore <i>Decorazioni, arredi fissi e camini nel palazzo Vaticano da Niccolò V a Giulio II</i>	129
Vincenzo Fontana <i>Il palazzo Ducale di Venezia nel Rinascimento (1483-1559). Architettura e decorazione</i>	137
Paola Zampa <i>Un progetto per la sistemazione del 'cortile grande' di palazzo Medici a Firenze</i>	145
Adriano Ghisetti Giavarina <i>Baldassarre Peruzzi e lo studio dei monumenti antichi. Dal rilievo alla rappresentazione</i>	161

Valeria Montanari 167
Note a margine di due disegni cinquecenteschi.
Contributo alla comprensione dell'architettura antica

Vittorio Franchetti Pardo 179
Una vicenda della Storia dell'architettura europea. La cultura rinascimentale, manieristica e barocca nelle relazioni tra Italia e Praga

DAL BAROCCO AL CONTEMPORANEO

Laura Marcucci 203
Ponzio, Orazio Censore, Montano, Rainaldi
per la cappella Colonna in San Giovanni in Laterano

Sandro Benedetti 223
Su un inedito disegno del Vanvitelli per la Reggia di Caserta

Giorgio Simoncini 227
Note sull'attività di Giuseppe Valadier a Roma
in periodo napoleonico (1809-1814)

Annarosa Cerutti Fusco 243
Gaspere Salvi (1786-1849). Architetto, restauratore e archeologo

Piero Spagnesi 261
Enrico Rocchi, ingegnere militare e storico

Amedeo Bellini 273
La sede della Banca Commerciale Italiana a Roma.
Una polemica ed un processo, con inediti piacentiniani

Giancarlo Palmerio 283
La fabbrica delle Regie Scuole secondarie di Rieti.
Aspetti progettuali e architettura

Alessandra Muntoni 297
Le città italiane di nuova fondazione negli anni Trenta:
ideologie, teorie, procedure e tecniche di realizzazione

Stefano D'Avino 311
Architettura (e) metafisica.
Osservazioni sull'architettura delle città 'nuove'

Maria Grazia Turco 319
Pierre Vago, un architetto cittadino del mondo

Restauro architettonico e tutela dei monumenti

ASPETTI E CONCETTI GENERALI

Paolo Marconi 333
Restauro architettonico e Storia dell'architettura

Giuseppe Cristinelli 341
Il restauro architettonico e l'esegesi del costruito

Francesco La Regina 349
L'opera, il decadimento, la maschera. Appunti per un approccio non convenzionale alla metodologia del restauro architettonico

Nullò Pirazzoli 359
Appunti di viaggio

Giovanni Carbonara 363
Musei e chiese: rinnovamento di due temi edilizi

Pietro Graziani	373
<i>I beni culturali, il paesaggio e le attività culturali alla luce del nuovo assetto costituzionale</i>	
Elisabetta Pallottino	377
<i>Le ultime riflessioni di Gaetano Miarelli Mariani su architettura e restauro: un invito a ritrovare i principî di un pensiero unitario</i>	
Guido Strazza	381
<i>Io pittore, lui architetto... Alcune considerazioni sul colore di Roma</i>	

METODI, PROTAGONISTI, ESPERIENZE

Giuseppe Fiengo e Saverio Carillo	387
<i>Il mancato restauro cinquecentesco del palazzo Rufolo a Ravello</i>	
Daniela Esposito	399
<i>Il palazzo comunale di San Severino Marche. Note sulle preesistenze e sull'intervento di Clemente Orlandi (1766-1768)</i>	
Maria Piera Sette	411
<i>«Riattamento di fabrica o riattamento di antichità». Una premessa discriminante tra fine Settecento e primo Ottocento romano</i>	
Stella Casiello	421
<i>I viaggi di John Ruskin nel Sud della penisola</i>	
Renata Picone	427
<i>John Ruskin e il Mezzogiorno d'Italia. Gli esiti sulla conservazione dei beni architettonici nel Novecento</i>	
Franco Tomaselli	433
<i>«Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta» (J. Ruskin, 1845)</i>	
Maurizio Caperna	447
<i>Archeologia cristiana e restauro nella Roma di Gregorio XVI e di Pio IX</i>	
Marina Docci	461
<i>Il castello della Chiocciola sulla Montagnola senese. Adattamenti e restauri nel corso dei secoli</i>	
Giusi Currò	469
<i>Nostra Signora del Sacro Cuore a piazza Navona. Storia e trasformazioni</i>	
Calogero Bellanca	485
<i>Spigolature su Corrado Ricci. Dagli anni della formazione all'attività di tutela e restauro fra Ravenna e Roma</i>	
Donatella Fiorani	491
<i>Rovine e 'miracoli artistici' del terremoto di Avezzano. Le architetture storiche nella piana del Fucino</i>	
Simonetta Valtieri	503
<i>«Per far rivivere il concetto di origine». Innocenzo Sabbatini e il concorso del 1933 per la facciata di San Petronio a Bologna</i>	
Sonia Gallico	511
<i>Il 'restauro' del Teatro romano di Ostia Antica. Ideologia di un ripristino</i>	
Tatiana Kirilova Kirova	521
<i>I restauri archeologici in Asia Minore. Dalla Carta di Venezia ad oggi</i>	

Riccardo Dalla Negra	533
<i>Tra 'patina' e 'sudiciume'. Il restauro della facciata della chiesa di Santa Trinita a Firenze</i>	
Luciano Marchetti	543
<i>Il restauro della biblioteca Magliabechiana a Firenze</i>	
Maria Costanza Pierdominici	547
<i>Santa Maria in via Lata. Il restauro dei prospetti</i>	
Paolo Fancelli	555
<i>Rapporto da recenti cantieri romani di restauro: Casa dei Crescenzi, San Teodoro, palazzo Massimo alle Colonne</i>	
Simona Salvo	571
<i>Grattacielo Pirelli, cronaca di un restauro</i>	
Roberto Di Paola	581
<i>San Leucio e il battistero di San Giovanni a Canosa. Due gioielli da recuperare</i>	
Fortunato Motta	587
<i>Restauro e protezione sismica di antichi edifici in opera muraria</i>	
Francesco Piccarreta e Antonio Italiano	593
<i>Le chiese duecentesche di Gubbio. Analisi storica e tipologica, proposte di miglioramento antisismico</i>	
Paolo Rocchi	605
<i>Progetto per il restauro e la valorizzazione del porto storico di Civitavecchia e del waterfront cittadino</i>	
Laura Bussi	611
<i>Alcune considerazioni in merito agli interventi con nastri FRP su volte in muratura</i>	
Giorgio Torraca	617
<i>L'analisi delle malte nello studio e nella conservazione del patrimonio architettonico</i>	
 CITTÀ, TERRITORIO E PAESAGGIO	
Salvatore Dierna	627
<i>Storicità delle forme del paesaggio</i>	
Alberto M. Racheli	633
<i>Restauro architettonico e restauro urbano</i>	
Tancredi Carunchio	637
<i>Conservazione, restauro e progetto dei giardini</i>	
Mario Dalla Costa	647
<i>Venezia e il recupero della struttura urbana</i>	
Francesco Blandino	653
<i>Gallipoli, fra strade antiche e cinta bastionata. Strutture e forme urbane nella condizione insulare</i>	
Marcello Vittorini	667
<i>Dalla città malata e congestionata a un sistema urbano policentrico ed equilibrato. Il caso di Roma</i>	



SAPIENZA - UNIVERSITÀ DI ROMA

QUADERNI DELL'ISTITUTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

SAGGI IN ONORE DI

GAETANO MIARELLI MARIANI (1928-2002)

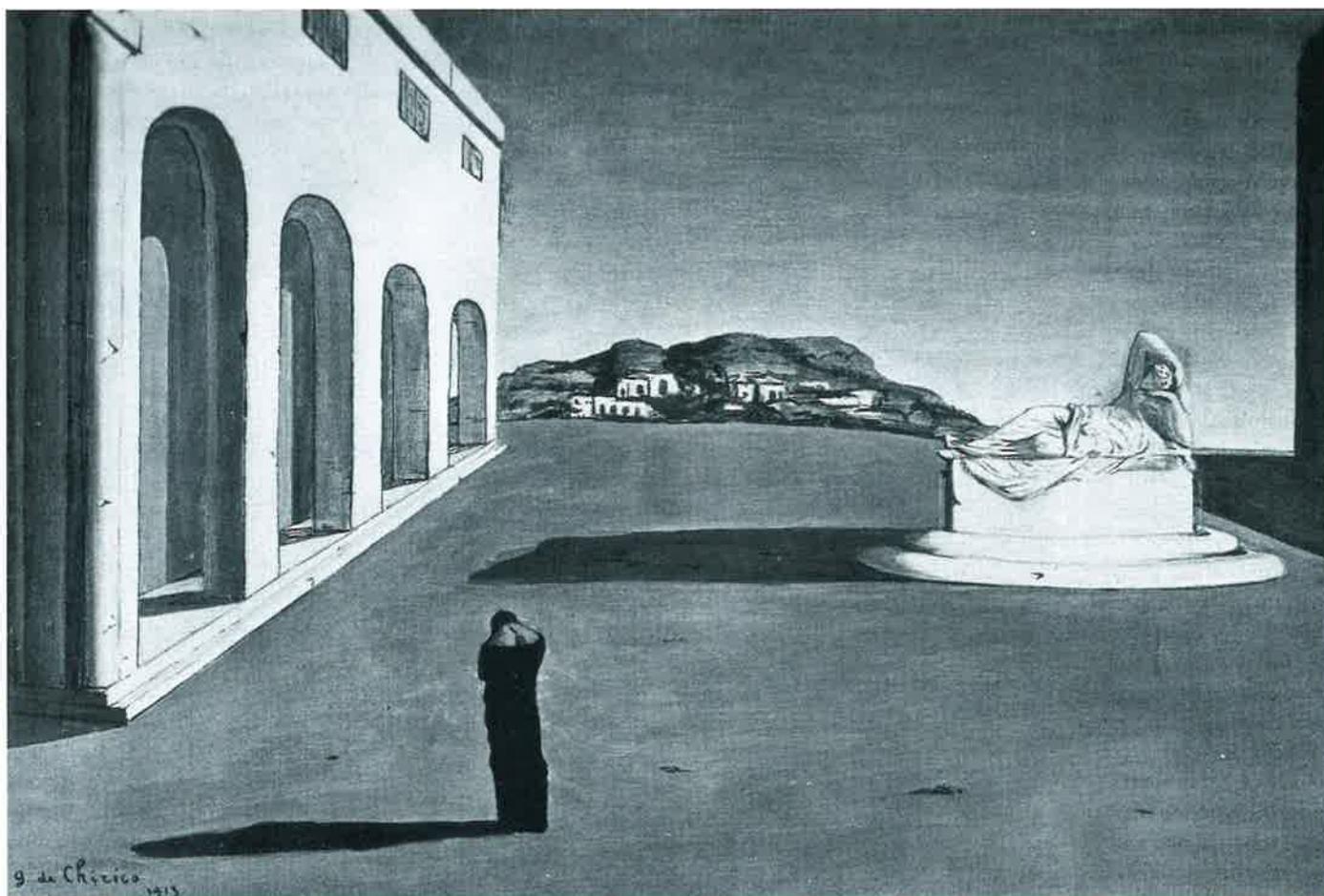


Fig. 1 - Giorgio de Chirico, Melancholia di una bella giornata, 1913 (89x106 cm), Bruxelles, collezione Benedict L. Goldschmidt.

ARCHITETTURA (E) METAFISICA OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA DELLE 'CITTÀ NUOVE'

di STEFANO D'AVINO

«Un sentimento di sospensione e di straniamento, di sottile disagio e di attesa smarrita pervade le piazze silenziose e disertate da presenze umane, sulle quali si stampano le ombre lunghe e perentorie dei porticati che le delimitano».

G. de Chirico, *Noi metafisici*, 1911.

La storiografia ha ormai da tempo superato le programmatiche preclusioni, a volte fondate esclusivamente su considerazioni di natura prettamente ideologica e dunque estranee alle ragioni dell'architettura, sollevate verso le espressioni artistiche che hanno caratterizzato il periodo compreso fra i due conflitti mondiali (e significativamente influito sugli indirizzi per la tutela dell'architettura moderna)¹. Tale pesante pregiudiziale, che

per decenni ha influito sui metodi di analisi e sui criteri di lettura relativamente agli eventi architettonici e urbanistici connessi con l'affermazione della politica e della cultura fascista in Italia a partire dal 1922 ha altresì interferito sulla valutazione del rapporto intercorso fra Architettura e Metafisica, particolarmente in relazione all'analisi delle 'città nuove'².

Negli anni Venti si è assistito ad un progressivo interesse del regime nei confronti dell'arte; non si trattava tuttavia della volontà di imporre un'arte di Stato, concetto che venne respinto non solo da Mussolini come dal ministro Bottai ma anche, quasi unanimemente, da tutte le voci ufficiali del regime. Si registrò piuttosto l'intento di definire i contenuti di «un'arte fascista, volta a inter-

pretare e rappresentare lo spirito del movimento», come proclamato dallo stesso capo del regime nel corso di un intervento tenutosi a Perugia nel 1922.

Si è rilevato come «anche nell'arte connessa direttamente con il potere politico del ventennio, coinvolta con l'ideologia fascista [...] si possano distinguere visceralità e riflessioni intellettuali, sincere passioni e astuzie cortigiane»³; cosicché la medesima definizione di 'arte fascista' non può, semplicisticamente conformarsi, almeno nei termini di una semplice 'derivazione', ad una particolare cifra stilistica, se non in alcune esperienze realizzate sul finire degli anni Trenta, rappresentative di una esigenza di celebrare l'arte autarchica.

Nei primi due decenni del XX secolo

si afferma, piuttosto, l'esaltazione del ruolo fondante dell'arte che, conseguentemente a tale intento, non poteva non sostenere un esplicito richiamo alla tradizione, sebbene pregno di innegabili aspirazioni moderniste. Tale tendenza è espressa, in particolare, dalla ricerca elaborata fra il 1923 e il 1926 dal gruppo 'Novecento' raccolto intorno a Margherita Sarfatti, cui partecipavano, fra gli altri, artisti del calibro di Mario Sironi e Achille Funi, Giovanni Muzio e Piero Portaluppi (ed al quale aderì, ma solo in un secondo momento, anche Giorgio de Chirico): sperimentazione volta a ricondurre l'arte verso una figurazione pacata, dai tratti naturalistici, quantunque non in senso verista, anzi caratterizzato da uno spiccato timbro classicheggiante.

In questo periodo i vincitori dei concorsi di architettura erano tutti artisti iscritti al Sindacato Belle Arti⁴; la politica culturale fascista può del resto essere distinta, esemplificativamente, in due fasi: la prima caratterizzata, appunto, dall'esperimento novecentista condotto dal gruppo milanese della Sarfatti, dall'invenzione della Quadriennale romana e dalle sperimentazioni condotte nella Triennale; la seconda fase, attiva a partire dal 1936, in cui l'esperienza artistica mostra piuttosto di ripiegare, secondo una linea culturale generalmente insofferente alle novità ed incline ad abbandonare la sperimentazione razionalista a favore di un ritorno alla tradizione.

Alla «forbitezza espressiva dei novecentisti»⁵ si è sempre contrapposto il carattere popolare, e ruralista in cui l'ideologia del Fascismo, secondo il pensiero del segretario cremonese del partito fascista – Roberto Farinacci – avrebbe dovuto riconoscersi; questi, interprete della politica territoriale del regime, volta soprattutto a sottolineare l'importanza degli interventi nelle zone di campagna, contestava a tale 'formalismo espressivo' un preoccupante scollamento con il necessario realismo, insieme descrittivo e simbolico, individuabile nella tradizione; in tal senso il problema circa la definizione formale di uno stile fascista in architettura si era risolto, in certo qual modo naturalmente, nella costruzione delle città dell'Agro Pontino e negli altri territori sottoposti alla bonifica, capaci di esprimere (per il loro peculiare carattere di novità) una propria immagine simbolica, assumendo un volto del tutto organico e coerente agli indirizzi ricercati⁶. Alla fine degli anni Trenta, il regime fascista tendeva infatti a rappresentarsi attraverso un linguaggio più sobrio, meno sperimentale, d'incontro tra tradizione locale e movimento moderno e che, almeno in taluni casi, giun-

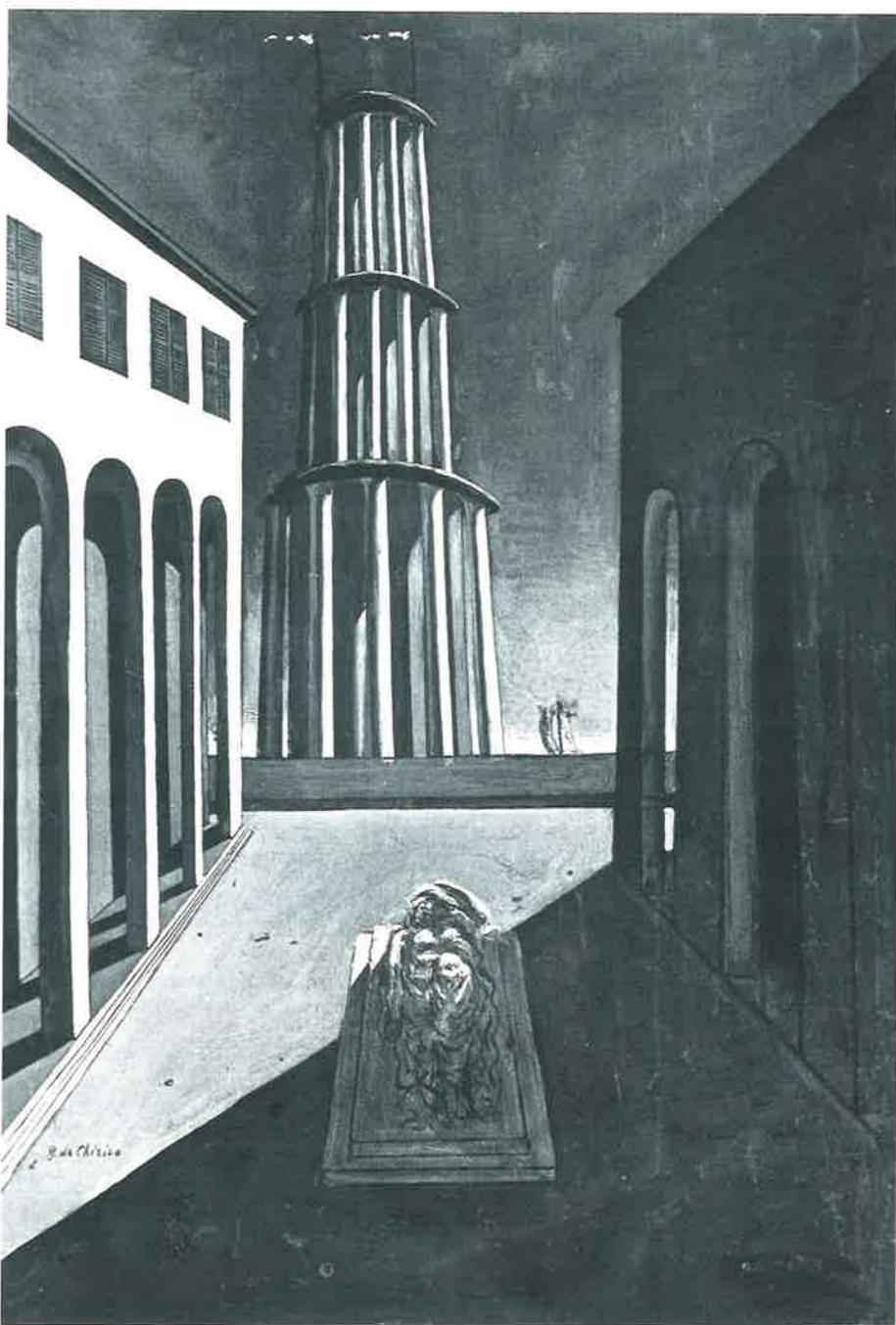


Fig. 2 - G. de Chirico, Pomeriggio d'autunno, 1920 (110x73 cm), Roma, collezione privata.

geva ad assumere una fisionomia francamente popolare; ipotesi che già era stata invocata da Giuseppe Pagano e, con ancora maggiore enfasi, da Gustavo Giovannoni⁷; ciò nonostante appare quantomeno affrettato catalogare indistintamente le architetture delle 'città nuove' realizzate fra il 1936 ed il 1939 (Fertilia e Carbonia in Sardegna⁸, Aprilia e Pomezia nella pianura Pontina, che pure mostrano – in ossequio alle direttive di governo – una evidente influenza al dettato autarchico e di concreta spartanità) come l'esito di uno sterile esercizio accademico e, dunque, privo di qualsivoglia carattere innovativo.

L'ideologia fascista tenta piuttosto di accreditarsi come una dottrina moderna, capace di coniugare tradizione ed innovazione, almeno sino al 1928, quando, nel

corso dell'Esposizione al parco del Valentino, raccolse diffusi consensi l'opera di Giuseppe Pagano, al quale era stato assegnato, in certo qual modo, il compito di introdurre la cultura architettonica nell'Italia fascista; nello stesso anno si svolse anche la I Esposizione italiana di Architettura Razionale e vennero altresì poste le basi per la realizzazione della programmata bonifica delle campagne, promossa in un articolo intitolato *Sfollare le città*, pubblicato sul «Popolo d'Italia» dallo stesso Mussolini.

Non si registrò, pur tuttavia, quell'uniformità di prospettiva, quell'adesione diffusa ed incondizionata, che alcuni critici vorrebbero accreditare: nel gennaio del 1933 il direttore della rivista «Quadrante», Massimo Bontempelli, pubblicò un articolo dal significativo titolo *Archi-*



Fig. 3 - Roma, museo della Civiltà romana; P. Aschieri, D. Bernardini, C. Pascoletti, G. Pressutti, 1939-1941 (foto dell'autore, 2005).



Fig. 4 - Roma, palazzo della Civiltà del Lavoro; G. Guerrini, E.B. La Padula, M. Romano, 1938-1940 (foto dell'autore, 2005).

tettura - arte di Stato nel quale, sottolineando il ruolo di tale disciplina nell'accompagnare ed illustrare le conquiste del Fascismo, si invocava un'arte libera dalle influenze della tradizione ottocentesca; il tema, come invece era avvenuto nella fase eclettica, non era imposto dal recupero dello stile rinascimentale fiorentino o del Cinquecento romano, assunti a caratteri fondanti; piuttosto l'architettura avrebbe dovuto proporsi come l'espressione sensibile, moderna e razionale, di specifici contenuti politici⁹ ed imporsi come interprete della relazione fra tradizione e modernità; quest'ultima, più o meno implicitamente, identificata nell'ideologia fascista.

Solo apparentemente in controtendenza la tesi espressa nel 1928 da Enrico Nava, esponente di spicco dello studio milanese 'Gruppo 7', il quale, pur sostenendo la necessità di condurre un processo di unificazione dello stile a favore di un'architettura «pienamente italiana» (fondazione postulata, *in primis*, da Marcello Piacentini che di tale programma estetico era stato fra i principali promotori), pur tuttavia ammoniva a non sottovalutare il profondo radicamento degli italiani alla tradizione¹⁰. Lo stesso Piacentini, del resto, aveva invocato una rinnovata idea di classicità romana, assunta come orientamento funzionale alla ne-

cessità di autorappresentazione di un regime fortemente centralizzato.

A sottolineare il carattere, in sostanza fecondo, di questa travagliata fase culturale è Giorgio Muratore, il quale osserva come «nella prospettiva della definizione di un nuovo 'stile' e di un nuovo linguaggio figurativo [...] l'uso strumentale e fortemente simbolico dell'architettura consentì l'affermazione di uno dei periodi di massima sperimentazione nel contesto dell'architettura italiana»¹¹. Tale ventilata contrapposizione fra 'sperimentazione novecentista' e 'architettura popolare' in realtà non vi fu mai; piuttosto nelle architetture dei primi decenni del secolo si manifestò un'estetica del potere che era il frutto di un'accentuata sollecitazione ad individuare un'espressione nuova; esperienza condotta attraverso un vocabolario che, nei fatti, giunse a segnare uniformemente tutto il territorio italiano e nel quale convivevano, senza evidenti contrappunti ovvero contraddizioni, riferimenti culturali, scelte linguistiche e tradizioni locali differenti; nonché, limitatamente a talune esperienze, anche un certo richiamo al 'pittoresco' della tradizione mediterranea. Come osserva Merjian «nell'Italia fascista la cultura materiale e visiva poteva essere vissuta solo come un'interfaccia fra queste valenze dell'antico e del moder-

no, e quasi tutto il Ventennio fu lacerato da polemiche circa il metodo migliore di realizzare tale interfaccia»¹².

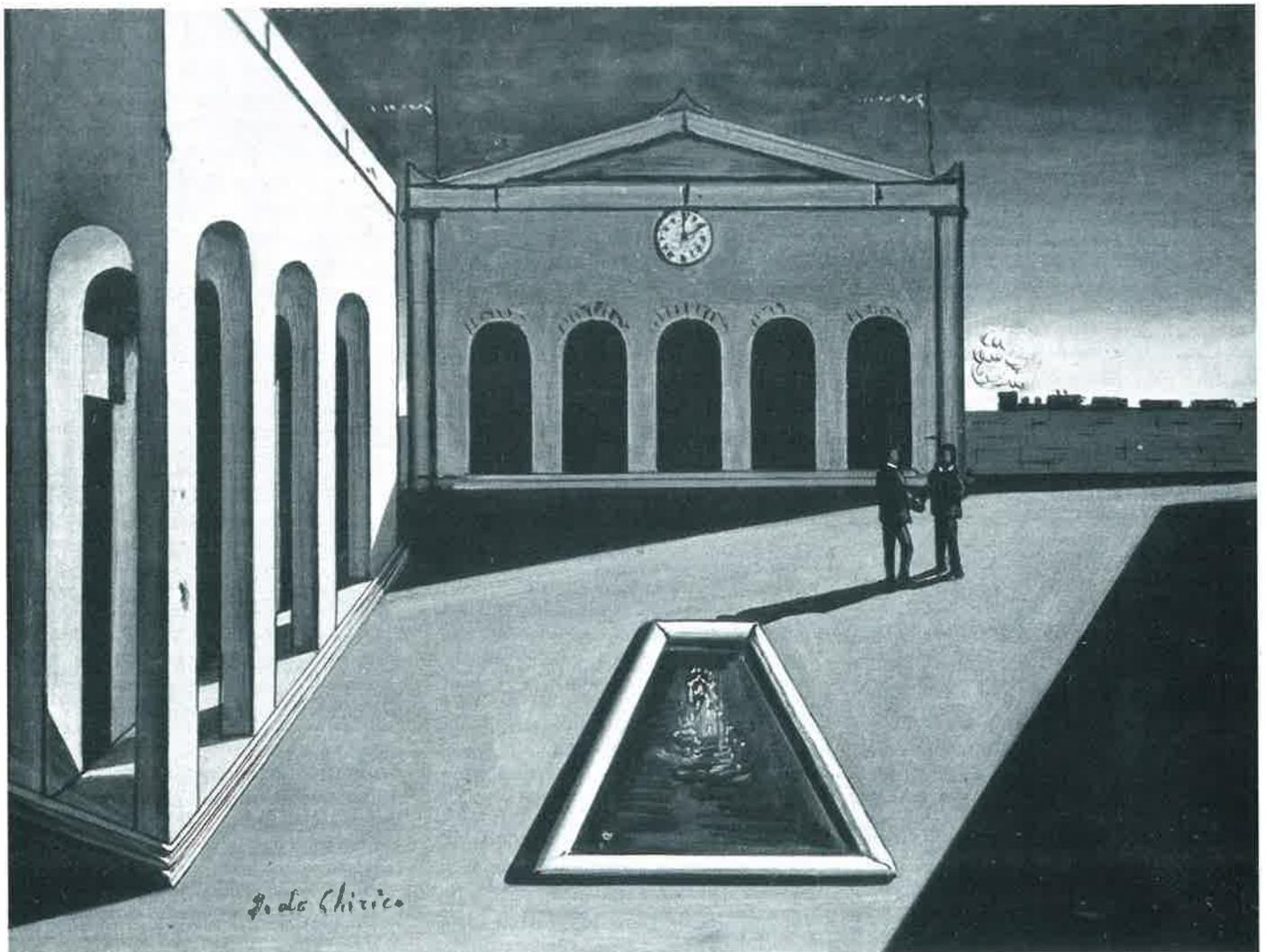
Fra le possibili chiavi di lettura per le 'città nuove' una delle più interessanti individua in questi episodi architettonici, limitati nel tempo ma affatto trascurabili nel portato innovativo, «l'adesione [seppure con ambiguità e contraddizioni] ad una più generale *langue* comune che la cultura architettonica italiana del Novecento tenta di elaborare; [...] un'idea di architettura moderna basata su ideali umanistici, un mondo di forme 'necessarie', per molti versi divergenti da quelle del Movimento Moderno, anche se non prive di superficiali assonanze, derivate dal processo formativo dell'edilizia a matrice muraria»¹³; del resto, a sottolineare la singolarità di tale processo giunge anche l'osservazione di Paolo Portoghesi secondo il quale «in quegli anni vi era una distanza minore fra il tradizionalismo italiano e il razionalismo italiano che non tra il razionalismo italiano e quello europeo»¹⁴.

La via italiana al Moderno può dirsi, dunque, espressa dal rigore ideologico del Funzionalismo internazionale, contaminato e trasformato dal dialogo con la tradizione: mediazione fra l'architettura neotradizionalista e le innovazioni del Movimento Moderno che sembra impressa nel



Fig. 5 - Aprilia, piazza del Comune, 1937 (foto Vasari, Roma).

Fig. 6 - G. de Chirico, L'enigma dell'ora, 1948 (40x50 cm), Roma, collezione privata.



nucleo fondativo di Pomezia, del 1938, ove la soluzione di piano travalica il momento vernacolare per approdare al rigore formale novecentista. Tale era, d'altro canto, l'indirizzo impresso dal bando di concorso, in aderenza ad un programma esplicitato da uno dei componenti della commissione giudicante, l'ingegnere Roccatelli; questi, nel commentare i progetti presentati, sottolinea come l'intendimento della commissione giudicante fosse volto a promuovere un progetto moderno, non riecheggiante alle «vuote correnti internazionali», eppure riallacciato alla «tradizione di tanti nostri centri rurali»¹⁵. L'esito appare pienamente soddisfacente tanto che Plinio Marconi, membro della stessa commissione, annota come si sia giunti ad una «architettura moderna, per la piena rispondenza della forma e del contenuto, per l'assenza di decorativismo fine a se stesso, per l'essenziale lindura che la distingue»¹⁶.

Le architetture che compongono il nucleo originario della quinta 'nuova' città pontina sono ottenute principalmente attraverso la composizione di tese pareti murarie – il cui evidente carattere di tectonicità è sottolineato dalla finitura grezza dei materiali lapidei di facciata – poste a contraddistinguere spazialmente una quinta fortemente gerarchizzata. Sulla giacitura prevalentemente piana delle severe architetture della piazza – vero ganglio vitale del nuovo borgo¹⁷, che allude alla linea dell'orizzonte ed agli spazi assai dilatati della pianura circostante – spiccano gli elevati della torre civica e del campanile a vela della chiesa; è uno spazio che rinvia all'atmosfera propria degli antichi borghi medioevali eppure, insieme, una figurazione «*sospesa, estraniata*», già pienamente metafisica.

Come in altri esempi di 'città nuove' anche qui la torre replica la funzione simbolica del tipo medievale: essa costituisce la trasposizione oggettiva del costituito stato fascista, improntato al soddisfacimento di un'etica corporativa, nelle cui architetture sono compresenti, per nulla conflittuali, componenti culturali innovative e rinvii alla tradizione. Altresì può osservarsi come il medesimo richiamo alla necessità di strutturare il disegno urbano secondo codici rigorosi era già stato espresso in quegli anni ne *La città corporativa* di Banfi e Belgiojoso (1934), in cui il processo di formazione di una città veniva configurato «come la formulazione di uno schema astratto, regolare [...] espressione di una collettività organizzata gerarchicamente, contro ogni medievalismo e contro ogni romanticismo»¹⁸.

Non va in alcun modo disconosciuto, nel contempo, il valore eminentemente urbanistico dell'analisi critica attivatasi,

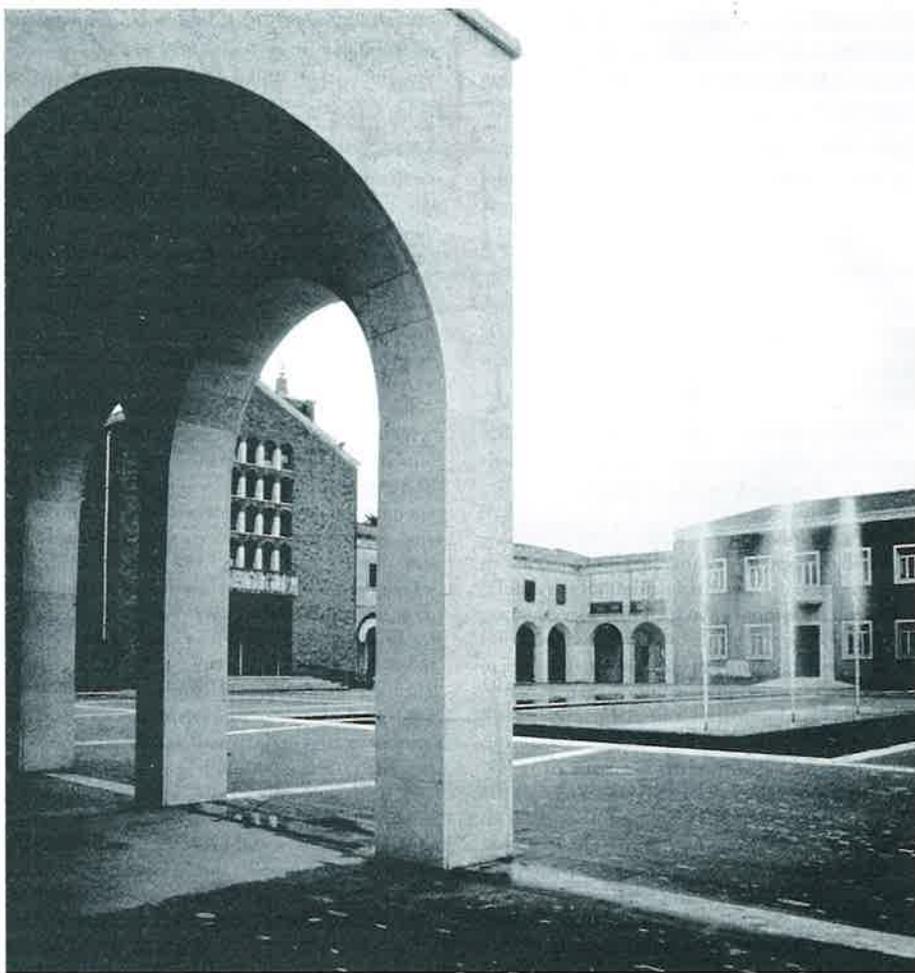


Fig. 7 - Pomezia, piazza Indipendenza nel 2002 (foto dell'autore).

Fig. 8 - Pomezia, piazza Indipendenza nel 2002, la torre civica (foto dell'autore).



pur con molte contraddizioni, nei primi decenni del Novecento, volta ad individuare una dimensione rappresentativa dell'identità nazionale; dibattito che conduce alla definizione programmatica dell'intervento progettuale sulla città, del disegno urbano, come 'attività di governo'; ovvero interpretazione di una ben determinata volontà politica, come esplicitamente esposto dal ministro Bottai nel corso del I Congresso di Urbanistica, svoltosi nel 1937¹⁹. Una riflessione, invero, che era sorta autonomamente fra gli architetti piuttosto che sollecitata dalla propaganda politica, come opportunamente sottolineato da Vittorio Gregotti secondo il quale le architetture fra le due guerre mondiali sono state «espressione di una cultura non necessariamente organica (e compiacente) ma talvolta critica nei confronti del regime».

Negli anni Trenta si è attivata in campo urbanistico una condotta operativa nuova, sostanzialmente distante dalle prescrizioni dettate solo alcuni anni prima da Gustavo Giovannoni; particolarmente, fra il 1920 e il 1930, in contemporanea con la redazione dei piani destinati alle forme ultime fra le esperienze di fondazione delle 'città nuove', si afferma una posizione destinata a non permanere a lungo eppure, in certo modo, assai significativa all'interno del Movimento Moderno²⁰. Emerse, in questa fase, «un'urbanistica profondamente rinnovata ove le tematiche futuristico-razionaliste si sposavano, contaminandosi spesso con quelle romane e littorie legate al rito e al mito della fondazione»²¹.

Proprio nelle 'città nuove' (le «non-città», secondo la nota definizione di Piccinato)²² vengono infatti sperimentati, indifferentemente dall'adesione o meno degli architetti all'ideologia del regime, nuovi linguaggi pianificatori e di progetto, eppure segnati nel contempo da una impostazione che è, come osservato, visibilmente antimoderna, affondando piuttosto le radici nella cultura urbana delle piazze medievali e rinascimentali.

È indubbio come «con la bonifica e la colonizzazione dell'Agro Pontino il fascismo abbia realizzato la sua opera più significativa di trasformazione territoriale sotto controllo pubblico, nel quadro della formazione di quella piccola proprietà contadina che è al centro del suo programma sociale»²³; tuttavia appare limitativo identificare l'urbanistica di età fascista esclusivamente con la programmatica ipotesi della deurbanizzazione – pure perseguita in contemporanea con il ben noto progetto di 'bonifica integrale' – eludendo il portato delle ricerche condotte in questa fase storica.

Nel dibattito fra modernità e tradi-

zione si inserisce altresì un certo disincanto metafisico verso la rinascita dell'arte antica, presente in alcuni degli esempi più riusciti fra le città di fondazione, come nel caso di Sabaudia; atteggiamento che ha sensibilmente influito nello sviluppo di una vena antistoricistica nell'architettura dei primi decenni del XX secolo, secondo un processo di sintesi formale efficacemente espresso in alcune note pubblicate nella rivista «Agro Pontino» nel 1936²⁴; la pittura dechirichiana ha dunque inciso, sebbene indirettamente, sull'impronta impressa nella pianificazione delle 'città nuove', la visione delle quali ha anticipato di circa un ventennio.

Il termine rinvia alla distinzione «tra l'apparente – il mondo esterno, sensibile e direttamente percepibile – e l'essenza – il modo vero, latente *al di là* del mondo fisico»²⁵; le prime manifestazioni ad opera di Giorgio de Chirico della pittura metafisica «costituirono prima di tutto un tentativo di riannodare i fili con il significato profondo dell'esperienza simbolista [...] e per ciò stesso un tentativo di non tagliare i ponti con la tradizione [...] travolta dall'inarrestabile avanzare delle decise avanguardie di inizio secolo»²⁶.

Uno stretto legame, simbolico ancorché formale, si instaura fra le severe malinconie raccolte nei dipinti di Giorgio de Chirico e il geometrico lirismo delle piazze e dei porticati dallo stesso percorsi nei primi anni del Novecento: segni di un alfabeto che condurranno, utilizzando i suoi stessi termini, a comporre la prima architettura metafisica; convergenza ideale che si esprime nell'adozione («incontestata», secondo Peter Eisenmann²⁷), nel progetto d'architettura, dei medesimi codici impiegati nella pittura (figura/sfondo, piano pittorico/oggetto, tensione del margine); ovvero ciò che de Chirico definiva, già intorno agli anni Venti, «i segni del codice estetico delle rappresentazioni» («Valori plastici», 1919).

È egli stesso ha guidarci nel percorso che ha condotto all'elaborazione di questo tema: «Fu la contemplazione della natura a ingannare durante il medioevo gli artisti che curarono l'arte gotica. L'artista attingerà l'opera veramente profonda dalle profondità remote del suo essere; [da tale ricerca] appariranno le dimensioni, le linee, le forme dell'eternità e dell'infinito: è questo sentimento rivelatore a guidare gli architetti della Grecia; è lo stesso sentimento che ha creato l'architettura romana. Per questo credo che gli edifici greci e romani, come quelli creati sulla base dello stesso principio, siano quanto di più profondo abbiamo in arte [...]. Non c'è nulla come l'enigma dell'Arcata creata dai romani, di tut-

to ciò che può essere romano [...]. Sulle piazze quadrate le ombre si allungano nel loro enigma matematico [...] e dappertutto è l'infinito»²⁸; un debito, quello dell'architettura moderna verso le «inquietanti sensazioni»²⁹ trasmesse dai quadri di de Chirico che è, in certo modo, palpabile nella ripetizione quasi ossessiva degli archi del palazzo della Civiltà Italiana all'EUR come pure nel colonnato della sede del Museo della Civiltà Romana. Riflessioni dalle quali emerge il senso di un profondo legame della sua arte con la storia e che altresì testimoniano, in certo qual modo, dell'assunzione da parte della pittura metafisica di alcune espressioni del linguaggio architettonico classico – principalmente nell'uso degli archi e delle colonne, ma anche delle pareti tese – che impronta una significativa parte dell'architettura italiana dei primi del Novecento.

Negli anni Trenta, dopo un ventennio da quando erano stati dipinti gli scenari silenziosi e deserti di de Chirico, «rappresentazioni di un'astrazione satura di memoria»³⁰, le suggestioni delle piazze d'Italia appaiono di una consistenza tridimensionale, sembrano quasi materializzarsi e farsi di pietra, realizzarsi in quella «insensata bellezza della materia che appare metafisica»³¹.

«Un sentimento di sospensione e di straniamento, di sottile disagio e di attesa smarrita pervade le piazze silenziose e disertate da presenze umane, sulle quali si stampano le ombre lunghe e perentorie dei porticati che le delimitano»³². Nei centri di fondazione pontini tali suggestioni assumono un'evidenza tutta particolare, un'ulteriore valenza, appunto metafisica³³, dovuta all'amplificazione di quel carattere di 'estranamento' imposta dalla comunicazione diretta fra le piazze e la campagna circostante (come nel caso di Pomezia), attuata eliminando la cesura costituita dal tessuto urbano intermedio ed in tal modo attribuendo al significato allusivo delle architetture delle piazze una ulteriore valenza scenografica; carattere ulteriormente sottolineato dalla pulizia formale delle pareti murarie e dall'atmosfera rarefatta degli spazi vuoti, da architetture «che sembrano più irreali che surreali»³⁴. In queste architetture la materia cede il suo protagonismo a favore di una sorta di bidimensionalità propria delle quinte teatrali di cui è evidente il carattere trascendentale, 'metafisico' appunto, dell'esistenza, in uno spazio nel quale la fuga dei portici amplifica oltremodo tale percezione dilatata.

Tale affermazione dell'ambiente (nel senso della *Stimmung* evocata da H. Belling) sul costruito evidenziandosi nelle architetture degli anni Trenta è sottolinea-

ta anche da Marcello Piacentini: «Prima della tipologia degli edifici va considerata la connessione di essi con l'ambiente [...]; ente unitario della cui composizione complessiva l'edificio singolo è solo una parte inscindibile dal tutto. Prerogativa non nuova, propria anzi dei periodi storici in cui la formazione è stata profonda; ed il cui riaccendersi è segno evidente della validità, della forza, dell'essenzialità dei valori attualmente in azione»³⁵.

Questi scenari sono propri di gran parte dell'architettura novecentista italiana: matrice di un comune processo di semplificazione del linguaggio architettonico classico; schemi, materiali, decorazioni scultoree annullano qui ogni provvisorietà, rimandando piuttosto ad un tempo storico di lunga durata, da cui viene escluso ogni riferimento ideologico³⁶. «Gli esempi del passato, le tracce della Storia dovevano rimanere dei punti di riferimento; [...] un'arte severa [...] un impegno contro il tempo, verso un'inesauribile inattualità»³⁷; ed è proprio tale mediazione fra un vagheggiamento di epoche trascorse – evocato da citazioni classicheggianti – e la severità di un modernismo antistoricista a costituire un'invariante dell'architettura metafisica.

Giorgio de Chirico appare pienamente consapevole della valenza assunta dall'architettura nelle sue opere metafisiche: «Nella costruzione delle città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi pubblici e delle stazioni ferroviarie stanno le prime fondamenta di una grande estetica metafisica [...] Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico [...] acquista maggior valore metafisico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L'architettura completa la natura [...] Ho molto meditato su questo problema della metafisica architettonica italiana e tutta la mia pittura degli anni 1910-1914 riguarda questo problema». Ed ancora prosegue: «In architettura bisogna avere anche coscienza assoluta dello spazio che devono occupare i diversi elementi architettonici in un monumento, e calcolare la distanza che dovrebbe separarli»³⁸; 'distanza' che va percepita, soprattutto, come proiezione spazio-temporale.

La Metafisica (insieme, sebbene con un certo sfasamento temporale, al Futurismo) ha dunque costituito uno dei modelli culturali prevalenti dell'architettura fra le due guerre mondiali, contribuendo significativamente all'affermazione del carattere monumentalistico richiesto dal Fascismo; l'estetica metafisica (espressa con l'isolamento dello spazio, l'eliminazione dei particolari, la sintesi delle forme, la purezza del segno ar-

chitettonico) e l'indirizzo culturale impresso dal regime non erano inconciliabilmente distanti: l'uno e l'altra adoperavano il linguaggio del mito, entrambi alla ricerca «di un mondo nuovo rimodellato a partire dai frammenti del passato», in una sorta di esaltazione della modernità³⁹; si realizza in questa fase storica un'architettura italiana moderna che recepisce (almeno idealmente) gli echi politici del momento pur distaccandosene (talune volte con decisione) negli esiti formali.

Tale influenza, in sostanza non prescrittiva, appare evidente a partire dal progetto (non realizzato) per un palazzo Littorio di fronte al Colosseo redatto da Adalberto Libera nel 1933, caratterizzato dall'evidente contrapposizione fra il severo monolite della costruzione e l'ampia piazza antistante; analoga suggestione compare anche nei modernisti archi di trionfo ideati da Mario Sironi (il quale vi introduce i suoi personali toni di sintesi e ritmica) in occasione della Triennale di Milano svoltasi lo stesso anno; come pure nei piani per le due ultime città pontine, Aprilia e Pomezia⁴⁰.

Nella realizzazione delle 'città nuove' avanguardia e tradizione si fondono a comporre l'indirizzo programmatico caratterizzante l'architettura degli anni Trenta, in un insieme che mostra un «raggelato equilibrio fra monumentalismo e ruralismo, fra presenza istituzionale e spontaneità organica strapaesana: spazi e funzioni che affermano in ogni modo la realtà delle adunate ufficiali»⁴¹ ma che, nel contempo, appare proiettato al recupero dei canoni formali più classici. L'invenzione metafisica delle 'citazioni', l'introduzione sulla scena dei frammenti, l'adozione di una grammatica improntata sull'uso di archi, colonne e timpani estrapolati dal loro originario linguaggio aulico, semplificati e ridisegnati, divengono motivo per l'affermazione di un nuovo stile, nazionale ed autarchico, alternativo a quello internazionalista e razionalista. Un'organizzazione di forme che si aggregano fra loro non essendo legate ad un quadro prospettico tradizionale; composte nella rappresentazione di una visione anziché in un racconto.

Sebbene non si possa affermare, semplicemente, di una diretta filiazione delle 'città nuove' dalla poetica dechirichiana, (come, d'altro canto, attualizzando il pensiero, non appare 'funzionale' agli esercizi di F. Gerhy l'opera di Chris Oldenburg, pur registrandone l'evidente influenza) resta indubbio che, al di là «dell'evidenza perentoria delle affinità formali» condivise fra gli «scenari metafisici e le architetture degli anni Trenta»⁴², le matrici culturali di tale fenome-

no di commistione possono essere ricondotte ad un ambito culturale, una *koiné*, che ricerca, all'interno di uno stile moderno, un'ideale convivenza fra mito e contemporaneità. Dunque il rapporto instauratosi fra metafisica e architettura, pur assai complesso (talvolta persino labile), sembra dipendere, piuttosto che da una pedissequa trascrizione dell'una sull'altra, dal comune radicamento entro il medesimo terreno storico/culturale risolvendosi, almeno negli esiti più radicali, nell'apporto di nuove forme e nuovi linguaggi.

NOTE

1. «Le città fondate in epoche relativamente tarde tendono generalmente a forzare la logica dell'impianto territoriale [essendo caratterizzate, piuttosto] da particolarismi e 'libertà'. È evidentissimo che molte di queste 'sconnessioni' dipendono da parametri essenzialmente di natura estetica ai quali è affidata la loro tutela [...] Credo sia molto difficile che possa essere condivisa una programmatica demarcazione che limiti ad una certa epoca le testimonianze architettoniche degne di essere difese; concezione superata sia sotto il profilo storico che critico [...] Occorre esplicitamente sottolineare come [...] l'interesse per la salvaguardia per un oggetto non coincide con l'interesse per l'oggetto stesso, [essendo questo] indipendente dalla sua 'congenialità' con la nostra cultura» (G. MIARELLI MARIANI, *Centri storici. Note sul tema*, Roma 1987, p. 42).

2. Sul rapporto fra arte e Fascismo cfr. G. MURATORE, *La Città italiana del Novecento: un patrimonio europeo*, in *Metafisica Costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, catalogo della mostra, Roma 8 aprile-24 maggio 2002, Milano 2002, pp. 19-29, ma p. 19. Sui legami con il regime e sulla presunta influenza esercitata dalla politica nei confronti della produzione artistica di quegli anni vedi inoltre A. PICA, *Storia della Triennale 1918-1957*, Milano 1957; S. DANESI, L. PATETTA, a cura di, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, Venezia 1976.

3. R. BOSSAGLIA, *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo*, catalogo della mostra, Roma 11 maggio-22 settembre 2002, Bologna 2002, pp. 11-25, ma p. 11. «La storia dei rapporti tra arte e Fascismo è variamente articolata nel suo percorso ventennale, anche e soprattutto perché il Fascismo medesimo andava trasformando nel tempo l'idea di sé» (p. 11).

4. Sull'attività del Sindacato Belle Arti cfr., fra gli altri, R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia. 1890-1960*, Milano 1960; D. DE ANGELIS, *Terra Nuova*, Pomezia 2000.

5. R. BOSSAGLIA, *Ritratto di un'idea*, cit., p. 14.

6. Tale prospettiva è efficacemente espressa, nonostante lo slittamento temporale, nella relazione che accompagna il progetto, del 1938, per il borgo di Pomezia, quinta città 'di fondazione': «In un periodo così grande della nostra storia, ma ancora così travagliato per le Arti, [...] il nostro progetto deve poter reagire alle invadenti correnti internazionali, cercare nella nostra terra e nella nostra tradizione gli elementi per l'architettura dell'Era Fascista» (Archivio Centrale dello Stato [ACS], ONC,

Progetti Agro Pontino, Pomezia, Relazione di C. Pe-trucci, L.M. Tufaroli, E.F. Paolini e R. Silenzi, p. 13).

7. La scarsa predisposizione mostrata da Gu-stavo Giovannoni nell'accogliere le correnti archi-tettoniche più attuali è manifestata dalla volontà, espressa dallo stesso in qualità di presidente della commissione giudicante nel concorso per la 'città nuova' di Aprilia, di «tradurre in espressione edili-zia il Santo (sic) programma del Duce di ruralizza-re le popolazioni cittadine» (cfr. R. MARIANI, *Trasformazioni del territorio e città di nuova fondazio-ne*, Milano 1982, p. 98).

8. Sulle città di fondazione in terra sarda cfr. A. LINO, *Le città di fondazione in Sardegna*, Cagliari 1998; AA. VV., *Nuove città tra le due guerre. L'esperie-nza del moderno in Sardegna*, in «Parametro», XXXI, 235, luglio-ottobre 2001.

9. L'aspirazione era di realizzare una modernità volta ad interpretare, come ha osservato Rossana Bossaglia, i valori celebrativi «senza riesumazioni stilistiche [...]. Un'arte asciutta, schematica, monu-mentale ma non retorica, potente e rigorosa [...]. In sostanza non esistette, tra gli opposti schiera-menti stilistici, linguistici, metodologici e poetici una discriminante di ordine politico» (cfr. R. BOS-SAGLIA, *Ritratto di un'idea*, cit., p. 21).

10. Cfr. R. MARIANI, *Trasformazioni del territo-rio*, cit., p. 99.

11. G. MURATORE, *La Città italiana del Nove-cento*, cit., p. 20.

12. A.H. MERJIAN, *Sopravvivenze delle architet-ture di Giorgio de Chirico*, in *Arti & Architettura*, catalogo della mostra, Genova, palazzo Ducale, Gi-nevra-Milano 2004, pp. 31-38, ma p. 36.

13. G. STRAPPA, *Nuove città mediterranee*, in *Me-tafisica Costruita*, cit., pp. 105-109, ma p. 106. Sul-l'architettura delle 'città nuove' si veda, fra gli altri, D. GHIRARDO, K. FOSTER, *I modelli delle città di fon-dazione in epoca fascista*, in *Storia d'Italia - An-nali 8 - Insediamenti e territorio*, Torino 1985.

14. P. PORTOGHESI, *Un'architettura per tutti*, in G. ARDITI, C. SERRATO, *Giò Ponti. Venti cristalli di architettura*, Venezia 1994, p. IX.

15. C. ROCCATELLI, *Pomezia*, in «L'Ingegnere», XII, aprile 1938, p. 158.

16. P. MARCONI, *Concorso per il piano regolato-re di Pomezia*, in «Architettura», IX, settembre 1938, pp. 556-558. Richiamo ad un certo rigore formale cui fa eco Caracciolo: «Abbandoniamo dunque lo schema urbano medievaleggiante a nucleo circo-scritto e chiuso dove [...] si esplicano le funzioni urbane: religiosa, comunale e commerciale, schema che porta alla mescolanza di edifici aulici con edi-fici di ordinario sfruttamento» (E. CARACCILO, *Pro-getto per il piano regolatore del centro comunale di Pomezia da costruirsi nella bonifica di Littoria*, Pa-lermo 1938, citato in D. DE ANGELIS, *Terra Nuova*, cit., p. 16).

17. Anche Marcello Piacentini, membro della Commissione giudicatrice nel concorso per il Piano per Pomezia, aveva, d'altro canto, sottolineato come la bellezza delle città fosse dovuta alle piazze: «Sono le piazze che individuano e fissano inde-lebilmente la fisionomia della città [...]. Saranno fi-nalmente spazi, più che vere piazze geometriche, adeguatamente tagliati e connessi». Dopo che un rigoroso restauro, fondato sulla lettura critica degli spazi e condotto con segni materiali minimi, con-clusosi nel 2002, ne aveva permesso la rilettura del-le valenze proprie dell'originaria architettura, nel 2004 la piazza è stata pesantemente mortificata da uno sgrammaticato intervento che ne ha condizio-nato la percezione e verso il quale si sono espresse negativamente numerose personalità del mondo accademico (cfr. «Il Giornale dell'Architettura», 3, 17, aprile 2004, p. 26).

18. Cfr. A. MUNTONI, *Città di nuova fondazione degli anni Trenta: aspetti politici e modelli culturali*, in «Storia della Città», 54-56, aprile-dicembre 1990, pp. 183-190, ma p. 185. Cfr., inoltre, sull'argomen-to G. MURATORE, *Avanguardia e populismo nell'ar-*

chitettura rurale italiana fino al 1948, in «Casabel-la», 426, 1977.

19. Il tema della connessione fra l'urbanistica e le forme della politica è stato indagato, fra gli altri, da M. Vaudagna la quale presenta l'ipotesi storiog-rafica della costituzione, agli inizi degli anni Trenta, di una 'soglia' in favore dell'attenzione alla città (cfr. M. VAUDAGNA, a cura di, *L'estetica della poli-tica. Europa e America negli anni Trenta*, Roma-Bar-i 1989).

20. «Alla base vi è la fiducia della capacità di do-minare progressivamente le trasformazioni imposte dalla realtà, traducendo il mutamento profondo e intenso della 'versione del mondo' propria di quel momento, in un rinnovato linguaggio architettonico e urbanistico» (Cfr. C. BIANCHETTI, *Città e poli-tica nel fascismo*, in «Casabella», 564, gennaio 1990, pp. 35-36, ma p. 35).

21. G. MURATORE, *La Città italiana del Nove-cento*, cit., p. 27. «Così l'avventura littoria, soprat-tutto in terra pontina, segnò uno dei punti d'arrivo di una politica territoriale basata sul modello rura-listico e antimetropolitano della città media radica-ta nella realtà agricola circostante e arricchita da una presenza architettonica significativa».

22. Cfr. L. PICCINATO, *Il significato urbanistico di Sabaudia*, in «Urbanistica», gennaio 1934, pp. 87-89. Il concetto di 'non-luogo' è stato recentemente ripreso da Dehò per definire quegli spazi «in cui si concentrano tutti gli eventi, in cui coagulano i rac-conti, le esperienze [...]»; la piazza [vero spazio me-tafisico] assume l'incarico di contenitore pubblico di associazioni formali e mentali» (cfr. V. DEHÒ, *Phi-losophia picta*, in *Metafisica. Arte e filosofia da de Chirico all'arte concettuale*, catalogo della mostra, Merano settembre 2003-gennaio 2004, Milano 2003, pp. 11-22, ma p. 16).

23. P. SICA, *Storia dell'Urbanistica. Il Novecento*, Bari 1981, p. 352.

24. «È l'affermazione della linea retta, il trionfo dei volumi cubici, l'abolizione di tutti gli ornamen-ti della decorazione tradizionale, classica o baroc-ca. Ogni elemento decorativo viene sostituito da ef-fetti cromatici prodotti dalla diversità dei materia-li costruttivi impiegati» (in «Agro Pontino», IX-XIV, 1936, pp. 49-50).

25. F. DUQUE, *Costruzioni dello spirito*, in E. COEN, a cura di, *Metafisica*, catalogo della mostra, Roma, scuderie del Quirinale 27 settembre 2003-6 gennaio 2004, Milano 2003, pp. 169-208, ma p. 171. «Oltre' la fisica l'arte non punta a rappresentare una realtà ma a dare vita ad un universo di «eterno pre-sente», parafrasi di un passato che vuole in alcun modo rinnegare. (Cfr. V. DEHÒ, *Philosophia picta*, cit., p. 12). «Può dirsi che l'intero progetto della metafisica nell'architettura consista in questa 'in-venzione' della storia, e dunque del significato» (P. EISENMANN, *L'ora che è stata*, in *Metafisica*, cit., pp. 97-112, p. 98).

26. S. FUGAZZA, *Breve storia della Metafisica*, in *Metafisica. Arte e filosofia*, cit., pp. 85-90, ma p. 85.

27. Cfr. P. EISENMANN, *L'ora che è stata*, cit., p. 101. «In architettura, quando la netta realtà della pittura metafisica appare negli edifici di Terragni, Moretti [...] siamo così lontani dai disegni di de Chi-rico? Ma esiste tra loro [architettura e metafisica] un'analogia più profonda. Entrambe affrontano uno dei punti di convergenza e questo è l'uso dei codi-ci pittorici».

28. G. DE CHIRICO, *Manoscritti Eluard - Picasso*, 1913, citato in M. Fagiolo dell'Arco, a cura di, *Il meccanismo del pensiero*, Torino 1985, pp. 60-71.

29. P. EISENMANN, *L'ora che è stata*, cit., p. 101.

30. *Ibidem*, pp. 97-112, ma p. 101. È interessante osservare come alcuni studiosi, primo fra tutti P. Zanker, abbiano individuato nella pittura dechiric-hiana della prima fase più che un riferimento «al-le piazze reali di Torino, Firenze o Roma, [un rin-vio] alle più tarde piazze di rappresentanza del fa-scismo» (cfr. P. ZANKER, *Simulacri*, in *Metafisica*, cit., pp. 129-168, ma p. 137).

31. G. DE CHIRICO, *Noi metafisici*, citato in *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 68. Si scorge in tale espressione la medesima interpretazione di un ca-rattere (nel senso di una declinazione nell'attualità «dei temi della fisica e della metafisica greca») che era già stata eseguita ne *La città ideale*, immagine satura della classicità vitruviana e «sintesi neopla-tonica dell'architettura rinascimentale» (P. DAVE-RIO, *De Metafisica*, in *Metafisica. Arte e filosofia*, cit., pp. 39-42, ma p. 39).

32. C.F. CARLI, *La koiné metafisica. Novecento, Razionalismo, Futurismo nelle città nuove pontine*, in *Metafisica Costruita*, cit., p. 35. Riferimenti all'essenza metafisica delle piazze d'Italia che com-paiono anche nell'opera di A. Rossi, in una «ricer-ca che non è stilistica ma essenzialmente di contenu-ti» (G. BRAGHIERI, *Il rapporto tra arte e architet-tura in Aldo Rossi*, in *Arti & Architettura*, cit., pp. 451-453, ma p. 452).

33. «La qualità metafisica della luce mediterranea riempie le piazze vuote e genera dense ombre. De Chirico si preoccupa piuttosto dell'atmosfera, della *Stimmung* ['atmosfera' in senso morale] che i singoli motivi generano nello spettatore» (H. BEL-TING, *Le ermetiche visioni quadrate*, in *Metafisica*, cit., p. 18); il concetto è ripreso da Dehò: «La sos-pensione, l'atmosfera al di là della fisica, e quindi correttamente *metafisica*, serve a fare in modo che il corto circuito del tempo porti agli oggetti [...] un valore che prima non avevano» (cfr. V. DEHÒ, *Philosophia picta*, cit., p. 12).

34. La più recente analisi sul complesso legame che intercorre fra architettura e pittura metafisica si deve a Vincenzo Trione il quale indaga sull'ope-ra del *Pictor Optimus* in relazione alle coeve esperie-nze artistiche surrealiste di Boecklin, letterarie (P.A. Valéry fra gli altri) ed architettoniche, esplorandone i contesti razionalistici degli anni Venti come pure gli esercizi d'avanguardia del movimento De Stijl (cfr. V. TRIONE, *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico, arte, architettura, critica*, Milano 2005).

35. M. PIACENTINI, *Sabaudia*, in «Architettura», XIII, 6, giugno 1934.

36. Cfr. A. MUNTONI, *Città di nuova fondazione*, cit., p. 189.

37. V. DEHÒ, *Philosophia picta*, cit., p. 12.

38. G. DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica*, in «Val-ori plastici», 4-5, 1919. Così come i dipinti sugges-riano la terza dimensione mediante la prospettiva, analogamente lo spazio architettonico, ovvero la quarta dimensione, per essere colto deve sotto-stare ad un 'tempo di osservazione'; 'un tempo' pro-prio degli spazi dilatati delle architetture delle città pontine. «Nasce un punto di vista che edifica l'e-terno presente», sottolineato in una efficace espre-sione del pittore, paradossale ossimoro: «l'eternità d'un moment» (cfr. V. DEHÒ, *Philosophia picta*, cit., p. 15).

39. «Creare una Roma del mito divenne un pro-blema di inquadratura. Queste strategie devono moltissimo alle opere di de Chirico così come la stessa estetica fascista in materia di architettura. Ed anche le tendenze più di avanguardia del razionali-smo presero a prestito dalla sobria solitudine, dal-la pulizia di linee e dalla 'purezza del segno' dechiric-hiane» (A.H. MERJIAN, *Sopravvivenze delle ar-chitetture*, cit., p. 34).

40. Sull'argomento cfr., fra gli altri, D. GUZZI, *Architettura e Metafisica: significato e valore della struttura architettonica nella pittura metafisica di Giorgio de Chirico*, Roma 1991.

41. P. SICA, *Storia dell'urbanistica*, cit., p. 361.

42. C.F. CARLI, *Razionalismo, Futurismo, Meta-fisica. Tracciati del 'Moderno' nelle città di fonda-zione pontine*, in F. BENZI, G. MERCURIO, L. PRISCO, a cura di, *Roma 1918-1943*, pp. 113-118, ma p. 117.

Un sincero ringraziamento va al professore Clau-dio Varagnoli per i preziosi suggerimenti forniti nel corso della stesura del presente saggio.