

ADRIAN BRÄNDLI / KATHARINA HEYDEN (EDS.)

CLAIMING HISTORY IN RELIGIOUS CONFLICTS

Published in collaboration with the Istituto Svizzero and the IRC 'Religious Conflicts and Coping Strategies' of the University of Bern



This work is licenced under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY 4.0)

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2021 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz
This work is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, or translated, without the prior written permission of the publisher.
Cover illustration: Archivio Storico Fotografico, Palazzo Uffici, La storia di Roma attraverso le opere edilizie' di Publio Morbiducci, 1939 – property of EUR S.p.A.
Proofreading: Ciaran Michael Durkan, Rome; Eva Gilmore, Rome; Nicholas Schatzmann, Bern
Copy-editing: Pietro Di Giorgio, Rome; Astrid Kaufmann, Bern
Cover design: icona basel gmbh, Basel
Cover: Kathrin Strohschnieder, STROH Design, Oldenburg
Graphic design: icona basel gmbh, Basel
Typesetting: 3w+p, Rimpär
Print: CPI books GmbH, Leck
Printed in Germany
ISBN Print 978-3-7965-4454-5
ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4455-2
DOI 10.24894/978-3-7965-4455-2
The ebook has identical page numbers to the print edition (first printing) and supports full-text search. Furthermore, the table of contents is linked to the headings.

rights@schwabe.ch
www.schwabe.ch

Contents

Adrian Brändli and Katharina Heyden: Introduction 9

1 Methodological Approaches

Wendy Mayer: Religious Conflict and the Dark Side of Historical Reasonings 23

Özgen Kolasin: Peace Through Violence. The Sacrificial Mechanism as a Religious Resolution of Conflicts 63

2 Historical Case-Studies

Jessica van 't Westeinde: Creating an Archive of the Past to Claim History. A Case Study of the Third Ecumenical Council of Ephesus (431 CE) 89

Mattias Brand: Ten Steps to Superiority. Manichaean Historical Reasoning and the Formation of a New Religion 113

Patrick Bahl: Church History as Decay. Gottfried Arnold's Historiography as Refutation 145

Christian Pfordt: Claiming Chinese History to Create Muslim Identity. The Han Kitab and the Panthay Rebellion 165

Angela Berlis: Häretische oder unfehlbare Päpste? Der Fall des Papstes Honorius I. in der Unfehlbarkeitsdiskussion des 19. Jahrhunderts 179

Martina Narman-Berli: Justifying Her Religious Conviction. Emilie Loyson-Meriman's Use of Historical Reasoning 205

David Plüss: Swiss Sermons in Wartime 223

Gabriele Mastigli: Roma e il mito dell'Eur. Architettura, Ideologia, Città 237

*Agnes Schubert und Miriam Löhr: Heilige der Vergangenheit – Held*innen für die Gegenwart. Rituelle Konstruktion religiöser Identitäten im politischen Kontext des Kosovokonflikts* 265

Francesca Maria Corrao: The Memory of Oblivion. Italian History and the Lost Memory of Arab Influence on Medieval Sicily 281

Lene Faust: Negotiating Social Conflicts within a Religious Cult. The Role of History for the ‘Ntuppatedde in the Cult of Saint Agatha in Catania/Sicily 297

3 Epistemological Reflections

Alessandro Saggiaro: I peace studies, la storia e la storia delle religioni. Alcune riflessioni sulle tracce di Arnaldo Momigliano (e di Angelo Brelich) 315

David Nirenberg: The Historian as Theologian. A Conflict of the Faculties? 335

Short Biographies 353

Roma e il mito dell'Eur

Architettura, Ideologia, Città

Gabriele Mastrigli

Tra i quartieri di Roma moderna l'Eur è senz'altro quello che più di tutti riflette un'idea di città. Controversa, certamente, ma non v'è dubbio che ovunque tra gli algidi marmi di epoca fascista come nei *curtain-wall* degli edifici del dopoguerra aleggi una ambizione: essere più che una semplice parte di Roma, seppur così isolata e monumentale. Ma proprio qui è il problema. Dappertutto l'ambizione aleggia ma rimane sospesa senza riuscire a depositarsi da nessuna parte. Ogni edificio, ogni porzione dell'Eur sembra siano rimasti incompiuti, come incompiuto appare il progetto stesso del quartiere: quella "città" che voleva espandere Roma a suo modo *duplicandola*, in un atto fondativo le cui radici rimandavano al mito stesso dell'Urbe. Roma e l'Eur, infatti, sono da sempre in un rapporto dialettico e irrisolto. Ne è un esempio la vicenda della sua denominazione, che ne spiega l'origine e ne denuncia le implicazioni simboliche: prende il via come Esposizione Universale di Roma 1941-42 (da cui l'acronimo EUR che rimarrà a tutt'oggi come nome dell'Ente preposto alla realizzazione del quartiere), diventa il noto E42, a sancire simbolicamente la data del ventennale del fascismo, infine torna ad Eur nel dopoguerra, ma come acronimo inverso di "Europa", nome ufficiale di quello che oggi è il 32° quartiere di Roma.

Oggi, cosa sia esattamente l'Eur nessuno lo sa. Forse proprio perchè l'Eur è la metafora di quella Roma che da duecento anni – per usare la datazione recentemente proposta da Italo Insolera nell'ultima edizione completamente riveduta del suo celebre volume *Roma moderna*¹ – cerca disperatamente di diventare una città moderna, cioè attuale, senza mai riuscirci.

La storia dell'Eur tanto come progetto che come presenza fisica tra Roma e il suo territorio verso il mare – un precipitato concreto ma in qualche modo involontario di una serie di eventi non tutti previsti – è ancora

1 Insolera 2011.



Fig. 1: Aerofotografia dell'EUR, Aerofototeca Nazionale, fondo Aeronautica Militare (AM), Vista dell'E42, volo del 1954-58, neg. 157995 (proprietà di ICCD - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).

oggi l'immagine di un quartiere in attesa. Ma tale è la stratificazione di aspettative soprattutto se messa a confronto con le tante opportunità e l'enorme spazio di movimento - l'Eur è un dei quartieri meno densamente costruiti di Roma - che l'attesa sembra essere diventata una vera e propria vocazione di questa parte di città, quasi un progetto inconscio. Progettare l'attesa in termini urbanistici e architettonici significa immaginare qualcosa in assenza dei suoi presupposti concreti e funzionali, sostanzialmente un paradosso. Eppure sembra proprio questo il destino dell'Eur. Ciò che si immaginava non si è mai realizzato, ma il suo fallimento ancora oggi libera una grande energia immaginativa, uno straordinario potenziale progettuale che è lì, tra scorci metafisici, infrastrutture sovradimensionate e ampie distese di verde pubblico di incerta natura e uso.

Occorre allora fare un passo indietro nel tempo e nello spazio. Per comprendere l'Eur, la cui fondazione si iscrive, come è noto, nell'infausta

epopea imperiale fascista, bisogna risalire ad una certa direzione che viene impressa allo sviluppo della capitale ben prima del fascismo. La direzione è quella di una città che si vuole proiettata verso il mare, moderna proprio nella capacità di costruirsi una vocazione industriale grazie alla presenza del fiume Tevere, dotandosi tramite esso di un porto marittimo che potesse metter in moto un nuovo sviluppo della città. Il progetto non fu mai compiutamente realizzato, ciononostante le tracce che esso ha lasciato nel quadrante sud della città sono numerose e significative. Le vediamo all'opera tra il quartiere Ostiense e la Garbatella: un coacervo di strutture industriali e di servizi, oggi in buona parte dismessi e riconvertiti, che fino a qualche decennio fa dipingevano una Roma tecnologica e industriale con i suoi mercati generali, i gazometri, le centrali termoelettriche, i molini, le industrie chimiche (la Mira Lanza), e quelle automobilistiche (l'Alfa Romeo), il tutto tenuto insieme da infrastrutture moderne come la ferrovia Ostia-Lido, il grande scalo Ostiense e il primo tratto di metropolitana progettato apposta per collegare la stazione Termini all'Eur con fermate a Ostiense e Garbatella.²

Proprio Garbatella infatti era la controparte residenziale di questa Roma industriale e – si sperava – marittima. Quando nel 1919 nasce lo SMIR, l'Ente per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma presieduto da Paolo Orlando, ingegnere e senatore del Regno, si immaginava una città nuova con le sue industrie, le sue infrastrutture e, sopra la collina che domina l'ansa del Tevere dove ancora sorge la Basilica di San Paolo, un insediamento urbano di nuova concezione per ospitare i lavoratori di questa Roma moderna. Ispirata alle città giardino nord Europee, la Garbatella nasce esattamente cento anni fa come quartiere modello proprio per contribuire ad un'idea di Roma proiettata verso il mare. Lo testimonia tra le altre cose la toponomastica del quartiere che parla di armatori, esploratori, navigatori e missionari in terre lontane.

La vicenda di Garbatella è cruciale anche perché si salda con quella del fascismo che ne eredita il progetto urbano disegnato da Gustavo Giovannoni e Massimo Piacentini: il primo, figura fondamentale dell'architettura italiana di quegli anni e teorico del cosiddetto "diradamento" dei centri storici; il secondo, ingegnere e funzionario dello ICP (Istituto Case Popolari), procu-

² Sul decentramento industriale a Roma e soprattutto sull'architettura della Garbatella cfr. Stabile 2012.

gino del più noto Marcello, che sarà il personaggio chiave nelle vicende dell'Eur.

Iniziata come una lottizzazione di “case rapide” di pochi piani e dotate di orti da coltivare, con l'avvento del fascismo e l'intensificarsi degli sventramenti del centro storico la Garbatella inizia ad acquistare un carattere sempre più urbano sino ad esibire una sempre più spiccata monumentalità, specialmente in alcune tipologie edilizie progettate dall'architetto marchigiano Innocenzo Sabatini, che dello ICP in quegli anni diviene capo dell'Ufficio Progetti. Dal cinema-teatro Palladium, all'edificio dei Bagni pubblici, alla serie dei cosiddetti Alberghi suburbani, vere e proprie unità di abitazione che ospitano gli sfollati delle demolizioni intorno al Campidoglio, ogni edificio esplora un nuovo lessico architettonico, dai caratteri scenografici ma anche razionali. Al “barocchetto” di ispirazione rurale che aveva caratterizzato i primi esempi di scala più piccola, si aggiungono citazioni “archeologiche” come appunto nello Stabilimento dei Bagni pubblici, a metà tra insula romana ed edificio termale, oppure più classiche come l'ingresso e la sala mensa dell'Albergo rosso che riprendono rispettivamente il portico di Sant'Andrea al Quirinale del Bernini e, addirittura, la cupola del Pantheon. La Garbatella è quindi il primo avamposto di Roma verso sud immaginato insieme come esperimento sociale e quartiere modello – nel 1929 verrà anche realizzato un lotto di edifici esemplari, uno per ciascun architetto, come una sorta di versione romana del coevo e ben più celebre Weissenhof di Stoccarda.

Quando il 31 dicembre del 1925 Mussolini interviene al Campidoglio per l'insediamento del primo governatore dell'Urbe, la Garbatella è già in buona parte completata e sta dando il suo contributo al progetto di espansione verso il mare annunciato dal Duce in persona:

“Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le parti del mondo: vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto. [...] Farete largo attorno all'Augusteo, al teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. [...] Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie e profane i templi maestosi della Roma cristiana. I monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine. Quindi la terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro, sino alle spiagge del Tirreno. [...] Un rettilineo che dovrà essere il

più lungo e il più largo del mondo porterà l'empito del *mare nostrum* da Ostia risorta sino nel cuore della Città, dove veglia l'Ignoto.”³

Siamo ancora nel 1925 ma la dichiarazione mussoliniana ci collega direttamente all'epopea dell'Eur, o meglio dell'E42 come viene definita quale acronimo dell'Esposizione Universale che il regime fascista chiede ed ottiene sia ospitata dalla capitale d'Italia nel 1942, cioè spostando avanti di un anno la data prevista per farla coincidere con il ventennale della Marcia su Roma.⁴ Se l'idea dell'Esposizione nasce ufficialmente soltanto nel giugno del 1935, con la proposta di Giuseppe Bottai, allora governatore di Roma, direttamente a Mussolini, è vero anche che nel decennio precedente la città vede porre in atto una radicale trasformazione del suo centro storico secondo una logica strettamente legata al futuro progetto dell'E42.⁵ A prepararlo è una nuova idea di Roma che Mussolini, superata la prima fase in cui vede la capitale come “un ambiente freddo e nemico”,⁶ promuove come un vero e proprio *mito*, attraverso una serie di discorsi che, dal 1921, delineano la romanità come “principale fisionomia simbolica del fascismo”⁷. Esaltata – ma allo stesso tempo ridotta – a mito, la storia di Roma viene trasfigurata in un nuovo linguaggio che diventa parte essenziale dell'ideologia fascista, i cui elementi vengono sistematicamente proiettati in un futuro altrettanto mitico e trasformati in oggetti di culto. La città reale diventa così la cornice ideale per una serie di esperimenti architettonici e urbanistici della nuova Roma fascista che il Duce si intesta nello spirito di un novello pontefice: “Dopo la Roma di Augusto, dopo la Roma di Sisto V, [si edificherà] la Roma di Mussolini”, scrive il Popolo d'Italia.⁸ Il riferimento, non casuale, è alle figure dei “costruttori” che rappresentano allo stesso tempo il volto sacro e quello temporale del potere. I fori, emblema spaziale dell'epoca imperiale, così come

³ Mussolini, Benito *Opera omnia*, vol. XXII, 48, in Nicoloso 2008, 35.

⁴ Per una completa ricostruzione della vicenda dell'E42 v. Gregory/Tartaro 1987, e Calvesi/Guidoni/Lux 1987.

⁵ Sul rapporto tra la politica degli sventramenti, oltre al già citato Paolo Nicoloso, cfr. anche Gentile 2007.

⁶ Mussolini, Benito *Disciplina*, in “Il Popolo d'Italia”, 15 novembre 1921, in Gentile 2007, 3.

⁷ *Ibid.*, 43.

⁸ Nicoloso 2008, 39.

gli obelischi e i rettifili, paradigmi della Roma sistina, diventano i simboli di cui appropriarsi per celebrare un regime che ambisce a rappresentarsi in chiave mitica, secondo quella che lo storico Emilio Gentile definisce una “nuova ierofania della romanità”⁹.

A partire dal 1923 si dà il via ad una serie di sventramenti che dietro malcelate – seppur realistiche – esigenze di viabilità hanno lo scopo di esaltare in modo retorico monumenti e scenari urbani trasformando la città in una articolata *promenade* scenografica la cui forma più monumentale sarà proprio la serie di demolizioni sui due lati Campidoglio. Va detto che l’idea di “liberare” il centro storico di Roma e monumentalizzare le sue emergenze archeologiche non nasce in epoca fascista. Già sotto Napoleone architetti e urbanisti avevano immaginato un processo di svuotamento del tessuto storico, peraltro ancor più radicale di quello poi realizzato negli anni ’30. Lo stesso monumento a Vittorio Emanuele II, costruito nel 1911 demolendo l’intero fronte nord orientale del Campidoglio, è il segno di un atteggiamento verso la città che ha accomunato almeno tre diversi poteri politici nell’arco di un secolo. Ciò che caratterizza però il regime fascista in questa fase è l’idea di una vera e propria “conquista monumentale” dello spazio urbano attraverso la “fascistizzazione” delle sue vestigia antiche. L’intento non è dunque quello di preservare il passato, né tantomeno di valorizzarlo, quanto piuttosto di includerlo in un nuovo “scenario simbolico e rituale” quale “testimonianza del ‘tempo sacro’ delle origini, al quale la religione politica fascista si richiamava”¹⁰.

Tale progetto, agendo sostanzialmente per sottrazione, darà corpo a una città retorica, monumentale, ma in sostanza *vuota*. Una città dilatata e rarefatta dove a prevalere è l’assenza di elementi architettonici, o comunque il loro aspetto severo e astratto, spesso confuso in un vero e proprio paesaggio – si pensi alla fittizia “ricostruzione” di un arcadico colle capitolino attraverso un misto di resti archeologici, piantumazioni e arredo urbano – un paesaggio pensato per una percorrenza moderna e veloce, per una “visione cinematografica della realtà”¹¹. Tutto il contrario di quella Roma

9 Gentile 1993, 147 e sgg.

10 Gentile 2007, 89. In questo passaggio si fa riferimento a Vidotto 2005, 39 sgg. e Gentile 1993, 79–80.

11 Vidotto 2001, 201.

barocca lussureggiante nel linguaggio architettonico e profondamente spaziale nelle soluzioni urbane che con alti e bassi fino ad allora era stata la cifra della monumentalità della Città Eterna. Non è un caso che nella pulizia dei monumenti del centro storico proprio lo strato barocco sia stato quello più penalizzato per tornare ad una austerità classica ma anche medievale, come nel caso della facciata di Santa Maria in Cosmedin – quella della celebre Bocca della verità – che fa da quinta opposta al circolare ed iconico tempio di Vesta.

Tuttavia, pur non essendo barocca in senso stilistico, non di meno del barocco romano l'ideologia fascista degli sventramenti mantenne – e anzi ribadì – la natura *teatrale* degli interventi urbani. Proprio questa teatralità, capace di tenere insieme aspetti diversi della città, diventerà uno degli elementi fondamentali del progetto dell'E42 sin dalla sua concezione, incarnandone uno degli aspetti ideologici.

Come ha chiarito Giorgio Ciucci all'inizio del suo *Gli architetti e il fascismo*, ricordando le *Lezioni sul fascismo* di Togliatti (1935), quella fascista fu, infatti, “un'ideologia eclettica”, caratterizzata da “elementi eterogenei” che rendono incerta la stessa definizione di “architettura fascista” (o di “città fascista”)¹². Potremmo qui aggiungere, anticipando alcune conclusioni di questo saggio, che tra questi elementi vi è l'idea di proiettarsi verso l'esterno, verso la sua immagine da dare, un'ideologia per così dire *estroflessa* che non invita ad indagarla, ad usarla, ma ad esserne sedotti, colpiti, illuminati, abbagliati. In termini architettonici il centro dell'ideologia fascista, dunque, è fuori di sé, un “fuori” che è rimasto a lungo il problema della sua architettura e di tutto ciò che essa rappresenta ancora oggi. Un “fuori” che è stato il prodotto – e oggi è il residuo – di questa idea mitica della storia che, attraverso la politica, si fa culto, liturgia, cioè ripetizione di gesti che hanno bisogno di un proprio spazio. Uno spazio collettivo, dunque inevitabilmente *urbano*.

Ma torniamo al racconto e arriviamo al 1935. Il carteggio Bottai-Mussolini mette subito sul tavolo il carattere strategico, politico dell'E42. Sarà una Esposizione “aperta a tutte le scienze, a tutte le arti, ad ogni genere di lavoro e di attività, lungo la zona che si protende verso il mare di Ostia.” Già da queste parole è chiaro l'intento del progetto. Se da una parte la mostra

¹² Cfr. Ciucci 1989, 3.

non può che avere sede a Roma ed essere intrisa di romanità, dall'altra questa Roma deve essere programmaticamente distante dal centro. La Roma di Mussolini, la Terza Roma, è immaginata distendersi verso il mare in uno slancio che ne fa innanzitutto un progetto, appunto una *proiezione* prima che un luogo reale. Non si tratta qui semplicemente di espandere la Roma esistente, quanto di duplicarla, come si è detto. Solo in questa chiave si spiega un curioso episodio che riguarda la parte più estrema di questo sbocco di Roma al mare, il Lido di Ostia. Lo riporta un mio lontano parente, Federico Mastrigli, che nel suo volume *I XXIII rioni della Roma di Mussolini* (1938) annovera tra i rioni anche il “Lido di Roma” con questa giustificazione:

“Poiché era nel desiderio di tutti che il lido di Roma fosse veramente il Rione Marinaro di Roma, con una deliberazione in data del 17 settembre 1926, n. 6651, l'antica spiaggia di Ostia Mare veniva costituita in Rione, assumendo il numero XXIII, e la propria impresa araldica da trapungere sul nuovo gonfalone. Ma pare che non fossero ancora maturi i tempi, perché una successiva deliberazione, in data dell'11 aprile 1927, annullava la precedente, retrocedendo il Lido di Roma al rango di quartiere o di borgata del Suburbio o dell'Agro Romano. Sono passati però altri undici anni – continua Mastrigli – e si avvicina e si prepara fervidamente la grande Esposizione mondiale, che secondo gli ordini e i progetti del Duce dovrà estendersi verso il mare, sul mare. A metà cammino all'altezza della Magliana, sta pe sorgere, nell'area liberata dal drizzagno del Tevere, il più grande e moderno aereoidroscalo del mondo, mentre dalle Tre Fontane e sempre verso il mare cominciano a sorgere quegli edifici di carattere permanente ai quali verranno date diverse destinazioni dopo la chiusura dell'Esposizione [...] per questo complesso di ragioni, e perché noi siamo ormai abituati alla sicura e completa realizzazioni di ogni cosa vaticinata dal Duce, noi abbiamo considerato i Rioni di Roma come XXIII includendovi il Lido di Roma, malgrado la deliberazione del 1927”¹³.

Il fervido ottimismo fascista del mio parente vede giusto nel leggere l'intenzione “marittima” di Mussolini, ma sbaglia nel pensare che la Roma del Duce sia *tout court* la “vecchia” Roma (va per altro ricordato che Federico Mastrigli è un “romanista” legato alle tradizioni strapaesane, niente di più lontano dalle ambizioni moderniste del Duce in quegli anni). All'opposto

13 Mastrigli 1938.

l'E42 nasce da subito con l'idea di proiettare la romanità in una dimensione più aulica e astratta. Per questo nella messa a punto del programma non si parla di una semplice esposizione dei prodotti della modernità, come nella tradizione delle Esposizioni universali, ma di una vera e proprio "Olimpiade della Civiltà"¹⁴. Il quadro politico in cui l'iniziativa va compresa è quello del recente successo dell'Italia fascista nella campagna di Etiopia che si conclude nel 1936 con la dichiarazione dell'Impero. Da quel momento per Mussolini lo statuto di Roma non è quello di una semplice città, quanto piuttosto della capitale simbolica dello spirito italico ritornato ai fasti augustei. Fasti, per inciso, che l'Olimpiade avrebbe ricordato confermando il legame fra Mussolini ed Augusto già sancito dalla ghiotta ricorrenza di cui in quegli anni il Duce aveva già approfittato: il bimillenario della nascita di Augusto che Mussolini aveva voluto celebrare – per celebrarsi – in gran pompa nel 1937 facendo allestire al Palazzo dell'Esposizioni la Mostra Augustea della Romanità, alla vigilia del suo viaggio in Germania su invito del Führer, poi ricambiato l'anno seguente. Allo stesso tempo venivano ultimati i lavori di liberazione del mausoleo dell'imperatore lungo l'ansa del Tevere e di ricostruzione della mitica Ara Pacis, simbolo ulteriore di quella pace mondiale che l'Impero fascista avrebbe promosso.

Ecco dunque che una esposizione tipicamente dedicata alle innovazioni tecniche – come era stata quella di New York, svoltasi nel 1939 e seguita attentamente dalle cronache italiane proprio per marcare la differenza da quella che si stava realizzando a Roma – viene convertita in una mostra dal carattere eminentemente culturale, quasi filosofico, per di più destinata a prendere forma in veri e propri edifici e non semplicemente essere ospitata da strutture temporanee. Ne è la testimonianza il progetto della "Mostra della Civiltà Italica dai tempi di Augusto ai tempi di Mussolini" redatta dall'editore Valentino Bompiani insieme al gruppo di architetti milanesi BPPR (Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers).¹⁵ Elaborato nel 1935 e approvato dal Duce stesso nel 1936, il progetto rimarrà ufficialmente sulla carta, ma i suoi contenuti saranno riversati nel programma di buona parte dell'Esposizione. L'influenza di questa proposta si vedrà infatti già nel Palazzo della Civiltà Italiana dal cui concorso, tuttavia, il

¹⁴ Cfr. Gregory/Tartaro 1987.

¹⁵ Cfr. Guidoni 1987, 20.

gruppo BPPR fu escluso in favore del progetto poi realizzato di Giovanni Guerrini, Bruno La Padula e Mario Romano, il cosiddetto Colosseo quadrato, nonostante la feroce protesta di Bompiani. Gli elementi fondamentali della proposta Bompiani-BPPR sono una esplicita testimonianza del debito che tutta l'impostazione e persino lo spirito stesso dell'E42 devono a questo progetto: "il carattere permanente della mostra; la pianta quadrata dell'edificio legata alla "magia" delle coordinate ortogonali; l'esaltazione della civiltà italica nei confronti delle altre nazioni; la scenografia e lo spettacolo come strumento principale per raggiungere la memoria degli spettatori attraverso la fantasia; l'ultima data proposta infine il 1942 anch'essa fatta propria dall'Esposizione Universale"¹⁶.

Innalzato di sette piani e trasformato in un cubo, il parallelepipedo già proposto da BPPR diventa così, nel progetto di La Padula e compagni decretato vincitore dalla giuria presieduta da Marcello Piacentini, il fulcro simbolico del nuovo monumentalismo dell'E42, nonché porta di accesso fisica e chiave di interpretazione di tutta l'Esposizione. In esso il tema del vuoto aleggerà tanto nelle carte del progetto che nella controversa vicenda della sua costruzione che ha impedito ancora oggi di trovarne una adeguata collocazione funzionale o, per dirla più chiaramente, un vero e proprio senso nell'economia di tutto il quartiere. Mai come nella sua icona più nota, infatti, l'E42/Eur ancora oggi appare come una promessa mancata, eppure gravida di una qualche misteriosa potenzialità. Quello che sappiamo è che il Palazzo della Civiltà Italiana avrebbe dovuto essere il vero e proprio "centro spirituale" dell'Esposizione.¹⁷ La sua stessa struttura è raccontata come un'ode all'impresa, anche perché l'edificio fu uno dei pochi ad essere completato al momento della sospensione dei lavori nel 1942. Nelle pagine della rivista "Civiltà", trimestrale che dell'Esposizione era parte integrante, il condirettore Emilio Cecchi parla del Palazzo della Civiltà come un "foro di luce", una "torre ideale verso il cielo".

"L'altezza del Palazzo è 67 metri [...]. Sei piani visibili dall'esterno, alti ciascuno metri 8,50 corrispondono a sei ordini di archi; un altro piano è ricavato nel sottosuolo e l'ottavo nel frontone. Gli archi sono 216 [...], il volume dell'edificio è

16 Ibid., 21.

17 Cfr. Garin 1987, 3-16.



Fig. 2: Archivio Lapadula, Palazzo della Civiltà italiana, olio su tavola, di Bruno Ernesto La Padula, 1937 (originale Museum of Modern Art MoMa, New York).

duecentocinque mila metri cubi; la totale superficie delle sale d'esposizione [...] dodicimila metri quadri. Anche le cifre hanno una loro poesia"¹⁸.

Nel racconto del fulcro dell'Esposizione risuona un profondo orgoglio costruttivo. D'altronde proprio questa è la novità: a differenza delle più recenti manifestazioni di Bruxelles (1935), Parigi (1937), Glasgow (1938) ma soprattutto New York (1939), l'E42 viene immaginata come una "città

¹⁸ Ibid., 10.

nuova”, accanto – e non dentro – la vecchia città, cioè Roma. Tutte le sue strutture più importanti sono pensate per essere riutilizzate; “un centro cittadino così grandioso da poter ospitare edifici in sommo grado rappresentativi [...] in posizione tale da poter essere domani il cuore di un prosperoso quartiere moderno adeguatamente esteso”. Le ambizioni e lo spirito intriso di retorica tanto modernista che imperial-classicista sono ben sintetizzate nel vero e proprio inno all’Esposizione che il senatore Cini, commissario dell’E42, vi dedica sempre sulle pagine di “Civiltà” del 1940:

“Chi venendo da Roma o dal mare si affaccerà dalla Via dell’Impero sul pianoro delle Tre Fontane, vedrà aprirsi fra candidi marmi e travertini dorati la città nuova, viva d’acque e di verde; una città degna di stare accanto all’antica, ma con questo in più: che essa nella sua cornice di severa e potente architettura sarà atta ad accogliere la multanime, dinamica vita d’oggi e di domani”¹⁹.

Sono gli anni in cui si sta combattendo un’aspra battaglia fra due fronti opposti di architetti inizialmente tutti coinvolti nel progetto dell’E42. La commissione urbanistica nominata per definire il piano urbanistico dell’Esposizione, istituita nel 1937, è infatti composta da Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi e Luigi Vietti. Di questi Pagano e Piacentini rappresentano le posizioni più eccentriche: il primo, milanese e direttore della rivista di architettura “Casabella”, guarda a quel modernismo Europeo vicino alla Bauhaus; il secondo, romano e accademico d’Italia, propone un ritorno alla classicità, tanto più moderna quanto più radicata nelle figure archetipiche dei modelli urbani imperiali. Da questa discussione emerge l’immagine-quadro dell’E42, che sarà proprio Piacentini a tirare fuori in uno scambio di idee con Cini nel gennaio del ‘37:

“I più grandi edifici dell’Esposizione, che poi diverranno stabili, penso che dovrebbero tutti insieme costituire un immenso Foro. Lei immagini di collocarsi nel mezzo del Foro Romano, tra piazze, colonnati, paesaggi, archi, etc., e di vedere in fondo a sinistra il Colosseo e a destra il Campidoglio. Una analoga visione classica, ma moderna, modernissima”²⁰.

19 Ibid., 5.

20 Guidoni 1987, 37.

Ma la prima battaglia sembra vincerla Pagano: nel piano redatto nei mesi successivi e presentato entusiasticamente su “Casabella” nel giugno 1937, l'E42 appare come un quartiere moderno, anzi modernista. In planimetria l'assialità della via Imperiale è mitigata dall'altra direttrice della linea ferroviaria che segue l'ansa del Tevere.²¹ Ma soprattutto nelle prospettive, disegnate probabilmente da Luigi Vietti e pubblicate su “Architettura”, gli edifici esibiscono una trasparenza tutta nord Europea che si riflette nello specchio d'acqua del lago artificiale, il tutto immerso nel verde.²²

Foro Romano di bianco travertino o lecorbusieriana *Ville verte*? Tra i due modelli a ben vedere non vi sarà un vero vincitore. Soprattutto alla luce del suo epilogo nel dopoguerra, l'E42/Eur appare intrappolato nel limbo di una scelta mai definitivamente compiuta, probabilmente perché di fatto impossibile. Come si sarebbero potute conciliare d'altronde istanze così lontane: costruzione veloce, anzi velocissima, e abbondanza di edifici “eterni”; densità simbolica dei luoghi e dilatazione fisica degli spazi; retorica autarchico-identitaria e slancio imperiale? E ancora, sul piano prettamente urbanistico, come tenere insieme l'idea di centralità, che la struttura cardo decumano proposta da Piacentini portava con sé, con la programmatica espansione verso il mare e proiezione verso le nuove terre dell'Impero? Tutto questo mentre nei fatti la collina delle Tre Fontane appariva come un altopiano deserto, tutto da riconfigurare a partire da ingenti spostamenti di terra. E la partita si giocava letteralmente sulle carte, con il dibattito intorno ai progetti e le conseguenti polemiche ad animare le pagine di “Casabella”, di “Civiltà” e di “Architettura” – quest'ultima rivista del sindacato degli architetti fascisti, con sede a Roma e diretta da Marcello Piacentini, che avrà il compito di presentare ufficialmente il progetto definitivo dell'Esposizione in un solenne numero speciale in ben quattro lingue.²³

Nel giugno 1937 prende così il via una serie di concorsi di architettura destinati ad individuare i progetti dei maggiori edifici dell'E42. È importante sottolineare che tali concorsi sono banditi quando ancora non è definito il piano urbanistico del quartiere e i provvedimenti legislativi non sono ancora

21 “L'Esposizione Universale di Roma 1941-1942” 1937, 4-15.

22 “Piano dell'Esposizione di Roma 1941” 1937, 192. Cfr. anche Calvesi/Guidoni/Lux 1987, 41.

23 Cfr. “L'Esposizione Universale di Roma 1942” 1938.



Fig. 3: Copertina di "Architettura", n. XVII, dicembre 1938, "L'Esposizione Universale di Roma", numero speciale.

approvati. Ancora una volta l'architettura si muove in un vuoto, di regole come di contesto fisico; una forzatura che dice molto del carattere astratto, ideale, simbolico, ma inevitabilmente scollegato dalla realtà, di cui tutta l'operazione E42 si sta ammantando. Ad ogni modo è Piacentini a prendere il timone della barca. Con una lettera a Cini nel dicembre nel 1937 chiede e ottiene la nomina di capo effettivo del Servizio Architettura dell'Esposizione, di fatto assoggettando alla propria linea gli antri membri del gruppo. Inoltre, sarà l'unico presente in tutte le giurie dei concorsi più importanti: il Palazzo della Civiltà Italiana, il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi e la Piazza Imperiale. In tutte e tre le occasioni va in scena una vera e propria strategia di cooptazione degli architetti, ai quali si chiede di adeguare le proposte alle esigenze dello "stile" richiesto, privilegiando il sentimento classico e monumentale: in breve, più archi e più colonne. Attraverso gli impianti scenografici che si vanno costruendo nei progetti architettonici, il piano dell'E42 subisce una vera e propria metamorfosi. Se nella sua versione originale, quella "modernista" pubblicata con entusiasmo da Pagano, era privilegiato l'asse della Via Imperiale, vera e propria autostrada urbana fiancheggiata da grattacieli di vetro, il nuovo impianto urbanistico di impronta piacentiniana si dilata invece in tre grandi decumani che proiettano lo spazio centrale fino agli estremi nel pentagono territoriale dell'Esposizione, creando un sistema di vuoti tutti collegati fra loro. A costruire il linguaggio di questo nuovo "Foro Romano" sono soprattutto gli architetti più o meno vicini a Piacentini, quelli che già collaboravano alla rivista "Architettura": da una parte i più strutturati Muzio, Foschini, Aschieri e De Renzi vicini ad un "eclettismo modernista"; dall'altra i più giovani e più scetticamente lontani dalla architettura "razionale" come Quaroni, Moretti, Paniconi e Pediconi, La Padula, Michelucci e Muratori.²⁴ Un discorso a parte andrebbe fatto per Adalberto Libera. Il suo Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, trasformato radicalmente dalla prima alla seconda fase di concorso – suscitando l'indignazione di Terragni che parlerà di "truffa a danno di tutti i concorrenti" – finirà per rappresentare l'avamposto di quella modernità razionalista che pur dando il meglio di sé non è riuscita nel suo intento. Al vuoto del grande cubo sospeso e alla trasparenza di tutto il piano terra organizzata in una coerente idea-forma si contrappone l'ingombrante biglietto da visita del colonnato di

24 Cfr. Muntoni 1987, 83–109.

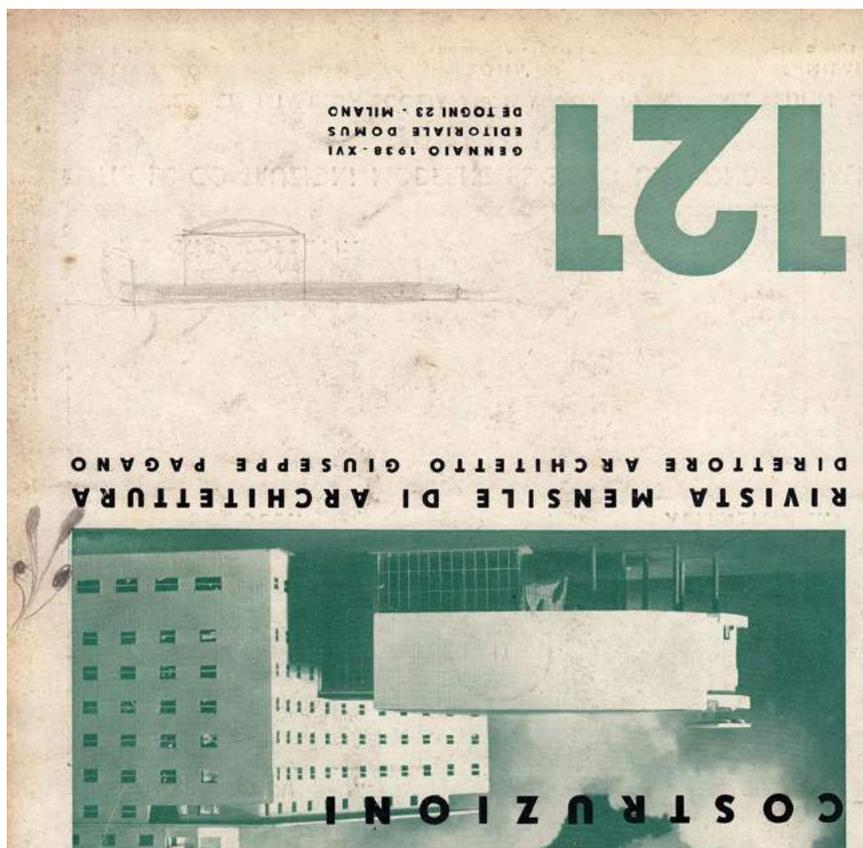


Fig. 4: Copertina di “Casabella”, n. 121, gennaio 1938. Particolare con uno schizzo di Adalberto Libera del profilo del Palazzo dei Congressi dell’E42 (collezione privata).

ingresso che Libera tentò di eliminare senza riuscirci: “All’Eur, dove ancora si vede il cimitero delle nostre sconfitte – ammetterà dopo molti anni Libera – ognuno ha perso come poteva”²⁵.

A Pagano non resterà che denunciare tutto sulle pagine di “Casabella” – peraltro facendosi sequestrare la rivista – con un amarissimo articolo del febbraio 1941: “Così vinse l’accademia, e sulla piallata acropoli delle Tre Fontane i due miliardi fin ora spesi monumentalizzano il vuoto”²⁶.

²⁵ Cfr. Ciucci 1989, 195.

²⁶ Garin 1987, 5.

Si racconta spesso che l'E42 fu fermato dal conflitto bellico. Non è del tutto vero. Al momento dell'entrata in guerra dell'Italia, nel giugno del 1940, i cantieri proseguono la loro attività, seppure rallentando. A novembre viene inaugurato il Palazzo della Civiltà Italiana, che rimarrà il simbolo, nonostante tutto, della presenza fisica dell'E42 sul territorio. A quella data è già completato e funzionante il Palazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo Esposizione Universale Roma, progettato da Gaetano Minnucci.²⁷ È il vero e proprio quartier generale del SAPG (Servizio Architettura, Parchi e Giardini) diretto dallo stesso Minnucci, dove un esercito di disegnatori produce la maggior parte dei quasi cinquemila elaborati esecutivi dei vari progetti architettonici e urbanistici per l'E42. È in questo contesto che l'E42 si trasforma in una vera e propria macchina architettonica per la costruzione della "città nuova", cioè di sé stessa: la Terza Roma che come recita la nota citazione mussoliniana inscritta sul portico monumentale "si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro, sino alle spiagge del Tirreno".

La storia di questa Roma è sintetizzata nell'opera d'arte forse non più bella ma sicuramente più significativa dal punto di vista ideologico di tutto l'E42: il bassorilievo dello scultore Publio Morbiducci, autore anche delle due statue dei dioscuri che fiancheggiano lo stilobate del Palazzo della Civiltà, dal titolo *La Storia di Roma attraverso le opere edilizie*.²⁸ Si tratta di un vorticoso susseguirsi di scene da leggersi come la pagina di un libro dall'alto verso il basso, direttamente ispirato allo stile delle colonne coclidi come quella di Traiano. Dalla Lupa capitolina che allatta Romolo e Remo si passa ai due fratelli che tracciano il solco della Roma quadrata, e via via ai momenti ritenuti più importanti delle tre Rome: quella degli imperatori, in primis Augusto, quella dei papi, con la fondamentale figura di Sisto V che fa erigere l'obelisco davanti a San Pietro, fino alla Roma fascista con Mussolini a cavallo "vittorioso" come lo erano stati i suoi predecessori quali Traiano e Costantino. Nello sviluppo della storia, se da una parte si comprende bene il ruolo strumentale della Chiesa come *trait d'union* tra il mito di Roma e l'avvento del fascismo – che non a caso proprio nell'E42 volle erigere una monumentale basilica dedicata ai santi patroni di Roma, gli apostoli Pietro e Paolo – nelle scene che concludono la narrazione c'è poi un dato significativo,

²⁷ Veresani 1987, 297–301.

²⁸ Cristallini 1987, 307–310.

l'assenza del re Vittorio Emanuele III, che al momento dell'ultimazione dell'opera (ottobre 1939) è anche Imperatore d'Etiopia. Non sappiamo se sia stata una scelta imposta a Morbiducci, ma non sarebbe errato vederlo come il segno della distanza di Mussolini dalla monarchia in una ambiziosa quanto illusoria prospettiva storica che voleva il fascismo inaugurare una nuova era, anche grazie alla forza persuasiva delle sue opere edilizie. Allo stesso tempo l'iconografia dell'opera contribuisce a spostare il significato dell'E42 in una zona franca, quasi atemporale, nella quale le vicende storiche non sono più storia ma, di nuovo, mito; un mito che dal futuro di una Terza Roma ancora di là da venire proietta la sua luce – e le sue ombre – verso un passato riscritto in chiave ideologica. Non fu pertanto la Roma antica a romanizzare il fascismo, quanto piuttosto il fascismo a tentare di “fascistizzare” la Roma antica.²⁹

D'altronde, per seguire ancora le conclusioni di Emilio Gentile, “la Roma fascista non era fedele alla Roma antica più di quanto lo sia la Roma antica immaginata dai registi di Hollywood” – o quelli di Cinecittà, potremmo aggiungere, la Città della Cinematografia inaugurata da Mussolini il 28 aprile 1937, lo stesso giorno in cui si reca alle Tre Fontane per piantare il primo pino dell'E42 e dare avvio alla sua costruzione. La coincidenza delle date fa riflettere sulla grande vicinanza tra le due imprese sia dal punto di vista architettonico che culturale e fornisce una chiave di lettura per comprendere la reale consistenza dell'architettura dell'E42, scenografica al punto tale da proiettare la sua identità tutta al di fuori degli edifici, in quel limbo urbano fatto di quasi nulla eppure denso di aspettative e di possibilità:³⁰ quinte edilizie piatte, stilobati che diventano marciapiedi, strade immaginate per una carrabilità ancora inesistente, giardini, fontane, illuminazione, spazi verdi e tanto altro.

Ce ne accorgiamo bene se volgiamo lo sguardo a destra del bassorilievo di Morbiducci. Ancora oggi, come già nel '39, se si guarda oltre il grande portico di travertino dell'edificio di Minnucci si nota che la quinta scenica dell'edificio con la sua forma ad “L”, fin troppo moderna e bauhausiana, aperta verso uno specchio d'acqua con fontane, è chiusa da una sequenza di pini marittimi come una ideale continuazione del ritmo dei pilastri, solo

²⁹ Emilio Gentile 2007, 258.

³⁰ Cfr. Guidoni 1987, 33 sgg.



Fig. 5: Archivio Storico Fotografico, Palazzo Uffici 'La storia di Roma attraverso le opere edilizie' di Publio Morbiducci, 1939 (proprietà di EUR SpA).

questa volta naturali. Da questo indizio si può rileggere l'intero progetto dell'E42 in una chiave più dialettica e più aperta: da una parte l'austera, muta

solidità dei volumi in travertino, dall'altra un "fuori" che è fatto di verde, di luce, di aria, di vuoto. Tanto i prati che gli specchi d'acqua e soprattutto gli alberi hanno dappertutto un valore profondamente architettonico. Essi non sono lo sfondo dell'architettura più di quanto l'architettura stessa non lo sia della loro presenza.³¹ Ma attenzione, tutto questo non produce un'immagine tranquilla e pacificata. Al contrario vi è una profonda inquietudine nella rappresentazione dell'E42 "città della luce", così come dell'E42 città immersa nel verde; una inquietudine tutta moderna che talune immagini d'epoca lasciano trapelare, come ad esempio quelle che mostrano gli studi sugli effetti notturni, sul controllo della luce, sui materiali riflettenti. Basti pensare alla colossale colonna luminosa che si immaginava costituire il nocciolo del Palazzo della Civiltà, oppure i fari luminosi che avrebbero dovuto abbondare per "fare della notte giorno": suggerimenti che riportano alla Glasarchitektur di Scheerbart in un processo di "vetrificazione" – potremmo dire di *spettacolarizzazione del vuoto* – che avrebbe dovuto interessare l'intera Esposizione coinvolgendo persone, automobili, architetture.³²

Persino le soluzioni più tradizionali, in questa chiave, se ben analizzate assumono un significato diverso. Ne è un esempio il colonnato proposto dal gruppo di Ludovico Quaroni (con Vincenzo Fariello e Saverio Muratori) per la piazza Imperiale, pur negoziato nella versione finale con Luigi Moretti e realizzato con molti compromessi, che propone dettagli tutt'altro che "romani" quanto piuttosto ispirati al classicismo nordico di Asplund e Tengbom, oltre che la citazione delle colonne e dei finestrini del Kunstmuseum di Basilea di Rudolf Christ e Paul Bonatz, all'epoca appena completato, che Quaroni andò a vedere di persona.³³ Come ha sottolineato lo storico Arnaldo Bruschi in una delle prime riletture critiche della vicenda dell'E42, per questi giovani, educati ai valori geometrici del cubismo e dell'astrattismo, il passato era ormai considerato come passato, cioè non più riproducibile nel suo esatto repertorio di forme; ma proprio per questo poteva essere ripensato "come atmosfera generale, nel suo spirito e nei suoi valori" ed in questo era la sua

31 De Vico Fallani 1987, 156–163; Cfr. anche "L'E42 in Roma: stato dei lavori e nuovi progetti" 1939.

32 Cfr. Guidoni 1987, 32.

33 Greco 1987, 283 sgg.

attualità e dunque la sua modernità.³⁴ Fermi restando i limiti – drammatici – dell'ideologia fascista, per Quaroni e compagni si trattava di riannodare i fili di una tradizione spezzata sia dai compromessi della generazione precedente che dalla rivoluzione razionalista. Nonostante l'illusione tutta giovanile che ci si potesse “salvare” rifugiandosi in sofisticate questioni di linguaggio, per questi progettisti i dettagli alla scala urbana, come le colonne a tripla altezza prive di capitello e con l'architrave ridotto al minimo, nella loro astratta linearità erano un esempio della volontà di proiettarsi all'esterno, definire un campo, misurare lo spazio piuttosto che occuparlo. Se il ventennio per Quaroni fu “la classica dimostrazione di come possa ridursi l'architettura di un popolo quando lo si obbliga a dire solo delle sciocchezze o se gli si sottraggono tutti gli argomenti”³⁵, l'Eur ne rappresentava un'eccezione proprio per i caratteri urbani che aveva messo in campo e dunque poteva essere archiviato come “una operazione tutto sommato positiva”³⁶. Sarà infatti il rapporto tra architettura e città il grande tema di Quaroni e, più in generale, delle figure più attente tra le generazioni dell'architettura italiana del dopoguerra.³⁷

In conclusione, è senz'altro vero che intorno all'idea di architettura come vuoto il fascismo tentò di costruire una vera e propria mistica, come ha notato bene Maurizio Calvesi; un vuoto che non è semplicemente “la controparte dialettica del pieno, ma il trionfante protagonista [...], il cuore della liturgica celebrazione di se stesso e il suo stesso oggetto metafisico”³⁸. Tuttavia, una volta evaporato il mito dell’“uomo solo”, una volta elaborato e riconosciuto il suo fallimento, quel vuoto risuona ancor più scavato, privato della sua essenza ideologica, dunque aperto a nuove possibilità. Si potrebbe allora ripartire da qui, anche per raccontare come l'E42 sia stato neutralizzato dalle vicende del dopoguerra, trasformandosi nel moderno quartiere Europa paradossalmente proprio completando e occupando decine di edifici pensati

³⁴ Bruschi 1959, 326 sgg.

³⁵ Quaroni 1959, 228.

³⁶ Quaroni 1969, 401.

³⁷ Tra tutte spicca la figura di Carlo Aymonino che, poco prima di morire, confesserà esplicitamente il suo interesse per le idee dell'E42. Cfr. “Carlo Aymonino: vorrei fare un altro E42”, intervista di Emma Tagliacollo, in Tagliacollo 2011, 40–41.

³⁸ Calvesi 1987, 5.

per l'avvento della nuova era imperiale fascista e ritrovarsi a servire l'Italia repubblicana.³⁹

Due nomi spiccano qui nelle vicende postbelliche: Virgilio Testa, ex segretario del Governatorato di Roma e dal 1951 nuovo commissario dell'Ente Eur, affiancato nientemeno che da Marcello Piacentini, tornato clamorosamente alla ribalta per giocare un ruolo determinante nel nuovo piano dell'Eur, quello del 1952, destinato a trasformare l'"italica" E42 nella più addomesticata Eur, immaginata come una "città-parco" per una borghesia quasi "americana"⁴⁰. Le Olimpiadi del 1960, con le nuove infrastrutture – in primis il completamento del lago artificiale e la realizzazione degli impianti sportivi, tra cui la piscina delle "rose", il velodromo e il Palazzo dello Sport di Nervi – continuano ad arricchire l'immagine di quartiere moderno, senza però rimuovere quel senso di precarietà e di indefinitezza ereditato dal fallimento dell'esperienza fascista, confermato dagli anni di malgoverno democristiano all'insegna della speculazione edilizia, che oggi si vorrebbero maldestramente spazzare sotto il tappeto con i progetti realizzati dagli anni 2000 – dalla "Nuvola" di Fuksas, al grattacielo di Purini, al destino incerto delle torri di Ligini.

E allora è più interessante continuare ad immaginare l'Eur come un progetto incompiuto, forse la migliore eredità dell'E42, come una grande scenografia urbana realizzata in buona parte per scopi assurdi e fortunatamente falliti, ma proprio per questo disponibile a diventare altro, a trasformare e rinnovare il suo progetto. E se l'E42 è stata una grande scenografia, letteralmente una gigantesca messa in scena, non c'è da meravigliarsi che a comprenderla sia stato proprio il cinema. Come è noto sono stati tanti i registi sedotti dall'Eur nel dopoguerra.⁴¹ Ne ricordiamo soltanto due: il primo è Michelangelo Antonioni, che nell'*Eclisse* (1962) ha usato gli edifici più recenti dell'Eur per raccontare l'anima segreta e disperata della sua modernità urbana: l'attesa, ad alta tensione, di qualcosa destinato a non compiersi.

Il secondo è Federico Fellini che in una intervista per la Rai di Luciano Emmer del 1972 ne ha invece tratteggiato il profilo descrivendo il quartiere come un teatro di posa all'aria aperta, una realtà che rivaleggia con la finzione

³⁹ Cfr. Vidotto 2015.

⁴⁰ Irace 2015, 60.

⁴¹ Cfr. Minuz 2015, 127–134.

nella capacità di evocare e lasciare immaginare. Per Fellini, che sceglie di parlare di questo quartiere piuttosto che di una qualche opera d'arte a lui cara, come chiedeva la trasmissione, l'Eur è la controparte ideale del regista/artista che si nutre della realtà ma non si accontenta di registrarla, proprio in quanto ha bisogno di proiettarle addosso la sua visione, la propria idea del mondo. Le sue parole, che qui riportiamo, sono ancora attuali, perché l'Eur è una potente metafora di Roma e mai come oggi Roma ha bisogno di un progetto, non come una semplice collezione di soluzioni tecniche ma come rappresentazione di un reale spazio allo stesso tempo di riflessione e di manovra: uno spazio vuoto nel quale poter organizzare e condividere nuovi linguaggi e nuovi discorsi con la consapevolezza di ciò che è stato; dove possa nascere uno spirito nuovo che dia corpo alle istanze materiali della società e tenga insieme il suo rapporto con la storia; in altre parole un luogo nel quale poter realmente elaborare il passato e allo stesso tempo immaginare il futuro della città.

“[...] Ho scelto L'Eur. E perché l'ho scelto? Questo è un quartiere che mi piace moltissimo. Non so perché mi piaccia tanto, ci sono moltissime ragioni probabilmente, forse la più ovvia per quel tanto di opera d'arte realizzata, di atmosfera artistica espressa, quel senso di metafisico. Naturalmente, è fin troppo ovvio ricordare la pittura metafisica di De Chirico. Ma l'Eur ci restituisce questa leggerezza, come di abitare in una dimensione di un quadro. Quindi c'è una carica, una 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 vada a nutrire, stimolare proprio questo senso di libertà, di alibi, questo che di sospeso, questo orizzonte piatto, questa improbabilità. Sono case vuote, case disabitate, edifici creati per fantasmi o appunto per statue, come questi qua. [Nel filmato il regista indica i forni vuoti del Palazzo della Civiltà Italiana. N.d.r].

Un altro motivo per cui questo quartiere mi affascina è proprio questo senso di provvisorio che ha l'Eur; sembra di stare un po' come gli abitanti dentro la Fiera Campionaria di Milano: la mattina ti puoi svegliare e tutto è stato portato via, tutto è stato sbaraccato. Questa sensazione di provvisorio mi sembra che sia psicologicamente, almeno per certi tipi, tra cui mi ci metto anche io, molto confortante. Io mi sento vivo in un teatro di posa, quindi l'Eur è il quartiere in cui mi sento più vivo. Quindi, quando mi domandano “Quale è la città in cui preferirebbe abitare?”, e mi dicono “Londra, Parigi, Roma?”, alla fine, ad essere sincero dovrei dire Cinecittà,

che è l'unica città dove vorrei abitare, in quanto è una città che mi permette di essere inventata giorno dopo giorno, in continuazione.

Questo è un condizionamento di quella che si chiama una 'vocazione', ma anche di una deformazione professionale. Mi accorgo che più vado avanti e meno vedo, cioè in definitiva, in fondo, un vero figurativo è anche cieco, perché non fa che proiettare sé stesso sugli spazi vuoti. Per questo l'Eur, ancora una volta, è un quartiere molto congeniale 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.

Qui ho girato *La dolce vita*, non so se ti ricordi, una scenetta dove Marcello, di professione velleitario, incontra un suo amico, Steiner, intellettuale che per lui incarna una specie di ideale di lucidità, di consapevolezza. [Si vede la scena girata nella Basilica dei Santi Pietro e Paolo di Arnaldo Foschini. *N.d.r.*]. E qui, dentro questa chiesa trova Steiner che sta suonando solo soletto l'organo.

Qua cari signori, ho girato una scenettina di *Boccaccio '70* [La telecamera inquadra il Piazzale Santi Pietro e Paolo e la cordonata che scende verso viale Europa. *N.d.r.*]. In fondo a questa scalinata c'era Peppino de Filippo che rappresentava una specie di moralista, di censore scandalizzato della condizione dei costumi [Si vede la scena in cui viene issato il manifesto pubblicitario con la prosperosa Anita Ekberg, stigmatizzato da De Filippo. *N.d.r.*]. Pensa che vita avrebbe adesso quel personaggio lì.

Anche su quell'attico terrazzo là ho girato qualche inquadratura dell'inizio de *La dolce vita*. [Si inquadra una palazzina nei paraggi di Viale Europa e poi parte la scena iniziale del film. *N.d.r.*]. Le ragazze in bikini con una piscina sull'attico, vedono avanzare nel cielo la sagoma di una statua a braccia aperte appesa ad un elicottero, che era appunto l'inizio de *La dolce vita*, molti anni fa.

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 quando si gira, è come se dopo mesi o dopo un anno entri in un teatro e ritrovi una costruzione tua ancora in piedi: te ne meravigli! Spesso Roma mi dà questa sensazione e dico: "Ma come?! C'è ancora la Passeggiata archeologica, ma non l'hanno ancora smontata?!". *Le notti di Cabiria* è un film che ho fatto tanti anni fa, e certe volte c'è il conforto e la sorpresa di trovare ancora in piedi, strade, piazze che oramai dovrebbero essere portate al deposito, ai rifiuti.

[Viene mostrata una scena di *Boccaccio '70* sullo sfondo del lago artificiale in prospettiva centrale con via Cristoforo Colombo, già Via Imperiale. Poi l'inquadratura si sposta alla Basilica di Santi Pietro e Paolo vista dalla base della scalinata. *N.d.r.*] Ecco l'Eur mi piace anche perché ha l'aspetto da stabilimento cinematografico, da studio. Cioè spazi vuoti dove tu puoi mettere i tuoi giocattoli, i tuoi cubi. Questa situazione di disponibilità che ha il quartiere mi è congeniale, mi trovo bene. Proprio

perché è senza storia. Forse qui il monumento più vecchio è un distributore di benzina del 1965. Il resto ti restituisce un senso di novità continua, in trasformazione. È un quartiere che c'è e non c'è, anche la gente che vi 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 a un chilometro c'è poi la città più antica, più viscerale, più placentare, più confusa, più caotica, più paludosa del mondo. C'è l'India, a un chilometro dell'Eur c'è l'India. [Si vedono scene dal film di Fellini *Roma. N.d.r.*].

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 l'E42. Mussolini voleva fare il quartiere trionfale per celebrare la vittoria insieme a Hitler. Quindi ha anche il fascino, così, di una specie di sogno folle interrotto, 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 è un futuro che non ha angoscia perché è già scontato. Appunto un po' dalla pittura metafisica, un po' dai racconti di fantascienza, un po' dai fumetti. La semplicità di queste linee, le cassette disegnate come le fanno i bambini, appartengono ad un mondo conosciuto e quindi una proiezione in un futuro già addomesticato da quella sensazione di conforto, di protezione.

Quindi, per tutta questa serie di motivi che adesso non saprei più ricordare, è un quartiere che mi piace, e mi piace al punto tale che abito a Piazza del Popolo! Ma è naturale che sia così: non si può stare nelle cose che piacciono. Le cose che piacciono si devono solo desiderare, fantasticare, aspettarle⁴².

Bibliografia

- “Piano dell'Esposizione di Roma 1941”, in: *Architettura* XV, aprile 1937.
- “L'Esposizione Universale di Roma 1941–1942”, in: *Casabella* 114, giugno 1937.
- “L'Esposizione Universale di Roma 1942”, in: *Architettura* XVII, numero speciale, dicembre 1938.
- “L'E42 in Roma: stato dei lavori e nuovi progetti”, in: *Architettura* XVII, numero speciale, dicembre 1939.
- Bruschi, Arnaldo: “L'E42”, in: *La casa*, n. 6, 1959.
- Calvesi, Maurizio: “La mistica del vuoto”, in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): *E42. Utopia e scenario del regime*. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.

⁴² Zanolì 1972. Trascrizione e note dell'autore. Su questo e sui possibili sviluppi dell'Eur cfr. Tagliacollo 2011, 29 sgg.

- Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Ciucci, Giorgio: *Gli architetti e il fascismo. Architettura e Città 1922–1944*, Torino 1989.
- Cristallini, Elisabetta: “Publio Morbiducci. La Storia di Roma attraverso le opere edilizie”, in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- De Vico Fallani, Massimo: “(1937–1943): contributo alla storia dei parchi e giardini dell’E42”, in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Garin, Eugenio: “La civiltà italiana nell’Esposizione del 1942”, in: Gregory, Tullio/Tartaro, Achille (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. I. Ideologia e programma per l’“Olimpiade della civiltà” (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Gentile, Emilio: *Il culto del littorio, La sacralizzazione della politica nell’Italia fascista*, Roma/Bari 1993.
- Gentile, Emilio: *Fascismo di pietra*, Roma/Bari 2007.
- Greco, Antonella (a cura di): “Gli obelischi, le piazze, gli artisti: conversazione con Ludovico Quaroni”, in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Gregory, Tullio/Tartaro, Achille (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. I. Ideologia e programma per l’“Olimpiade della civiltà” (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Guidoni, Enrico “L’E42, Città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull’architettura”, in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Insolera, Italo: *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo. Nuova edizione ampliata con la collaborazione di Paolo Berdini*, Torino 2011.
- Irace, Fulvio: “L’architettura dell’Eur”, in: Vidotto, Vittorio (a cura di): *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni ’60* (catalogo della mostra), Roma 2015.
- Mastrigli, Federico: *I XXIII Rioni della Roma di Mussolini*, Roma 1938.
- Minuz, Andrea: “Spettri della modernità. Le architetture dell’Eur nel cinema italiano (1950–1970)”, in: Vidotto, Vittorio (a cura di): *Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni ’60* (catalogo della mostra), Roma 2015.

- Muntoni, Alessandra: "L'E42. I concorsi", in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Nicoloso, Paolo: Mussolini architetto, Torino 2008.
- Quaroni, Ludovico: "Debolezza culturale dei due gruppi opposti", in: La casa, n. 6, 1959.
- Quaroni, Ludovico: Immagine di Roma, Bari 1969.
- Stabile, Francesca Romana: La Garbatella a Roma, Roma 2012.
- Tagliacollo, Emma: La progettazione dell'Eur. Formazione e trasformazione urbana dalle origini a oggi, Roma 2011.
- Veresani, Luca: "Palazzo degli Uffici", in: Calvesi, Maurizio/Guidoni, Enrico/Lux, Simonetta (a cura di): E42. Utopia e scenario del regime. Vol. II. Urbanistica, architettura, arte e decorazione (catalogo della mostra), Venezia 1987.
- Vidotto, Vittorio: Roma contemporanea, Roma/Bari 2001.
- Vidotto, Vittorio, I luoghi del fascismo a Roma, in Dimensioni e problemi della ricerca storica, n. 2, Roma 2005.
- Vidotto, Vittorio (a cura di): Esposizione Universale Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60 (catalogo della mostra), Roma 2015.
- Zanoli, Anna: "Io e Fellini e l'Eur, regia di Luciano Emmer, andato in onda il 12 aprile 1972", <http://www.teche.rai.it/2018/06/rai-teche-al-festival-del-cinema-ritrovato-un-omaggio-emmer/> [10.04.2020]

