

**Università degli Studi di Napoli
"Federico II"**



**Dottorato di ricerca in
Scienze Archeologiche e Storico-artistiche
XXVI ciclo**

1920-1940.

**Alla ricerca della città ideale.
Utopie, distopie, ideologie,
nostalgie e rimembranze dello
spazio immaginato intorno
all'"uomo nuovo"**

Tutor: Prof.ssa Mariantonietta Picone

Dottoranda: Adriana De Angelis

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

INDICE

Introduzione	p. 5
Cap. I - La città ideale del ricordo	p. 24
<i>Dal cimitero monumentale di guerra, retorica e fredda città dei caduti, alla serena bellezza dei parchi e dei viali della rimembranza</i>	
1. I monumenti ai caduti	p. 24
2. Il Sacrario di Redipuglia	p. 33
3. L'Île aux Cygnes di Tony Garnier	p. 41
4. I parchi della rimembranza	p. 49
Cap. II - La città ideale dedicata all'essere umano e alla sua continua capacità di rinascita	p. 61
<i>Il Parco Vigeland</i>	
1. Edward Munch e Gustav Vigeland	p. 61
2. Il parco e la sua simbologia	p. 65
Cap. III - La città ideale di filosofi e pensatori	p. 82
<i>Tagore, Steiner, Jung e Wittgenstein</i>	
1. Hermann Hesse e Robindranath Tagore	p. 82
2. Rudolf Steiner e il <i>Goetheanum</i>	p. 91
3. Carl Gustav Jung e Bollingen	p. 101
4. Ludwing Wittgenstein e la casa della sorella Margaret	p. 106

Cap. IV - La casa mediterranea di derivazione pompeiana	p. 115
<i>La rinascita del Classicismo e il mito del Mediterraneo</i>	
1. Il ritorno all'ordine	p. 115
2. Le Corbusier, Picasso e Pompei	p. 130
3. Influenza degli scavi vesuviani sugli architetti	p. 138
Cap. V - La città ideale degli artisti	p. 147
<i>Il cubismo delle case del Golfo di Napoli e di Salerno</i>	
1. <i>Sehnsucht nach dem Süden</i>	p. 147
2. I pittori e il cubismo di Capri e Positano	p. 151
3. Il rispetto e la salvaguardia dell'ambiente	p. 168
4. L'architettura vernacolare che rese artisti gli architetti	p. 175
5. I <i>Proun</i> , le case e i villaggi per artisti	p. 181
Cap. VI - La città come opera d'arte	p. 190
<i>La città-giardino</i>	
1. Universalità dell'utopico concetto di città-giardino	p. 190
2. La Garbatella e Città-giardino Aniene a Roma	p. 228
Cap. VII - La città ideale degli architetti	p. 257
<i>La ricostruzione del mondo</i>	
1. Progetti visionari	p. 257
2. Il movimento internazionale delle idee	p. 267
3. Le esposizioni nazionali, internazionali e universali	p. 285
4. La città delle donne	p. 292

Cap. VIII - New York, la metropoli	p. 300
<i>Utopie e distopie di una città</i>	
1. La nascita del mito	p. 300
2. Il Rockefeller Center	p. 319
3. Roosevelt, il <i>New Deal</i> e Berenice Abbott	p. 325
Cap. IX - La città ideale del potere	p. 338
<i>Dall'utopia all'ideologia</i>	
1. La Grande Mosca	p. 338
2. Berlino: la <i>Welthauptstadt Germania</i>	p. 359
3. La terza Roma - E42/EUR: città di luce, di acqua e di giardini	p. 373
3.1. Una importante collezione di disegni	p. 398
Bibliografia	p. 414

Introduzione

"Maintenant, sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne, qui touche aux sables de Nieuport, aux marais de la Somme, aux craies de Champagne, aux granits d'Alsace, — l'Hamlet européen regarde des millions de spectres".
Paul Valéry, *La crise de l'esprit*, 1919¹

Al termine della Prima guerra mondiale, l'Europa era ridotta ad un ammasso di macerie; un forte e necessario impulso di rinascita e ricostruzione fu, dunque, avvertito ovunque. Rinascita e ricostruzione non solo delle città distrutte, ma di un intero universo che andava totalmente ripensato, ridisegnato, rimodellato.



Paul Nash, *We are making a new World*, 1918, Imperial War Museum, Londra.

Come era già accaduto in momenti chiave della storia umana che avevano portato a cambiamenti epocali come nel Rinascimento, che aveva visto l'essere umano per la prima volta divenire protagonista del proprio destino, o nel Settecento illuminista e

¹ Con le sue celebri lettere su *La Crise de l'esprit*, che fu una delle prime analisi dell'influenza che la Prima guerra mondiale aveva avuto sullo sbandamento dei valori umani, Valéry si legò ad uno dei più straordinari tentativi messi in opera tra le due guerre per rispondere alla crisi che era derivata dal conflitto partecipando attivamente al *Comité international de coopération intellectuelle*, istituito sotto l'egida della Società delle Nazioni, per riunire e far dibattere nella veste di saggi i più grandi intellettuali europei –scrittori ed artisti-, esperienza da cui, più tardi, nacque l'UNESCO.

rivoluzionario, l'attenzione fu di nuovo posta sulla città vista come simbolo del mondo che, dissolto, andava ricreato.

Con il primo conflitto mondiale (e la Rivoluzione russa dell'ottobre 1917), infatti, non era stato solo l'Ottocento a finire, come asserito da Hobsbawm nel suo *Il secolo breve*², ma un intero modo di essere, di sentire, di pensare.

Una febbrile necessità di progettazione urbana vista come progettazione di un mondo nuovo attorno ad un essere umano altrettanto nuovo si impossessò di artisti, architetti, letterati, filosofi, amministratori e la meditazione sulla città ideale, che già aveva accompagnato l'uomo in tutto il suo cammino, divenne non solo generale, ma centrale.

Quasi si volesse esorcizzare quella "morte di Dio" di cui già Nietzsche aveva parlato³ e di cui la Grande Guerra sembrava essere stata la toccante rappresentazione, la realizzazione di un luogo ideale che, come la mitica Gerusalemme, assumesse il ruolo di "sacro" e desse certezze, anche dopo la crisi del '29, come solo l'antica Roma era stata capace di fare, fu visto dai più come assicurazione di salvezza da una nuova, immane catastrofe che, malgrado il generale dissenso

²Hobsbawm, E.J., *Il secolo breve. 1914-1991*, Milano 1995. Se Hobsbawm considera la Grande Guerra la reale fine del XIX secolo, Paul Fussell nel suo *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna 2005, ne fa il preludio della nostra contemporaneità.

³ Nietzsche, F. W., *La gaia scienza*, Milano 2000; Id., *Così parlò Zarathustra*, Milano 2010.

scaturito dalla discesa agli inferi conosciuta da tutta una generazione tra il 1914 e il 1918, ritornò ad abbattersi, venti anni dopo, sulle nazioni.

Nel 1920, Paul Klee aveva dipinto un piccolo acquerello intitolato *Angelus Novus* che, dopo essere appartenuto al grande intellettuale Theodor Adorno, fu acquistato da Walter Benjamin. Questi, facendone il simbolo della sua filosofia della storia così ne scrisse: *“C’è un quadro di Klee nel quale si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta, che si è impigliata nelle sue ali, spira dal paradiso ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale al cielo davanti ai suoi occhi. Ciò che chiamiamo progresso è proprio questa tempesta”*⁴.

Niente, forse, meglio di queste parole può rendere lo sgomento nel quale l’Europa tutta venne gettata dopo il primo conflitto mondiale che portò ad una distruzione immane dalla quale, però, proprio come la mitica Fenice che risorge dalla sue ceneri, tutto un continente dovette trovare la forza di riprendere *ex novo* il

⁴ Benjamin, W., *Angelus Novus*, Torino 1962, pp. 76-77.

suo cammino e, seppure con dolore e fatica, andare verso il futuro attingendo a quelle realtà antiche facenti parte del patrimonio culturale comune, le sole in grado di far scaturire le energie necessarie a guardare avanti, procedere e tornare a costruire.

Qualche anno dopo la fine del conflitto e poco prima della crisi di Wall Street, il 19 gennaio 1929, Aby Warburg tenne, presso la Biblioteca Hertziana di Roma, una conferenza sul suo *Bilderatlas Mnemosyne*⁵. Nelle prime tre tavole, A-B-C, sorta di “porte regali”⁶ alla comprensione del codice culturale da lui elaborato e presentato in dettaglio nelle tavole successive dell’atlante, si rilevava tutta l’importanza da lui posta nel potere magico delle immagini, nell’astrologia e nella trasmissione dei simboli astrologici che, ricollegandosi alla mitologia, sono ulteriore prova di una tradizione classica sempre presente nell’immaginario collettivo nonché della propagazione nel sapere occidentale di forme e simboli che le appartengono.

Ponendosi alla base della civilizzazione, le teorie elaborate da Warburg andarono a rispecchiarsi nella coeva lezione di Jung⁷. Attraverso l’affermazione “*Per monstra ad sphaeram*”⁸, il grande storico dell’arte tedesco riconosceva che l’ordine cosmico può scaturire unicamente dall’energia che solo potenze demoniache, seppur distruttive, posseggono. La Prima guerra

⁵ Warburg, A., *Mnemosyne. L’atlante della immagini*, Torino 2002.

⁶ Florenskij, P., *Le porte regali*, Milano 1977.

⁷ Jung, C. G., *Psychology and Alchemy*, London 1964.

⁸ Warburg, A., *Per monstra ad sphaeram*, Milano 2009.

mondiale altro non era stata se non il consegnare il destino di milioni di esseri umani in mano a tali forze che tutto avevano distrutto, gettando, allo stesso tempo, le basi di una nuova realtà che, faticosamente, doveva farsi strada trovando ancora una volta nell'Antico un adeguato linguaggio per esprimersi.

In questo "ritorno" che segnò tutti i rami del sapere, si può individuare la ricerca spasmodica di un "mondo nuovo", di una "città ideale", dunque, vista come luogo certo della tradizione e dell'origine in cui rifugiarsi sia per sfuggire alla crisi della civiltà europea che per comprendere la realtà coeva, quel moderno universo che stava effettivamente e a fatica nascendo, in un passaggio cruciale della sua storia.

"Sentiamo che il nuovo mondo è una realtà prossima", scrissero a tale proposito, nel 1918, i giornali italiani in occasione della venuta nel nostro paese del presidente americano Thomas Woodrow Wilson, convinto assertore di tale realtà, vincitore del premio Nobel per la pace nel 1919, giunto in Europa per partecipare alla Conferenza di pace che si tenne a Versailles alla fine della Grande Guerra⁹.

⁹ L'Italia (e l'Europa tutta) credeva talmente nella possibilità della realizzazione di quel mondo nuovo auspicato da Wilson che il comune di San Giorgio Monferrato insignì quest'ultimo, sempre nel 1918, della cittadinanza onoraria con la seguente motivazione: *"Per i meriti eccezionali acquisiti nella Grande Guerra, combattuta per la libertà e la giustizia del mondo"*. Cfr. sito ufficiale del Comune di San Giorgio Monferrato, <http://www.prolocosangiorgio.it/curiosita.php>.

Come notava Stefan Zweig nel suo *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*¹⁰, in quel mondo perduto dell'*Austria felix*, quello nel quale splendeva Vienna, "metropoli supernazionale e bimillenaria", "il mondo della sicurezza", come lui lo definisce, dissoltosi con la Prima guerra mondiale¹¹, malgrado la seguente nascita di particolarismi e nazionalismi, i confini si stavano definitivamente assottigliando e un linguaggio comune stava per essere elaborato.

Nel breve trattato *Les trois humanismes*¹², Claude Lévy-Strauss afferma che la riscoperta dell'antichità classica fin dal Rinascimento portò a riconoscere "che nessuna civiltà può pensare se stessa, se non dispone di altre società che servano da termine di comparazione". La periodica, rinnovata presenza dell'Antico, dunque, percepito come "altrove" nel tempo, introduce la così detta "tecnica dello straniamento", un

¹⁰ Zweig, S., *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm 1944.

¹¹ La certezza della fine di un mondo che non era solo l'*Austra felix*, ma l'intero Occidente, avvertita alla fine della Prima guerra mondiale, è riscontrabile in un altro romanzo, *World's End*, dell'americano Upton Sinclair, che è una vera e propria condanna per il mondo che era caduto vittima della propria civiltà, la cui marcia funebre, però, divenne l'*ouverture* di un mondo nuovo. Einstein, congratulandosi con Sinclair per la sua opera, così scriveva all'autore: "Sono convinto che voi abbiate intrapreso una importantissima e valorosa opera nel presentare al pubblico un vivido e vasto panorama psicologico ed economico della tragedia che ha sconvolto la nostra generazione. Solo un grande artista come voi poteva farlo", Sinclair, U., *World's end - La fine del mondo*, Milano 1950.

¹² Lévy-Strauss, C., *Les trois humanismes*, in "Demain", n° 35, 1956, pp. 18-22, ripreso in *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973 [trad. it. *Antropologia strutturale due*, Milano 1978], pp. 311-314.

esercizio intellettuale che innesca una rivoluzione culturale di enorme portata.

Nel 1948, alla fine del secondo conflitto mondiale che pur sempre dal primo era in qualche modo derivato, Ernst Howald, nel suo *Die Kultur der Antike*¹³, aveva riconosciuto che il ritorno ciclico, implacabile, seppur intermittente del Classico, ammesso nella sua “forma ritmica” anche da Paul Valéry¹⁴ è da intendersi come un tratto peculiare della tradizione, della memoria e della cultura occidentale che, proprio in e con queste “rinascite”, è usa celebrare il suo risvegliarsi a nuova vita dopo una frattura traumatica¹⁵.

E senza dubbio traumatica, né più e né meno della caduta di Roma che aveva segnato la fine del mondo antico, la Prima guerra mondiale si era abbattuta su tutto l'Occidente, annientandolo tanto che ci fu chi, come Spengler¹⁶, interpretò tale evento come la fine della cultura occidentale.

La contemplazione delle rovine dell'Europa non aveva, però, creato, come in Chateaubriand¹⁷, attrazione, ma sbandamento, sgomento, smarrimento, confermati dalle realizzazioni artistiche coeve che, interpretate in chiave psicoanalitica, ancor più che descrivere i drammatici fatti, continuano a fornire una sconvolgente lettura dell'interiorità dell'essere umano

¹³ Howald, E., *Die Kultur der Antike*, Roma 1948.

¹⁴ Valéry, P., *La crisi del pensiero e altri saggi quasi politici*, Bologna 1994.

¹⁵ Settis, S., *Il futuro del classico*, Torino 2004.

¹⁶ Spengler, O., *Il tramonto dell'Occidente*, Milano 2008.

¹⁷ Chateaubriand, F.-R., *Génie du Christianisme*, Paris 1802.

che ha la sventura di scontrarsi con la follia della guerra. “[...] So per certo che né io né i miei contemporanei rivedremo mai più un mondo felice [...] So che la scienza è morta solo in apparenza; l’umanità sembra essere morta davvero”, scriveva Freud in una lettera, preludio a *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*¹⁸ del 1915 che approderà alla visione non certo ottimistica de *Il disagio della civiltà* (1929)¹⁹ e a *Perché la guerra?* (1932)²⁰, scambio di lettere con Einstein ai cui quesiti lo psichiatra austriaco non riuscì a fornire valide soluzioni.

Per capire a fondo lo spirito nuovo sorto alla fine del primo conflitto mondiale, spirito scaturito dalle ceneri di un intero continente, basti citare il fatto che, davanti alle immani devastazioni subite dal Belgio – uno dei paesi più colpiti - ci fu chi propose di edificare sulle rovine che ricoprivano l’Europa una immensa città-giardino che ospitasse una popolazione internazionale, pronta a collaborare e a vivere finalmente in pace come in un primordiale giardino dell’Eden²¹.

La proposta, mai realizzata, si inseriva nel sogno utopistico di conciliare l’inesorabile avanzare della tecnologia, delle macchine e del progresso, visto come motore di violenza e di cui la guerra appena finita era drammatica conferma, con un’esigenza di vita a dimensione più umana.

¹⁸ Freud, S., *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, Roma 1991.

¹⁹ Freud, S., *Il disagio della civiltà*, Torino 2010.

²⁰ Freud, S., *Perché la guerra?*, Torino 1997.

²¹ Buder, S., *Visionaries and Planners: the Garden City movement and the modern community*, New York 1990, p. 85.

Scaturita dalle teorie elaborate dall'inglese Ebenezer Howard alla fine del secolo XIX, tale Utopia aveva portato già prima della guerra alla costruzione di nuovi centri urbani come Letchworth in Inghilterra. Solo negli anni '20, però, il fondare nuove città, costruite seguendo i principi di Howard e assolvendo ad un imperativo sociale, raggiunse il suo culmine. Memore dell'armonia che fu dell'antica Grecia e interprete di quella unanime richiesta di ritorno alla Natura e ricerca della mitica "Età dell'oro" che fu già di Virgilio ed Ovidio, la città-giardino fu espressione sia di quel generale ritorno all'Antico, conosciuto in quegli anni da tutte le manifestazioni della cultura, che del desiderio di ricominciare a vivere dopo la distruzione totale di tutta una generazione ripartendo da qualcosa che fosse il più vicina possibile al primordiale Paradiso terrestre.

E l'impulso a costruire nuove città sull'esempio di Romolo che aveva tracciato con l'aratro il quadrato che contenne la prima Roma o di Alessandro che diede il proprio nome ad un contesto urbano sorto negli immensi territori da lui conquistati percorse tutti gli anni che divisero la Grande Guerra dalla Seconda guerra mondiale tramutando, negli anni '30, quella che negli anni '20 era stata la rappresentazione architettonica di un'Utopia nella concretizzazione di un'Ideologia.

Confrontare lo stile ideale delle città-giardino con quello magniloquente, a volte retorico e monumentale delle città solo progettate o effettivamente realizzate seppure in parte tra gli anni '20 e '40, dove la

rappresentazione dell'esaltazione del Potere - simbolico non solo dei regimi totalitari, ma dello Stato che a livello mondiale fece la sua entrata in scena - era fortemente debitrice degli architetti dell'antica Roma, è quanto si propone questa ricerca al fine di esplorare quanto di innovativo, seppur nel rispetto della tradizione, vi fu in quel ventennio così fecondo di idee anche in espressioni artistico/architettoniche finora quasi dimenticate o, comunque, considerate di secondo piano nei confronti di quel trionfante Razionalismo/Funzionalismo che, fondandosi anch'esso sull'Antico, da sempre è ritenuto la vera ed unica espressione di modernità del periodo.

La capacità dell'architettura di saper parlare alle masse, già riconosciuta da Claude-Nicolas Ledoux²², informò l'intero ventennio. L'inequivocabile valenza politica che questa, meglio di qualunque scritto, sapeva esprimere fu, però, sfruttata a pieno soprattutto nel secondo decennio del periodo preso in esame durante il quale tale caratteristica venne riconosciuta in egual misura sia da Stalin che da Mussolini che intervennero direttamente nei progetti e nei vari concorsi banditi dallo Stato mentre Hitler, che si esprimeva attraverso i progetti di Speer, riempiva di architetture i suoi acquerelli²³ e

²² Ledoux, C.-N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1934.

²³ Spotts, F., *Hitler e il potere dell'estetica*, Monza 2012. In questo libro, Hitler viene presentato come "l'artista ipergentile", caratteristica della sua seconda personalità che si alternava a quella ben più tristemente nota del "maniaco omicida" e che, durante la Prima guerra mondiale, lo portò ad immortalare una chiesa mentre sull'altra sponda, l'ufficiale britannico, Winston Churchill, ritraeva le rovine di un villaggio.

Roosevelt legava il suo *New Deal* ad una politica di intense costruzioni pubbliche.

Dalle rappresentazioni più fantastiche e utopiche che, come già accaduto nel Settecento, spesso rimasero unicamente sulla carta, espressione di una visione artistica del mondo nel quale i pittori/scultori diventavano architetti e gli architetti pittori/scultori, si passò alla realizzazione concreta di pittoresche città-giardino - dove il singolo svolgeva, seppur in comunità, la sua vita di tutti i giorni - alternate al monumentalismo di progetti quali la Berlino di Speer o la Mosca di Iofan o la Nuova Delhi di Lutyens, granitiche espressioni del potere.

Una realtà sopranazionale, creata dalla circolazione delle idee e degli architetti, da esposizioni universali e da concorsi internazionali nonché da una generale tendenza a sottomettere il progetto ad un piano più ampio dettato dai governi - come giustamente indicato da Manfredo Tafuri nel suo *Progetto e Utopia*²⁴ - contraddistinse l'intero fecondo periodo che divide la Prima dalla Seconda guerra mondiale.

Mai come in quei venti anni l'architettura divenne il riflesso delle complesse ed ambigue situazioni in costante cambiamento che si andavano registrando a livello ideologico. Realtà internazionali coeve, discordanti per ideologie politiche, produssero realizzazioni

²⁴ Tafuri, M., *Progetto e Utopia*, Bari 2007.

architettoniche simili in quanto tutte dettate da regimi forti, espressione di un potere sopranazionale.

Dopo la crisi del '29, infatti, lo Stato entrò apertamente in scena con l'elaborazione di politiche centralizzate per le quali l'architettura divenne strumento fondamentale e necessario in quanto efficace e visibile²⁵.

Nella ricerca spasmodica di una nuova immagine architettonica, capace di interpretare la modernità, iniziata in un momento storico così difficile e desideroso di riscatto quale fu il mondo sconvolto alla fine della Grande Guerra, il punto dolente rimase l'incapacità di rendere reali utopie che pur si seppero progettare tanto che infiniti, a livello mondiale, sono i disegni che ci sono rimasti. D'altro canto, per dirla con Max Weber, il cui realismo, forse eccessivo, è notorio, "[...] il possibile non verrebbe raggiunto se nel mondo non si tentasse sempre l'impossibile"²⁶; e le città ideali che si cercarono di attuare negli anni '20/'40, con tutte le carenze, le imperfezioni, gli insuccessi che le hanno contraddistinte costituiscono non solo una prova da cui ancora oggi potremmo trarre insegnamento, ma anche un importante esempio e un fondamento senza i quali non avremmo potuto procedere verso il futuro.

A riprova di ciò, a seguito delle numerose crisi che contraddistinguono la nostra attualità, il

²⁵ Cohen, J.-L., *Les fronts mouvants de la modernité*, in *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue, Paris 1997, pp. 17-43.

²⁶ Weber, M., *Economia e società*, Milano 1968, p. 20.

problema della "città ideale" è tornato ad essere al centro del dibattito culturale. Non solo architetti e urbanisti, infatti, ma storici dell'arte, artisti, letterati, sociologi, antropologi, etologi, psicologi, filosofi, giuristi, economisti ed amministratori continuano ad interrogarsi e a cercare soluzioni possibili e al passo con i tempi al più antico problema umano: l'abitare.

"Better city, better life" titolava l'Esposizione Universale di Shanghai (già ospitata in quella città nel 1920) conclusasi nell'ottobre 2010 all'insegna dell'ecologia e dello sviluppo sostenibile. Solo dall'interazione armoniosa tra essere umano, città e pianeta, dicevano gli organizzatori, potranno sorgere città migliori dove sarà possibile vivere vite migliori.

Nel frattempo, i sociologi Marc Augé e Francesco Morace, nel corso di vari incontri internazionali e attraverso la lettura dei paesaggi urbani si interrogano sulla possibilità e la necessità di costruire una "nuova utopia" a livello planetario.

Giuliana Bruno, intanto, novella *flâneuse* sulle orme di Walter Benjamin, nel suo *Atlante*, sorta di *Bilderatlas Mnemosyne* aggiornato, rivendica il valore delle emozioni affermando che: "Più che nel tempo, è soprattutto attraverso lo spazio che la memoria si muove. La geografia emozionale è proprio la mappa dei sentimenti, delle pulsioni, dei desideri. La storia vede il mondo dal lato della morte, come un insieme di reperti funerari, la geografia dal lato della vita"²⁷.

²⁷ Bruno, G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano 2006, p. 200.

Il filosofo Marco Romano nel suo *La città come opera d'arte*²⁸ invita, invece, a riscoprire nelle metropoli il linguaggio estetico che fu dell'*urbs* romana e che pare completamente dimenticato ai nostri giorni a discapito della dignità di tutti i cittadini.

C'è da aggiungere che oggi, proprio come allora, sempre più artisti diventano architetti e vedono nella città sia il soggetto che lo sfondo ideale per mettere in scena le loro installazioni e sempre più architetti diventano artisti, quasi a volersi riappropriare nella loro opera dell'emozione di cui Boullée parlava nel suo *Architecture, essai sur l'art*²⁹, tramutando, come fatto dal duo olandese Bik van der Pol, una copia della Farnsworth House di Mies van der Rohe in una poetica opera d'arte intitolata "*Are you really sure that a floor can't also be a ceiling?*" in cui centinaia di farfalle volano nel suo interno.

In una realtà contemporanea, dunque, che inneggia ad un ritorno all'Etica, alla Natura e all'Estetica - all'Utopia, quindi, e al Classico inteso in senso lato - in cui il futuro delle città si prevede globale, eco-sostenibile e spettacolare, è decisamente importante rifarsi a quel particolare momento fra le due guerre quando, in una situazione di crisi totale come quella che stiamo vivendo, un dibattito simile fu egualmente affrontato, e tutte le arti si riunirono nello spasmodico tentativo di raggiungere una "città ideale" che fosse la realizzazione

²⁸ Romano, M., *La città come opera d'arte*, Torino 2008.

²⁹ Boullée, É.-L., *Architecture, essai sur l'art*, Paris 1968.

sia di quel *Gesamtkunstwerk*³⁰ auspicato da Wagner che di quell'idea di "arte/architettura totale" ricercata dal *Bauhaus*³¹, riaffermata ai giorni nostri da McLuhan nel suo *Global Theatre*³².

Come noi oggi, infatti, ci troviamo a contemplare la fine di un modo di vivere e pensare che ha contraddistinto fino ad ora la società occidentale³³, così alla fine della Prima guerra mondiale, l'Europa si trovò a fronteggiare le sue macerie e ad interrogarsi sul futuro, come già nel Settecento quando, dopo la rivoluzione industriale, un mondo nuovo nacque dalla Rivoluzione americana e l'*ancien régime* conobbe la sua fine con la Rivoluzione francese.

Al di là delle crisi, infatti, che a quel periodo ci uniscono non si può prevedere attraverso la città-giardino quel bisogno di ritorno alla Natura, già ricercato nel '700 e interpretato dalla città ecologica a cui oggi tutti aspiriamo? Il "parlante" monumentalismo dell'epoca non è forse simile all'architettura-spettacolo di cui, ormai, tutti i centri urbani sembrano non poter fare a meno? E quell'internazionalismo che portò, come oggi, soprattutto gli architetti a muoversi da una nazione all'altra non può essere considerato una globalizzazione *in nuce*? Non si può intravedere nel rinnovato Esotismo/Orientalismo,

³⁰ Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.

³¹ Gropius, W., *Per un'architettura totale*, Milano 2007.

³² McLuhan, M., *The Global Theatre*, in "H. Marshall McLuhan Collection", 1971, National Archives of Canada, Ottawa.

³³ Laqueur, W., *Gli ultimi giorni dell'Europa. Epitaffio per un vecchio continente*, Venezia 2008.

insito nell'utopia che attraversò quegli anni³⁴ la stessa ricerca di nuovi lidi dove, anche ai nostri giorni, ameremmo approdare?

In quegli anni la ricerca di realtà "altre" divenne sinonimo universale di romanità e, riuscendo a trasformare la parola in pietra e la Metafisica in realtà costruita³⁵, si inserì perfettamente in quella corrente di ritorno all'Antico e alla tradizione che contraddistinse l'intero periodo, tradizione alla quale anche i nostri giorni sembrerebbero voler tornare.

In effetti, osservando le realizzazioni artistico/architettoniche del ventennio tra le due guerre da punti di vista che non siano squisitamente politici (come fino ad ora si è tendenzialmente fatto) queste, anche nelle forme non solo razionaliste che sono le più apprezzate, conosciute e studiate, assumono nuovi significati ponendosi effettivamente, nella loro totalità e molteplicità di espressione, alla base della modernità.

Proprio dibattendo sul problema delle origini della modernità, rappresentanti della "Scuola di Vienna", quali Emil Kaufmann e Hans Sedlmayr, si confrontarono, negli anni '20, sul classicismo degli architetti rivoluzionari³⁶ vedendo nell'architettura di Boullée, Ledoux e Lequeu (nella quale sempre Kaufmann ravvedeva somiglianze con l'architettura realizzata negli

³⁴ Marinetti, F.T., *Il fascino dell'Egitto*, Milano 1981.

³⁵ Besana, R., Carli, C., F., Devoti, L., Prisco, L., (a cura di), *Metafisica costruita. La città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltre mare*, Milano 2002.

³⁶ Pogacnik, M., *Introduzione*, in Sedlmayr, H., *L'architettura di Borromini*, Milano 2002, pp. 7-19.

anni presi in esame da questa ricerca³⁷) sia un'entusiastica alba di una nuova epoca (Kaufmann)³⁸ che la fine del mondo antico-cristiano e della nozione di "uomo" come creatura (Sedlmayr)³⁹.

Del resto è innegabile che nel Settecento affondino le nostre radici. E proprio dalla cultura neoclassica del XVIII secolo arriva quel confronto tra Bello e Sublime che fu già di Burke e di Kant e che si identifica nelle espressioni della città-giardino e della città monumentale, creando un indispensabile bilanciamento ad un'eccessiva razionalità contro la quale già Bacon e Rousseau avevano messo in guardia l'essere umano⁴⁰ che nella sua doppia essenza, mentale e spirituale, necessita delle due manifestazioni per vivere ed esprimersi *in toto*.

Attraverso la riscoperta del Mito dell'Antichità, quindi, si vorrebbe evidenziare e mettere in risalto quella linea continua che, partendo dalla Classicità, accompagna attraverso i secoli qualunque altro discorso artistico temporaneo, sia facendogli da contro

³⁷ Kaufmann, E., *Da Ledoux a Le Corbusier*, Milano 1973.

³⁸ Kaufmann, E., *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Roma 2006.

³⁹ Sedlmayr, H., *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, Milano 1975.

⁴⁰ Già Bacon aveva preso atto delle potenzialità non solo positive presenti in un sapere basato solo sulla scienza. Rousseau estremizzò quei timori affermando: "La scienza bella e sublime qual è non è fatta per l'uomo; troppo limitata la sua mente perché possa farvi grandi progressi; troppe passioni nel suo cuore perché non ne faccia un cattivo uso; all'uomo basta un accurato studio dei propri doveri?", vedi Ferrone V., Roche D., (a cura di), *L'Illuminismo - Dizionario storico*, Bari 1997, p. 35.

altare che completandolo. Classicismo visto, quindi, come opposto al Razionalismo degli anni '20/'40, ma nello stesso tempo supporto di questo, quando quest'ultimo mira alla simmetria e alla monumentalità; Classico come Arte e Architettura sensibili al colore che riconduce all'accezione musicale di "mediterraneità" riscontrabile in Debussy e Ravel; Classico come astratta ed ideale concezione dell'Uomo e della Natura, dove Classicismo e Razionalismo non solo italiano, ma anche lecorbusiano, sono apparentati; Classico come rinnovamento in campo architettonico/artistico del concetto di *Beaux-Arts* dove i principi dell'Antico e del Bello assumono una sistematica configurazione; Classico come riscoperta di tecniche e modi antichi di costruzione e di raffigurazione; Classico come sicurezza e forza delle istituzioni dopo l'universale crisi del 1929; Classico come sogno di una generazione che, come Severini⁴¹, vide in esso un nuovo Rinascimento, una nuova "Età dell'oro", una nuova epoca di Pitagora.

Gli anni '20/'40 del Novecento vengono presentati, quindi, come un ponte attraverso la costante del Classicismo visto non come qualcosa di fisso, ma di continuamente mutevole, che si presta a rappresentare sia i linguaggi locali che quelli universali nonché soprannazionali, capaci di esprimere un atto di libertà, dimostrando che non a caso l'ordine monumentale

⁴¹ Severini, G., *Dal Cubismo al Classicismo*, Milano 2001.

trionfa, spesso anche se non sempre, proprio quando questa è minacciata.

L'intento, insomma, è di redigere una panoramica trasversale e sufficientemente esaustiva dell'attivissimo ruolo attribuito, non solo dal Potere, alle Arti e All'architettura nella definizione di un "nuovo ordine universale". In ultima analisi, lo scopo di questo lavoro è arrivare a dimostrare come lo stretto connubio tra Architettura e Arte verificatosi negli anni '20/40 altro non è stato che il tentativo di realizzare un'ideale delimitazione dello spazio che fosse lo sfondo imprescindibile di un utopico "uomo nuovo" di cui il genere umano è in perenne ricerca; un "uomo nuovo" che, proprio grazie alla forza magica delle arti, sin dal Settecento, al di là di nazionalismi ed ideologie, indomito tende verso il futuro.



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

Capitolo I

La città ideale del ricordo

Dal cimitero monumentale di guerra, retorica e fredda città dei caduti, alla serena bellezza dei parchi e dei viali della rimembranza

"Mentre in lontananza rombava il tuono dell'artiglieria noi incollavamo, recitavamo, componevamo versi e cantavamo con tutta l'anima. Eravamo alla ricerca di un'arte elementare che pensavamo avrebbe sollevato l'umanità dalla furiosa follia di quei tempi. Aspiravamo a un nuovo ordine che avesse potuto ristabilire l'equilibrio tra cielo e l'inferno" Jean Arp⁴²

1. I monumenti ai caduti

L'opera di ricostruzione di un intero mondo alla fine della Grande Guerra non poteva prescindere dalla guerra stessa e quindi non poteva che iniziare dall'erezione di monumenti e dalla realizzazione di cimiteri, vere e proprie città ideali del ricordo, progettate per onorare coloro che, proprio per quel mondo nuovo che si voleva costruire, si erano battuti ed erano caduti⁴³.

L'intera Europa (e non solo⁴⁴), ancor prima che di nuove città, si ricoprì, quindi, di sculture, cippi, are, steli, erme, colonne, obelischi, emicicli, archi di trionfo, fontane, croci e lapidi alla memoria. Onnipresenti

⁴² Arp, J., *On my way. Poetry and Essays 1912-1942*, New York 1950, p. 10.

⁴³ La Grande Guerra fu definita "la guerra delle avanguardie". Nella così detta "generazione del '14", che in massa andò ad arruolarsi, volontaria o meno, c'erano infatti sia Futuristi che Espressionisti. Pur se di idee diverse, opposte su più di un tema, entrambi volevano un "uomo nuovo", una nuova società che soppiantasse quella contemporanea, giudicata decadente e immobile; entrambi videro, quindi, nella guerra uno straordinario evento che poteva sovvertire l'esistente e condurre al compimento del loro sogno.

⁴⁴ I combattenti che si affrontarono in Europa provenivano da tutti e cinque i continenti.

monumenti ai caduti spuntarono sulle piazze di mezzo mondo, consolidando il sentimento nazionale nel ricordo della patria ferita o trionfante in una coerente e comune forma sovranazionale di tributo, espresso ovunque in modi decisamente simili⁴⁵.



Sir Reginald Blomfield, *Menin Gate*, arco di trionfo/porta d'ingresso a Ypres, in Belgio, dove si svolse una cruenta battaglia nella quale perirono circa 40.000 soldati inglesi e del Commonwealth. Questo monumento è dedicato alla memoria degli ignoti, rimasti senza tomba. L'arco, disegnato nel 1921, fu inaugurato nel 1927. Monumento quanto mai retorico, in cui si avverte tutta l'avversione del suo autore per il nascente *International Style*, ha il pregio di ben amalgamarsi al tessuto cittadino⁴⁶.

⁴⁵ Dall'ottobre del 2013, è partito un progetto di catalogazione e schedatura per tipologia, a cura del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, di tutti i monumenti presenti nelle piazze italiane, dedicati ai caduti della Grande Guerra.

⁴⁶ Pigafetta G., Abbondandolo I., Trisciuolo M., *Architettura tradizionalista: architetture, opere, teorie*, Milano 2002, pp. 73-74.



Sir Edwin Lutyens, *Monumento ai caduti della battaglia della Somme, Thiepval, Francia, 1924*. Via di mezzo tra l'arco di trionfo e una *zyggurat*, questa costruzione è esempio di contaminazione tra Classicismo e Razionalismo⁴⁷. Lutyens tornerà a servirsi di questo particolare stile che mette insieme espressioni artistiche occidentali con quelle orientali nella realizzazione di Nuova Delhi⁴⁸.

⁴⁷ Stamp, G., *Lutyens e il Classicismo progressivo*, in Ciucci, G., (a cura di), *Classicismo–Classicismi. Architettura Europa-America 1920-1940*, Milano 1995.

⁴⁸ Cfr. *infra*, pp. 273-275.



Marcello Piacentini, *Arco della Vittoria*, Bolzano, 1926-28. Mussolini che, a quanto pare, fornì il bozzetto, lo riteneva il modello da seguire nell'ideazione di monumenti alla memoria. Piacentini ne eresse uno simile, ma ancora più imponente, a Genova, nel 1931⁴⁹.



Giuseppe Terragni *Monumento ai caduti*, Como, Vincitore, insieme a Lingeri, del concorso di I e II grado per la costruzione di un monumento ai caduti nella zona del Broletto (mai realizzato), Terragni, su suggerimento di Marinetti, realizza, tra il 1931 e il 1933, questo edificio tratto dal disegno di un faro firmato da Sant'Elia. Aiutato nelle prime fasi dal fratello Attilio e da Enrico Prampolini, Terragni, rimasto solo alla direzione dei lavori, porta a termine un monumento unico per forza e modernità⁵⁰.

⁴⁹ Hainz, T., *Das Siegesdenkmal in Bozen – historische, politische und ästhetische Aspekte*, Wien 1997.

⁵⁰ De Angelis, A., *Le monument aux soldats de la Première Guerre mondiale, Côme, Italie*, in *Guerres et guerriers dans l'iconographie et les*

Fin da subito i caduti furono al centro di un sistematico processo di elaborazione del lutto messo in atto da parte dei loro cari al fine di dare un significato e di rendere più tollerabile la perdita. Sulle prime, la stragrande maggioranza dei monumenti furono, infatti, commissionati non dal potere, ma dagli intimi del caduto: familiari, parenti, colleghi, amici, spesso semplici conoscenti.

Un immenso patrimonio storico-artistico, quindi, andò ad arricchire quello già vasto di un intero continente offrendo numerose chiavi di lettura che possono applicarsi a seconda della committenza, delle scelte iconografiche, di quelle estetiche, della posizione del monumento stesso, delle iscrizioni.

Una forte retorica nazionale e patriottica è il tratto comune a tutte le realizzazioni, avulse quasi completamente dai motivi del lutto. Si aveva, infatti, la tendenza a valorizzare la morte in guerra con una strategia che faceva leva su tre aspetti principali, di fatto complementari tra di loro:

1) un evento sereno e poco cruento dove il caduto moriva, senza ferite apparenti, circondato dall'abbraccio dei suoi commilitoni al fine di rendere il suo sacrificio il meno traumatico possibile, addirittura accettabile per i congiunti;

arts plastiques XVe-XXe siècles, 19-21 novembre 2009, Université Nice Sophia Antipolis, actes du colloque, Nice décembre 2011.



Lecco, Monumento ai caduti della Prima Guerra mondiale.

2) un sacrificio indispensabile per la propria patria;



Statua in bronzo di un soldato francese della Grande Guerra, sovrastata dalla scritta "Pro patria", Jonzac, Charente-Maritime, nel Sud-Ovest della Francia.

3) una fine eroica che conferiva al soldato una specificità accentuata, sottraendolo alla massa anonima dei morti e facendolo assurgere a simbolo di tutti i caduti

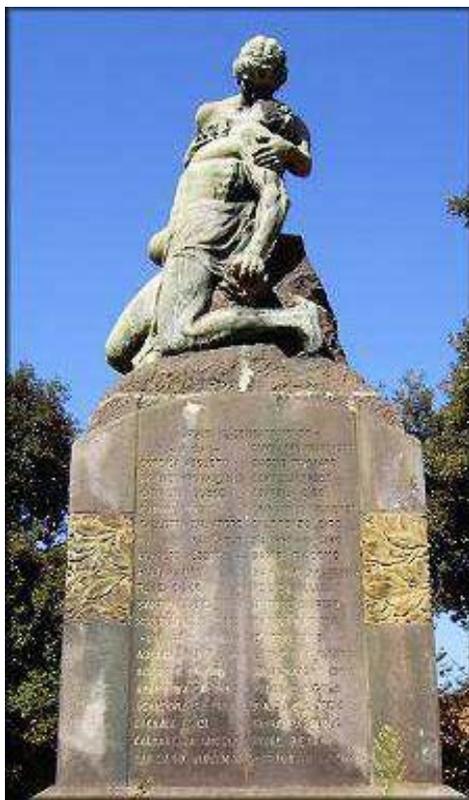


Monumento ai caduti della Prima guerra mondiale, piazza Friedrich Engels, Perleberg, Germania⁵¹.

Spesso nelle sculture appariva insieme al soldato una figura di donna che poteva essere la Vittoria, la Patria o la Madre in un omaggio reso, in questo ultimo caso, verso colei che aveva dato la vita al fine di consolarla e compensarla per la grave perdita riconoscendo che l'ultimo pensiero del caduto era stato per lei, per chiederle perdono di aver messo la Patria

⁵¹ Un monumento molto simile nelle forme a questo di Perleberg fu realizzato a Berlino nel 1945 per commemorare i soldati dell'Armata Rossa, caduti durante la battaglia per la conquista della capitale tedesca, cfr. *infra*, nota 364, p. 365.

prima degli affetti familiari. Allo stesso tempo, porre la madre al fianco del figlio caduto significava riconoscere un comune sacrificio.



Monumento ai caduti della Grande Guerra, Portici (Napoli).

In Italia, ad eccezione della zona del Triveneto dove ancora forte è il ricordo della Grande Guerra, combattuta aspramente sul suo territorio, la maggioranza della popolazione aveva guardato al conflitto con una certa estraneità sentendolo lontano non solo geograficamente. Ai monumenti, quindi, si conferì il compito di cercare di far sentire vicina a tutta la popolazione, anche a chi non aveva avuto nessun caduto, la guerra che si era combattuta nel Nord-Est del paese.

Nel suo libro *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*⁵², lo storico tedesco naturalizzato americano George Mosse analizza lo schema iconografico e tutte le strategie comunicative relative alla guerra adottate dagli stati, strategie nelle quali i monumenti e i cimiteri di guerra hanno ricoperto un ruolo fondamentale. Alcune di queste pratiche erano già in uso a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento, ma è stato proprio dopo la Prima guerra mondiale che hanno trovato il loro sviluppo più completo, quando si dovette affrontare e far superare la morte di massa (la Grande Guerra aveva prodotto ben 13 milioni di morti), dare un senso alla guerra e elaborare un globale sentimento di lutto. "*La realtà dell'esperienza della guerra giunse a trasformarsi in quello che potremmo chiamare il Mito dell'Esperienza della Guerra, che guardava al conflitto come ad un evento carico di senso positivo, anzi sacro*"⁵³. Fu così che, come il Cristianesimo aveva avuto i suoi martiri, dopo la Prima guerra mondiale, anche le nazioni ebbero i loro.

Nell'iconografia di guerra, l'epopea dei combattenti venne spesso paragonata alla passione di Cristo. Come lui, ogni soldato non moriva per sempre, ma sarebbe risorto nello spirito della nazione. Il culto dei caduti in guerra serviva, quindi, proprio a rafforzare una "religione nazionalista". Al fine di creare e sviluppare tale religione, si dovette innanzi tutto separare i caduti in

⁵² Mosse, G., *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari 1999.

⁵³ *Ivi*, p. 7.

guerra dai comuni mortali conferendo al semplice soldato, simbolo di una intera nazione, un posto particolare che, fino a quel momento, era spettato unicamente a pochi generali e, naturalmente, ai re e ai principi.

"La secolarizzazione dei cimiteri e il loro trasferimento dalla città alla campagna incoraggiarono il simbolismo panteistico. [...]. I cimiteri dovevano avere un aspetto solenne ma acquietante [...]. I vialetti dovevano essere diritti [...]; le tombe dovevano essere disposte in doppia fila, con sentieri nel mezzo; e bisognava lasciar entrare il sole, l'aria e la luce. [...]. Tutto ciò dava una visione della morte e del morire completamente diversa dalla visione tradizionale [...]. La morte tendeva ora a presentarsi come remota, quasi impersonale, simbolica piuttosto che individuale"⁵⁴.

2. Il Sacrario di Redipuglia

Un esempio notevole di questa realtà ideale e estraniante è sicuramente dato dal Sacrario di Redipuglia.



Sacrario di Redipuglia, foto d'epoca.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 47-48.



Planimetria della zona monumentale del Sacrario di Redipuglia.

Fortemente voluto da Benito Mussolini che ne voleva fare il simbolo perenne dell'appropriazione da parte del fascismo del Mito della Grande Guerra i cui caduti erano stati assommati ai martiri della causa fascista, il sacrario, il più grande d'Italia e uno dei maggiori al mondo, fu inaugurato in occasione delle celebrazioni del "ventennale della vittoria", vittoria che il regime aveva fatto sua e che, proprio attraverso la costruzione di questo sacrario, aveva deciso, per propaganda, di sfruttare a suo favore⁵⁵.

Realizzato sulle pendici del Monte Sei Busi su progetto dell'architetto Giovanni Greppi e dello scultore Giannino Castiglioni⁵⁶, fu inaugurato il 18

⁵⁵ Isnenghi M., *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari 1970, p. 52.

⁵⁶ L'architetto Giovanni Greppi e lo scultore Giannino Castiglioni (quest'ultimo padre dei celebri *designers* Achille e Piergiacomo), entrambi milanesi, furono gli autori dei più importanti sacrari di guerra costruiti tra il 1928 e il 1939 tra cui quelli del Monte Grappa,

settembre 1938, dopo dieci anni di lavori. Quest'opera, detta anche "Sacratio dei Centomila", custodisce i resti di 100.187 soldati caduti nelle zone circostanti, in parte già sepolti inizialmente sull'antistante Colle di Sant'Elia, nel così detto "cimitero degli invitti".

Fulcro di un'area di oltre cento ettari che ingloba una parte del Carso triestino che fu teatro di aspre battaglie, il sacrario voleva non solo celebrare il sacrificio dei caduti, ma anche dare una degna sepoltura a coloro che non avevano trovato spazio sul Colle Sant'Elia che comunque era ritenuto da Mussolini mancante di "*grandiosità, monumentalità, perpetuità*"⁵⁷.

La struttura ha la forma di un ideale schieramento militare distribuito su un'ampia scalea ed è composta da tre livelli. Simbolicamente vorrebbe essere la rappresentazione di un enorme esercito di 100.000 soldati che scende dal cielo, alla guida del proprio comandante, per percorrere la Via Eroica.

Ai piedi della monumentale e maestosa gradinata, una grossa catena d'ancora, che appartenne alla torpediniera "Grado", una nave austro-ungarica divenuta italiana dopo la fine della guerra, accoglie il visitatore che superatala, si immette sulla Via Eroica, una strada lastricata in pietra delimitata da 38 targhe in bronzo a pavimento, 19 da un lato e 19 dall'altro, che

di Caporetto, Pian di Salesei, Colle Isarco, Passo Resia, San Candido, Timau, Bezzecca, Feltre, Pola e Zara. Nessuno di essi, tuttavia, uguaglia Redipuglia come dimensione e modernità progettuale.

⁵⁷ Nicoloso. P., *Mussolini architetto Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2011, p. 139.

indicano i nomi delle località carsiche dove più aspra fu la contesa.

A coronamento del percorso, si trova, isolata su un podio marmoreo, quella del comandante della Terza Armata, Emanuele Filiberto Duca di Savoia-Aosta, che aveva espresso il desiderio di essere sepolto a Redipuglia, affianco ai suoi uomini. Il suo sepolcro, un blocco unico di marmo rosso della Val Camonica dal peso di 75 tonnellate, si stacca in maniera decisa dal candore assoluto del marmo che lo circonda. Dietro questa, 5 maestose tombe in granito dei generali morti in battaglia, Antonio Chinotto, Tommaso Monti, Giovanni Prelli, Giuseppe Paolini e Fulvio Ricciari.



Sacrario di Redipuglia, *Tomba di Emanuele Filiberto Duca d'Aosta.*

Alle spalle delle tombe dei generali, si elevano 22 gradoni (alti 2,5 metri e larghi 12, come delle vere e proprie terrazze) che custodiscono le spoglie dei

39.857 soldati identificati i cui nomi appaiono scritti in ordine alfabetico. Ogni marcapiano presenta in sequenza la scritta "Presente", che si ripete come un'eco, fino alla sommità, per ben 8000 volte, sull'esempio di precedenti progetti firmati da Adalberto Libera.



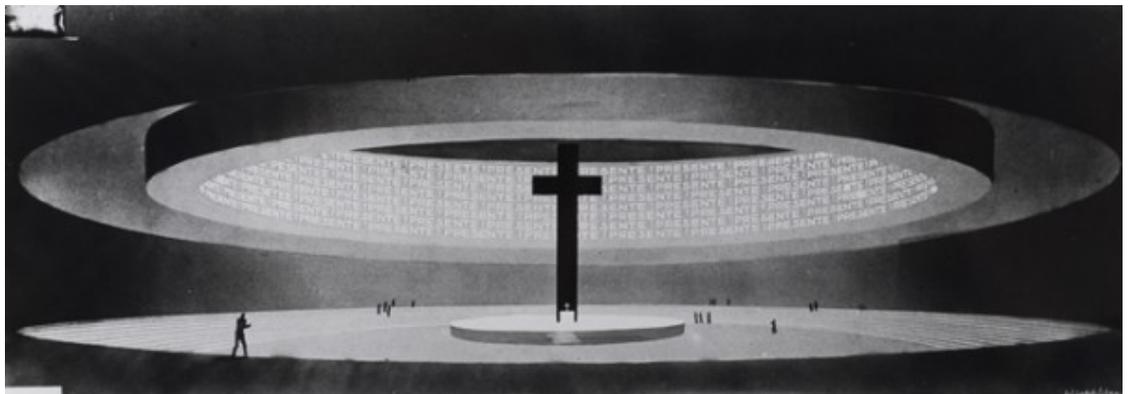
Sacrario di Redipuglia, *Gradoni della scalinata con la scritta "Presente"*.

Già nel 1932, infatti, in occasione del decennale della rivoluzione fascista celebrata al Palazzo delle Esposizioni di Roma, Libera, incaricato, tra l'altro, di progettare una sala a "U" posta alla fine del percorso espositivo e dedicata al Sacrario dei martiri fascisti, aveva riportato sulle sei bande circolari che formavano una cupola, che si rifaceva in qualche modo a quella del Pantheon, la parola "Presente", ripetuta all'infinito sulle tre sezioni in cui ciascuna banda era suddivisa.



Adalberto Libera, *Sacrario dei Martiri*, Mostra del Decennale della rivoluzione fascista, 1932.

Una concezione simile era stata adottata dallo stesso Libera l'anno dopo, nel 1933, per il progetto del Sacrario dei Martiri al Palazzo del Littorio.



Adalberto Libera, *Sacrario dei Martiri al Palazzo del Littorio*, 1933.

Il rifarsi di Redipuglia a precedenti progetti razionalisti di sacrari dimostra il temporaneo interesse del regime per tale stile che Libera, come altri architetti, si illuse per qualche tempo potesse essere da questo sostenuto e adottato⁵⁸.

⁵⁸ Di Battista, N., (a cura di), *Adalberto Libera. La città ideale*, Milano 2013, p. 75.

Ritornando alla descrizione del Sacrario di Redipuglia, c'è da aggiungere che al centro del primo gradone della grande scalea si trova l'unica donna lì sepolta, una crocerossina di nome Margherita Kaiser Parodi Orlando, mentre sul ventiduesimo si trovano i resti di 72 marinai e 56 uomini della Guardia di Finanza.

Al termine della scalinata, due grandi are, coperte da lastre di bronzo, custodiscono i resti di 60.330 soldati ignoti.

Ancora oltre, sorge una piccola cappella con la *Deposizione* e le formelle della Via Crucis eseguite da Castiglioni e, a coronamento dell'intero complesso, quasi una rappresentazione del Golgota, tre croci in bronzo.



Sacrario di Redipuglia, *Veduta d'insieme.*

Come conferma il Mosse nel citato suo libro, l'istituzionalizzazione dei cimiteri di guerra comportò la comparsa di simboli significativi della gloria della nazione quali la *Croce del Sacrificio* (come nel caso di

Redipuglia)⁵⁹, la *Pietra della Rimembranza* o la *Cappella della Resurrezione*. Unicamente in Germania, si affermarono i *Totenburgen*⁶⁰, vere e proprie cittadelle fortificate come indicato dal loro nome, situate su piccoli altipiani, in posizione dominante con all'interno una lastra di marmo o di bronzo su cui erano riportati i nomi dei caduti lì celebrati.



Monumento Tannenberg eretto a Hohenstein nella Prussia orientale (attuale Polonia) tra il 1925 e il 1927 dagli architetti Walter e Johann Kruger di Berlino per commemorare una battaglia della Prima guerra mondiale avvenuta nell'agosto del 1914 in cui l'esercito tedesco sconfisse l'armata russa, comandata dal generale Somonov. Il progetto architettonico prende spunto dal sito inglese di Stonehenge.

⁵⁹ Una croce, alta 150 metri, sovrasta anche il complesso dell'Abadia de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, ideato nel 1940 da Francisco Franco per la sepoltura di José Antonio Primo de Rivera, fondatore della Falange Spagnola, morto durante la Guerra Civile e di altri 33.872 combattenti delle due opposte fazioni.

⁶⁰ In effetti, queste cittadelle commemorative, a parte sporadici esempi legati alla Grande Guerra di cui quello di Tannenberg è il più famoso, si affermarono soprattutto con l'avvento del nazionalsocialismo (che, come accadde in Italia con il fascismo, si appropriò dei simboli della Prima guerra mondiale tanto che anche Tannenberg è meglio conosciuto come monumento nazista piuttosto che come memento di una battaglia della guerra 1914-1918) che ne affidò la progettazione all'architetto Wilhelm Kreis. In ogni modo, questa particolare tipologia commemorativa non fu, come erroneamente si crede, espressione tipica del nazionalsocialismo; in Russia, infatti, dopo la Seconda guerra mondiale, cittadelle simili furono erette anche per commemorare i caduti sovietici.

In ogni caso, la gloria della nazione sopravanzava sempre quella dell'individuo. Tutto, infatti, era fatto unicamente in nome dello spirito nazionale annullando il valore del singolo che riposava in una fossa comune.

“Redipuglia è compresenza tra astrazione e tensione a cancellare le differenze tra realtà e rappresentazione”, scrive nel suo saggio Pietro Valle⁶¹ ed in effetti, l'immenso sacrario altro non è se non una città ideale in quanto figlia di un'idea o meglio di un'ideologia.

3. L'Île aux Cygnes di Tony Garnier

Estraniante tanto quanto la realtà così ben rappresentata dal Sacrario di Redipuglia era il fatto che i cimiteri della Grande Guerra sorgevano o in zone periferiche o in nazioni o in parti di nazione diverse da quelle dei caduti. Per permettere un vero sviluppo del mito dei caduti dal quale doveva nascere un "uomo nuovo" serviva, quindi, un monumento capace di catalizzare l'attenzione della popolazione. Fu così che si concepì l'idea di un memoriale al Milite Ignoto che portò la Francia a scegliere a questo scopo l'Arc de Triomphe, che Napoleone aveva eretto a gloria del suo esercito e l'Italia ad usare il Vittoriano, realizzato in onore di Vittorio Emanuele II, nel 1910, in occasione del cinquantenario dell'unità del paese. In Inghilterra e in Germania, invece, si optò per un cenotafio, una tomba

⁶¹ Valle, P., *Redipuglia*, in “ARCH'IT Artland” rivista on-line di architettura, 2007, <http://architettura.it/artland/20071103/index.htm>,

simbolica che non conteneva nessuna salma. Il monumento di Whitehall, disegnato da Edwin Lutyens, fu riprodotto in tutto il Commonwealth, dal Canada, all’Australia, dal Sudafrica all’India.



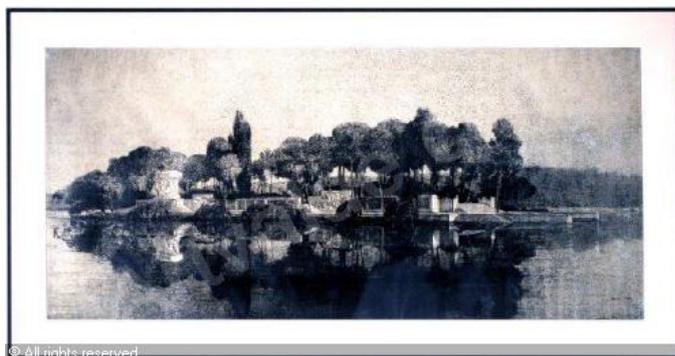
Sir Edwin Lutyens, *Cenotafio al Milite Ignoto, Whitehall, Londra, 1919-20.*

La funzione sociale dei monumenti ai caduti creò comunque e sempre polemiche al punto che, malgrado questi sorgessero al centro della vita cittadina, forse per la loro fredda retorica e maestosa monumentalità, furono sempre avvertiti come corpi

estranei e lontani dalle città che li ospitavano né più e né meno come lontani, non solo geograficamente, erano i cimiteri di guerra che restavano degli agglomerati vissuti come avulsi dalla realtà dei vivi, impegnati in un cruciale e generale rinnovamento.

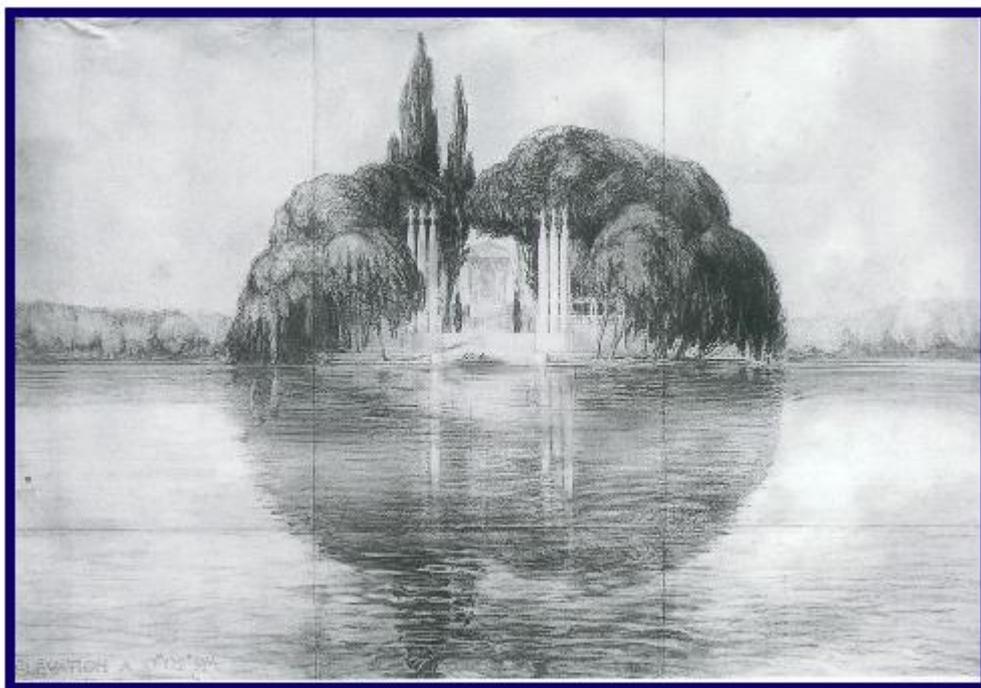
Qualcosa andava, quindi, cambiato o aggiunto o affiancato a quanto si stava già facendo per avvicinare la morte alla vita, in un ciclo continuo da cui doveva nascere un essere nuovo.

Dalla Francia e da Tony Garnier, architetto famoso quanto Lutyens in Inghilterra e come lui ufficialmente incaricato dallo stato dell'erezione di monumenti alla memoria, arrivò qualcosa di diverso. Rifacendosi, forse, alle atmosfere romantiche de *L'isola dei morti* di Arnold Böcklin⁶², Garnier progettò per Lione, sua città natale, una serie di memoriali della Grande Guerra, di cui l'unico realizzato si trova nel Parco de la Tête d'Or, sulla così detta *Île aux Cygnes*.



© All rights reserved
Tony Garnier, Monument aux morts, disegno, Îles aux Cygnes, Lyon, Parc de la Tête d'Or.

⁶² Tesi sostenuta dal Professor Hartmut Frank della HafenCity Universität di Amburgo nella lezione tenuta il 26 settembre 2012 presso lo IUAV di Venezia nell'ambito del seminario "Architettura, guerra e ricordo" la cui trascrizione è stata pubblicata nel numero 113, gennaio-febbraio 2014 della rivista on-line "Engramma", http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1513.



Île aux Cygnes, Monumento ai caduti della Prima guerra mondiale, eseguito da Tony Garnier tra il 1922 e il 1930. Disegno donato nel 1952 dalla Signora Garnier al Musée des Beaux-Arts di Lione.

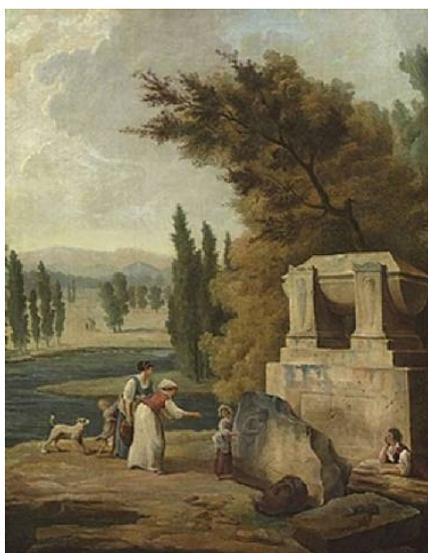


Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, prima delle cinque versioni del dipinto che l'artista realizzò tra il 1880 e il 1886.

Sempre a Lione, nella biblioteca municipale, è conservata un'incisione ad acquaforte e bulino, eseguita da Jean-Michel Moreau, detto Moreau il Giovane, che

riproduce la tomba di Jean-Jacques Rousseau nell'*Île-de-France*. Il sarcofago appare contornato da alberi, al centro dell'Isola dei Pioppi (*Île des Peupliers*), sita nel lago del parco del castello di Ermenonville, dove il filosofo svizzero trascorse le ultime sei settimane della sua vita, ospite del marchese de Girardin, prima di morire il 4 luglio 1778, data riportata sulla incisione di Moreau⁶³.

Nel XVIII secolo, il parco di Ermenonville era di proprietà del marchese René-Louis de Girardin che ne fu anche il creatore. Primo esempio di giardino all'inglese sul continente, questo si pose all'origine della moda dei giardini paesaggistici anglo-cinesi ed esercitò una notevole influenza sulla progettazione dei parchi fino alla metà del XIX secolo. Il marchese nel concepirlo si era ispirato alle idee sul giardino pittoresco espresse nel 1761 da Rousseau nel romanzo *Julie ou la Nouvelle Héloïse*⁶⁴.



Hubert Robert, *Le parc d'Ermenonville*, 1870. Il dipinto mostra un progetto per la tomba di Rousseau mai realizzato.

⁶³ Mazel, G., *Ermenonville : l'histoire et la vie du village, le château et les jardins du marquis de Girardin*, "Le souvenir de Jean-Jacques Rousseau", bulletin spécial n° 73-75, Beauvais 1996.

⁶⁴ Decaen, A. M., *Le Marquis de Girardin : 1735-1808*, Paris 1912.



Jean-Michel Moreau, *Isola dei Pioppi e monumento funebre di Jean-Jacques Rousseau*.

Il monumento funebre di Rousseau, disegnato dal pittore Hubert Robert ed eseguito dallo scultore Jacques-Philippe Le Sueur, fu da subito oggetto di pellegrinaggio, cosa che gli fece acquistare, non solo in Francia, una fama enorme che ha superato i secoli⁶⁵ e il trasferimento del corpo del filosofo nel Panthéon a Parigi avvenuto il 9 ottobre 1794, anni dopo la tumulazione ad Ermenonville.



Hubert Robert, *La tomba di Rousseau*

⁶⁵ Rosenblum, R., *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton 1970, p. 101.



Hubert Robert, *Pellegrinaggio alla tomba di Rousseau*.

Quanto la tipologia di questo complesso avesse incontrato l'apprezzamento dei contemporanei può essere dedotto da un acquerello su carta in cui è riprodotto il progetto di Jean-Thomas Thibault per un cenotafio dedicato a Rousseau che avrebbe dovuto essere eretto a Parigi, nel giardino di Les Tuileries e che sembra essere la copia di quello *dell'Île des Peupliers*.



Parco d'Ermenonville, *Tomba di Jean-Jacques Rousseau*, foto.



Jean-Thomas Thibault (1757-1826), *Progetto per il monumento a Jean-Jacques Rousseau al giardino di Les Tuileries*, aquarello su carta, 34 x 49,2 cm, Parigi, Galleria antiquaria Jean-François Heim⁶⁶.

Da quanto fin qui esposto, sembrerebbe non errato, quindi, affermare che Tony Garnier nel suo ideare il monumento ai caduti di Lione si sia molto più probabilmente ispirato alla tomba di Rousseau che al pur stupendo *L'isola dei morti* - che si rifaceva alla pace e all'armonia campestre del cimitero degli inglesi a Firenze - di Böcklin che aveva definito la sua opera "*un'immagine onirica: essa deve produrre un tale silenzio che il bussare alla porta dovrebbe fare paura*"⁶⁷. Anche in Francia, il commemorare i caduti della Prima guerra mondiale non doveva essere fonte di turbamento o timore, ma di speranza in una nuova vita. L'avvicinare i morti ai vivi

⁶⁶ Bourgoing de C., Marchesseau D., *Jardins romantiques français (1770-1840). Du jardin des Lumières au parc romantique*, catalogue d'exposition, Paris 2011, p. 66.

⁶⁷ Burroughs, B., *The Island of the Dead by Arnold Böcklin*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", volume 21, n. 6 (June 1926), pp. 146 - 148.

erigendo un monumento in un preesistente parco cittadino, in un contesto di grande bellezza, serenità e completa fusione con la natura non poteva che dare speranza nel futuro e in qualcosa di nuovo. Il parallelo tra il ricordo dei caduti della Grande Guerra e le idee di Rousseau che avevano informato la Rivoluzione francese avrebbero fatto il resto.

4. I parchi della rimembranza

Qualcosa di simile a quanto accaduto in Francia successe anche in Italia anche se con delle caratteristiche ancora più originali. In un discorso tenuto a Fiesole il 26 novembre 1922, Dario Lupi - un interventista, partito volontario per il fronte nel 1915 - avanzò una proposta che venne accolta favorevolmente, tra gli altri, da Armando Diaz e Ugo Ojetti: *"Per ogni caduto della Grande Guerra dovrà essere piantato un albero in ogni città, in ogni paese, in ogni borgata"*⁶⁸.

Il discorso, squisitamente politico e significativo ancora una volta dell'appropriazione da parte del fascismo del mito dei caduti della Prima guerra mondiale, lanciava, al contempo, una modalità commemorativa innovativa e di forte valenza sociale, atta ad abbellire tutte le città e i borghi d'Italia con un simbolo antico come l'albero che richiama i temi della fecondità e della prosperità.

⁶⁸ Lupi, D., *Parchi e viali della rimembranza*, Firenze 1923, p. 9.



Asplund e Lewerentz, *Cimitero nel bosco*, Stoccolma.



Nel *Cimitero nel bosco* vi sono 5 cappelle: della *Fede*, della *Speranza*, della *Santa Croce*, del *Bosco* e della *Resurrezione*. Le tombe sono immerse nel verde. All'inizio il paesaggio è aperto e dolce mentre più si cammina, più la foresta diventa solenne, passando da leggere betulle a imponenti abeti.

Così come nel *Cimitero nel bosco*⁶⁹ che Asplund e Lewerentz, negli stessi anni, andavano

⁶⁹ Il cimitero *Skogskyrkogården* (*Cimitero del bosco*) di Stoccolma, patrimonio UNESCO dell'umanità, è un luogo intriso di bellezza e poesia. La realizzazione di questo cimitero monumentale richiese 25 anni (1915–1940), sotto la direzione degli architetti modernisti Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz. Costruito su un'antica area morenica di 100 ettari coperta di pini, è considerato fra le maggiori

costruendo a Stoccolma, anche in Italia alla natura, e agli alberi in particolare, veniva riconosciuta la capacità di creare bellezza ed emozioni - due valori fondamentali per il mondo ideale che si aveva intenzione di costruire - che compensavano la razionalistica freddezza di quanto di monumentale si andava eseguendo.

L'idea aveva trovato la sua prima attuazione in tre paesi di lingua inglese, strettamente legati fra di loro: Gran Bretagna, Stati Uniti e Canada. Nasceva dal ricordo dei *boulevards* delle città della Francia, nazione che insieme al Belgio aveva ospitato i combattimenti.



Veduta aerea della *Next-of-Kin Memorial Avenue* a Saskatoon, nello stato canadese del Saskatchewan.

Il primo esempio di quelle che furono chiamate *Roads of Remembrance* o *Memorial Avenues* pare si

opere architettoniche moderniste al mondo e rappresenta alla perfezione la concezione nordica della Natura, della Vita e della Morte.

ebbe nella città canadese di Victoria nella Columbia Britannica dove, il 20 aprile 1917, in occasione del secondo anniversario della battaglia di Ypres, 14 aceri (l'acero è il simbolo del Canada, tanto che una sua foglia appare sulla bandiera nazionale), offerti dal Women's Canadian Club, furono piantati di fronte al liceo della città in onore dei numerosi studenti e professori provenienti da quella scuola che avevano incontrato la morte sui campi di battaglia europei⁷⁰.

"Ogni albero - scrisse Lupi riferendosi all'esperienza canadese⁷¹ - appare oggetto di cure gelose: lo spazio di terra all'intorno è rimosso di fresco e ben lavorato; il tronco è protetto da una solida armatura; sul tratto orizzontale di questa, ad altezza d'uomo, è infissa una targa di ottone, dove scintillano un nome e una data: il nome è di un Caduto nella Grande Guerra, la data è quella del combattimento e della morte".

Se sicuramente l'idea di piantare un albero per ogni caduto fu importata da Lupi dall'America è altrettanto vero che questo non gli impedì di adattarla alla realtà italiana ampliandola con l'intento di realizzare una enorme foresta che sarebbe penetrata in ogni città e borgo, distribuita sull'intero territorio nazionale con l'aiuto di 500.000 nuovi alberi, tanti quanti erano stati i caduti italiani della Grande Guerra.

⁷⁰ Fulton, G., *Roads of Remembrance*, in "Manitoba History", number 31, Spring 1996.

⁷¹ Lupi, D, *op. cit.*, p. 20.

Inutile dire che alla radice dell'idea dell'"Albero della Rimembranza", oltre alle citate ascendenze nordiche, estranee alla realtà nostrana, c'era quel richiamo a tradizioni dell'antichità classica così preponderante in quel momento storico di generale "ritorno all'ordine" che stava interessando tutti i campi del sapere e che era senza meno più vicino alla sensibilità italiana.

Nel novembre del 1925, Lupi presentò un progetto di legge, approvato il 3 dicembre dello stesso anno, sulla "Istituzione obbligatoria del Parco della Rimembranza in tutti i Comuni del Regno"⁷².

Il 21 marzo 1926, con legge n° 559, i Parchi della Rimembranza furono dichiarati pubblici monumenti.

Tali parchi vennero realizzati con un occhio rivolto in modo particolare agli scolari che, a detta di Lupi, avrebbero non solo dovuto piantare, ma prendersi cura di ciascun albero al fine di imparare a coltivare il culto della patria e di chi per essa era caduto.

Come afferma Antonio Gibelli⁷³, mentre con il Milite Ignoto si era cercato di dare un'entità collettiva ad un corpo senza nome, con i Parchi della Rimembranza si cercò di dare un corpo virtuale a nomi che ne erano privi.

Inoltre, l'istituzione di ampie zone di verde nel cuore sia delle grandi città che dei piccoli centri

⁷² Archivio storico della Camera dei deputati, volume 1125.

⁷³ Gibelli, A., *La Grande Guerra degli Italiani 1915-1918*, Milano 2007.

italiani conferì loro, come già accaduto per le *Roads of Remembrance* americane, un'aspirazione al bello e alla natura che rendeva qualunque luogo un posto non solo piacevole da vivere, ma addirittura ideale.

Innumerevoli sono gli esempi di Parchi della Rimembranza che si potrebbero citare, malgrado il loro abbandono, degrado, snaturamento e, a volte, annullamento che nella maggior parte dei casi hanno conosciuto nel corso degli anni e continuano, purtroppo, a conoscere. Solo ultimamente si sta non solo rivalutando la loro importanza paesaggistica, ma anche il loro valore monumentale, perduto dopo l'abolizione, alla caduta del fascismo, della legge legata alla loro istituzione⁷⁴.

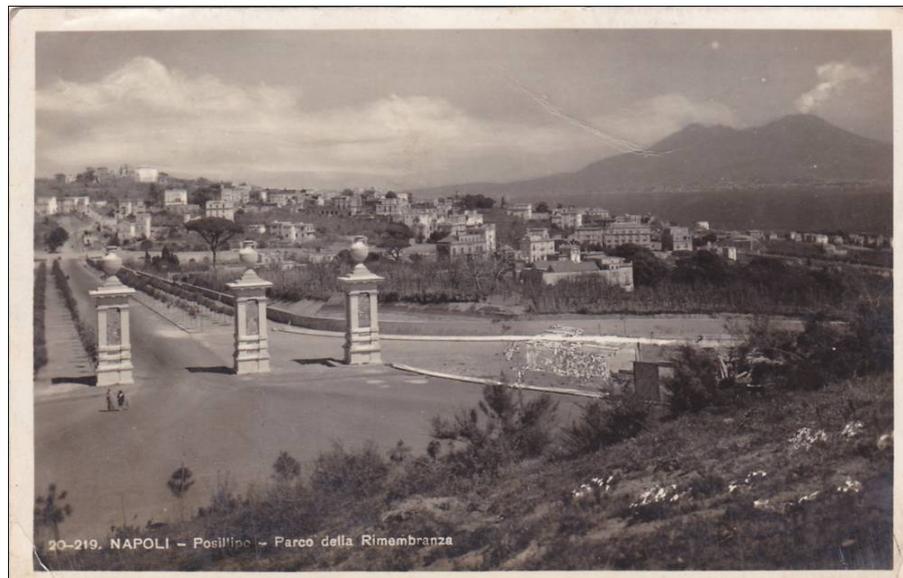
Esempi notevoli di Parchi della Rimembranza rimangono quello di Torino (90 ettari di terreno con 21.000 alberi che, dal Colle della Maddalena, un'altura di 751 metri, sovrasta panoramicamente la città), di Napoli (detto anche *Parco della Vittoria o della Bellezza*, inaugurato nel 1930, sorge sulla punta estrema della collina di Posillipo, ha un'estensione di 92.000 mq ricoperti da lecci, olivi, roveri e da un denso sottobosco

⁷⁴ Cazzani, A., (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia*, Udine 2012. In questo libro sono riportati i risultati del censimento dei monumenti ai Caduti della Prima guerra mondiale e dei connessi giardini e parchi commemorativi nelle province di Brescia, Milano e Monza e Brianza. La ricerca è stata eseguita dal Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano per conto della Regione Lombardia nell'ambito delle azioni finalizzate alla conoscenza e valorizzazione del patrimonio della Prima guerra mondiale. Complessivamente quasi un migliaio di siti che costituiscono un eccezionale sistema di valore storico, architettonico, culturale e paesaggistico per l'intero paese.

con piante di mirto, rosmarino e fillirea ed è caratterizzato da un sistema di terrazze panoramiche che si affacciano sul golfo e sulle isole),



Parco della Rimembranza di Torino con il Faro della Vittoria, opera di Edoardo Rubino, 1928.



Ingresso del Parco della Rimembranza di Napoli, foto d'epoca

quello di Anagni e quello di Gorizia, di cui, gli ultimi due, realizzati su disegno di Enrico Del Debbio.

Nel 1924, Del Debbio, dopo aver vinto il concorso per la progettazione di un Parco della Rimembranza, incominciò i lavori riuscendo a sfruttare in maniera scenografica e paesaggisticamente notevole la pendenza tra la principale Piazza Cavour e la strada inferiore da cui si accede ad Anagni⁷⁵. Il vasto parco, che si sviluppa come una cavea affacciata sul panorama della vallata, ha come corona i palazzi della piazza da cui parte che fanno da fondale e da quinte laterali al centrale monumento ai caduti, fulcro dell'intero complesso architettonico.



Scalea che dalla Piazza Cavour porta al Parco della Rimembranza di Anagni.

⁷⁵ Neri, M. L., *Enrico Del Debbio*, catalogo, Roma-Milano 2006, pp. 63 e 349



Anagni, Parco della Rimembranza.

Una soluzione totalmente diversa, sviluppata in piano, è quella adottata, invece, per Gorizia, per la quale Del Debbio, tra il '24 e il '29, progettò un tempietto ottastilo di chiara reminiscenza bramantesca, probabilmente influenzato dalla chiesa siracusana di San Tommaso al Pantheon, considerata uno dei monumenti più importanti tra quelli dedicati ai caduti della Prima guerra mondiale e che Gaetano Rapisardi aveva incominciato a costruire già dal 1919⁷⁶.

⁷⁶ Il tempio ottastilo del Rapisardi influenzò altri monumenti alla memoria come, ad esempio, il Sacrario Militare Castel Dante di Rovereto, eretto in forme simili nel 1936 su progetto dell'architetto Fernando Biscaccianti e con decorazioni – una *Via Crucis* come a Redipuglia - di Giannino Castiglione.



Gaetano Rapisardi, *Chiesa di San Tommaso al Pantheon, Monumento ai caduti della Grande Guerra.*

Il tempietto di Del Debbio verrà distrutto da un attentato nel 1944; le sue rovine ancora ornano il centro dell'immenso giardino di 25.000 mq, posto nel cuore della città.



Gorizia, Parco della Rimembranza con monumento ai caduti di Enrico Del Debbio, cartolina d'epoca.



Parco della Rimembranza di Gorizia, Rovine del tempietto di Del Debbio, distrutto da un attentato nel 1944.



Veduta d'insieme del Parco della Rimembranza di Gorizia con fontana e rovine del tempietto di Del Debbio sullo sfondo.

Nello stesso tempo in cui venivano realizzati questi giardini per i caduti, poetiche città-giardino per i vivi venivano concepite a dimostrazione che, dopo l'immane distruzione della guerra, la vita e la morte si erano non solo avvicinate, ma addirittura fuse in un unico ciclo senza fine che portava un mondo nuovo e un essere nuovo a nascere dalle proprie ceneri.

Capitolo II

La città ideale dedicata all'essere umano e alla sua continua capacità di rinascita *Il Parco Vigeland*

*“La verità è che la memoria non consiste affatto nelle nostre regressioni dal presente al passato, ma nel fare progressi dal passato al presente”, Henri-Louis Bergson,
L'evoluzione creatrice*

1. Edward Munch e Gustav Vigeland

Durante la Prima guerra mondiale, la Norvegia, come tutta la Scandinavia del resto, si mantenne neutrale, ma sicuramente non indifferente al clima di sofferenza e distruzione che la contornava.

Gli scrittori e gli artisti scandinavi, tutt'altro che neutrali alla realtà globale coeva, avevano assorbito e fatta loro la crisi spirituale che aveva attraversato l'Europa sin dagli anni '80 dell'800 e che aveva coinciso con quella dell'Impressionismo portando gli intellettuali a rivolgersi al Simbolismo, visto come unica risposta possibile alle forte inquietudine del tempo. Inquietudine che dall'Ottocento, secolo lungo⁷⁷, si protrarrà fino agli inizi del Novecento infrangendosi contro lo scoglio della Prima guerra mondiale e producendo quel pittore che, malgrado fosse al di fuori dai circuiti artistici internazionali per la sua attività svolta principalmente nella città natale di Oslo, anticipò tutti i

⁷⁷ In contrapposizione al *Secolo breve*, *op. cit.*, che, secondo la storico Hobsbawm, è stato il '900.

grandi temi del successivo Espressionismo, dall'angoscia esistenziale alla crisi dei valori etici e religiosi, dalla solitudine umana all'incombere della morte, dall'incertezza del futuro alla disumanizzazione di una società borghese e militarista: Edvard Munch.

Catalizzatore di molti elementi della cultura nordica non solo di quegli anni, sia letteraria che filosofica⁷⁸ (dai drammi di Ibsen e Strindberg alla filosofia esistenzialista di Kierkegaard alla psicanalisi di Sigmund Freud), Munch influenzò l'opera di un suo connazionale, Gustav Vigeland, ideatore ed esecutore di uno straordinario insieme di sculture in pietra e bronzo che ben si inserisce in una trattazione sulla città ideale nel periodo tra le due guerre in quanto la sua opera è da considerarsi a tutti gli effetti una città ideale, seppure *sui generis*.

Sorta di inno all'esistenza nonché meditazione e percorso iniziatico verso il rinnovamento, significativo della vita nella sua interezza che tutto il male e tutto il bene ingloba, il parco, che da Vigeland prende il nome, vuole essere la dimostrazione che, in simbiosi con la natura di cui è egli stesso parte, l'essere umano riesce sempre a trionfare su qualunque difficoltà e dolore grazie ad un ciclo vitale che, senza interruzione, conduce dalla nascita alla morte e da questa nuovamente alla vita.

⁷⁸ Stenersen, R., *Edvard Munch: close up of a genius*, Oslo 1946.

Centonovantatre sculture a grandezza d'uomo, più seicentotrenta altorilievi, tutti riproducenti figure umane a grandezza naturale nelle diverse età dell'esistenza, immerse in una verde realtà di 320 ettari che si sviluppa su un asse longitudinale di 850 metri: questo è il particolarissimo complesso architettonico - lontano ricordo di quel primordiale paradiso terrestre dove, se Adamo ed Eva non avessero peccato, ancora oggi tutti noi vivremmo - che Gustav Vigeland ideò negli anni '20 del Novecento, all'interno della città di Oslo.

Si tratta di un'ideale città abitata da sculture, significative di un'umanità fatta di esseri veri e vivi così come vivi e veri appaiono ancora dopo secoli i *Borghesi di Calais* di Rodin.



Auguste Rodin, *Les bourgeois de Calais*, bronzo, 1889.

Un modo sicuramente non usuale, quello di Vigeland, di invitare l'essere umano dopo qualunque catastrofe, anche quella immane della guerra, ad avere

speranza, a guardarsi dentro alla ricerca di un'onnipresente forza spirituale che fa mirare al futuro, nella certezza che l'umano destino sia quello di rinnovarsi sempre e rinascere, come sempre si rinnova e rinasce tutta la natura che ci circonda e in cui siamo immersi.

Adolf Gustav Vigeland è stato il più importante scultore norvegese del Novecento la cui fama è senza meno legata al suo parco, ma anche al disegno della medaglia del Premio Nobel. Nato nella piccola città di Mandal nel Sud della Norvegia a diciannove anni, iniziò a frequentare una scuola d'arte a Oslo che abbandonò per abitare a Copenaghen, Parigi, Berlino e Firenze. Non frequentò mai l'Accademia, ma il soggiorno in importanti città d'arte fu fondamentale per la sua formazione. L'opera di Rodin, l'arte antica e quella del Rinascimento non solo lo colpirono, ma influenzarono la sua produzione successiva. Temi pregnanti delle sue sculture divennero, come per Munch, sia la morte che il rapporto tra l'uomo e la donna. A differenza di Munch, però, Vigeland guardava alla donna come a una partner sua eguale e non come ad un'ingannevole tentatrice capace di trascinare l'uomo alla perdizione. Credeva che un uomo e una donna potessero instaurare vari tipi di relazione contraddistinti da tenerezza, tensione erotica, ardore come pure da conflitto e ostilità, sovrastati da una forte e incontrollabile passione che spinge entrambi, quasi disperatamente, l'uno verso l'altra⁷⁹. A questi, dopo

⁷⁹ Wikborg T., Messel N., Di Majo E., *Eros nell'arte di Gustav Vigeland*, catalogo, Torino 1999, p. 48.

che l'artista fu impegnato nel restauro delle opere della Cattedrale medioevale di Nidaros a Trondheim, se ne aggiunse un altro altrettanto fondamentale per la sua produzione: il drago, visto come simbolo del peccato, ma anche della forza della natura perennemente in lotta con l'uomo. Il parco altro non è se non l'espressione macroscopica di tutto quello in cui lo scultore norvegese credeva, un'opera nata praticamente per caso.

2. Il parco e la sua simbologia

Nel 1906, il Comune di Oslo chiese a Gustav Vigeland di eseguire un modello in gesso di fontana monumentale che, secondo le intenzioni iniziali, avrebbe dovuto abbellire la piazza del Parlamento. Il progetto piacque molto, ma la prevista collocazione suscitò non poche polemiche tanto da bloccarne la realizzazione. Questo diede a Vigeland la possibilità di ampliare l'originale, aggiungendo nuovi gruppi scultorei, cominciando così a trasformarlo in qualcosa di completamente diverso e grandioso. Dopo essere rimasto senza il suo studio, abbattuto per erigere una biblioteca, Vigeland e il Comune di Oslo giunsero ad un accordo: lo scultore ne avrebbe avuto uno nuovo da adibire anche ad abitazione, che sarebbe divenuta museo alla sua morte, a patto che si impegnasse a donare alla città tutti i suoi lavori, sculture, disegni, incisioni e modelli.

Nel 1924, lo scultore si trasferì finalmente a Kirkeveien, poco distante dal Parco Frogner che era stato

scelto come luogo definitivo per la realizzazione della fontana progettata tempo prima. Questo si trasformò in luogo ideale sia di esposizione di tutte le opere di Vigeland che di realizzazione della città di pietra e bronzo a cui stava lavorando e a cui avrebbe dedicato i successivi vent'anni di vita. L'area da allestire, infatti, era vastissima e l'idea di Vigeland potette, quindi, espandersi in maniera esponenziale divenendo quell'immenso parco che ancora oggi è al centro della vita di Oslo.



Parco Vigeland, veduta aerea.

Quello ideato da Gustav Vigeland è l'insieme di sculture più grande al mondo; è un *unicum* che ha praticamente inglobato tutto il preesistente Frognerparken di Oslo.

L'intero percorso simbolico/iniziatico, è suddiviso in cinque aree successive:

- il cancello
- il ponte
- la fontana
- la terrazza del monolite
- la ruota della vita

Il cancello



Ingresso principale del parco.

L'ingresso principale del Parco Vigeland si trova su Kirkeveien, la zona di Oslo in cui lo scultore aveva il suo studio.

L'imponente portale, eseguito nel 1926, è decorato da bassorilievi in bronzo; ha cinque entrate e, ai lati, due porte più piccole in ferro battuto. Il motivo predominante del decoro che Vigeland aveva tratto dalla cultura medioevale è il drago, simbolo derivato dal serpente primordiale, rappresentativo del caos e collegato alla Dea Madre. Solo col Cristianesimo, questo simbolo divenne espressione del male in quanto, non riuscendo a modificarlo o a distruggerne il forte significato, si era preferito demonizzarlo. Il drago è sempre stato accomunato alla fecondità, alla nascita e alla morte viste come inizio e fine. Rappresentato nel Medioevo come Ouroboros, serpente o drago che si morde la coda, era il motivo principalmente utilizzato nelle operazioni alchemiche in quanto simbolo di trasmutazione della materia bruta. Esprime l'idea che la fine e l'inizio si compenetrano, fanno parte l'una dell'altro, in una sorta di "grande opera alchemica" applicata sia alla materia bruta che all'individuo al fine di fare, trasformare, evolvere.

Superato l'ingresso, sulla destra, la statua di Vigeland, che si è scolpito mentre è al lavoro con martello e scalpello, sorveglia il percorso intrapreso dal visitatore.

Il ponte



Il ponte del parco con in fondo il monolite.

Attraversato il grande piazzale d'entrata, si arriva ad un ponte in granito altrettanto vasto, lungo 100 metri e largo 15, enorme rispetto al piccolo canale sul quale passa. Fu Vigeland a volerlo così imponente, in sostituzione di uno molto più piccolo, esistente nel parco Frogner sin dal 1914.

Simbolo di una serie di passaggi da un momento all'altro, da una situazione all'altra e da un'età all'altra della nostra vita (infanzia, adolescenza, età adulta, vecchiaia), il ponte è la possibile connessione tra due luoghi diversi, tra due persone o idee diverse nonché concreto simbolo della possibilità di passaggio nelle due direzioni contrarie, del superamento di ostacoli nella comunicazione e della capacità di venirsi incontro trovandosi insieme a metà strada.

Sui parapetti, lo scultore ha posto 58 statue in bronzo a grandezza naturale, eseguite negli anni '30: uomini e donne, adulti e bambini in gruppi o in figure isolate più una ruota della vita.



Serie di sculture bronzee poste sui due parapetti del ponte del parco Vigeland.

La fontana



Parco Vigeland, *La fontana*.

Alla fine del ponte, ci si trova in un altro grande piazzale che ospita una fontana in bronzo, l'opera più imponente di tutto il complesso.

Al centro della vasca quadrata, evidente simbolo della terra, sei statue in bronzo di uomini di differenti età sorreggono, in ricordo di Atlante seppur non sulle spalle, un grande catino da cui sgorga l'acqua,

fonte di vita, simbolo del processo di trasformazione da un contesto spirituale negativo ad un altro positivo⁸⁰.

Lungo i bordi della vasca sono disposte 20 sculture a forma di albero, simili a quelli che crescono nel parco al cui fusto o alla cui chioma si avvinghiano altrettante figure umane di differenti età.



Uno degli alberi in bronzo posto sul bordo della fontana del parco Vigeland.

Le pareti esterne della vasca sono decorate da 60 bassorilievi che illustrano diversi momenti dell'esistenza umana.

⁸⁰ Frugoni, C., *Enciclopedia dell'arte medioevale*, Roma 1991.



Fontana, *Bassorilievi*.

Intorno alla vasca, un immenso labirinto in marmo bianco e nero, lungo circa tre chilometri, occupa una superficie di 1800 metri quadrati. Come a Chartres, dove un labirinto simile sul pavimento della cattedrale è la rappresentazione del pellegrinaggio in Terra Santa, questo di Oslo è significativo di quel percorso obbligato che è la vita.



Parco Vigeland, *Il labirinto*.

La terrazza del Monolite



Parco Vigeland, *La terrazza del Monolite.*

Dalla fontana si sale, attraverso una scalinata a tre livelli, alla parte più elevata del complesso a cui si accede attraverso dei cancelli in ferro battuto con figure di uomini e donne, eseguiti anch'essi, come tutte le opere del parco, da Vigeland.



Parco Vigeland, *Veduta della fontana e della terrazza del Monolite.*



Parco Vigeland, *Particolare di uno cancelli di accesso alla terrazza del Monolite.*

La terrazza, oltre a dominare l'intera area, è a sua volta dominata da una colonna alta 17 metri, sulla quale, ad altorilievo, sono scolpite 121 figure umane intrecciate tra loro. Questa sorta di totem è realizzato con un unico pezzo di granito e per questo è noto come il Monòlito o Monolite.



Parco Vigeland, *Terrazza del Monolite.*



Parco Vigeland, *Il Monolito*.



Parco Vigeland, *Uno dei gruppi scultorei posti intorno al Monolito*.



Parco Vigeland, *L'intreccio dei corpi del Monolito*.

In quest'opera, la forte influenza di Rodin sull'arte dello scultore scandinavo è più che evidente. In essa, gli esseri umani *"agiscono, si muovono, creano, distruggono, compongono, configurano realtà e forme, legati, avvinghiati tra loro nella materia"*⁸¹. Il continuo ritorno delle

⁸¹ Marchesini, L., *Fine o rinascita?*, catalogo mostra, Bologna 2012, p. 89. In effetti, le parole di Laura Marchesini qui riportate si riferiscono all'opera di uno scultore moderno, Ettore Greco che, nel 2012, si è

cosa è trasmesso dalla dinamica disordinata con cui i corpi sembrano lottare disperatamente. Seppur all'apparenza incapaci di muoversi, gli individui mantengono una loro indipendenza, ma, come per i pezzi di una giostra, seguono un movimento ripetitivo, stabilito e imbrigliato. Se la plasticità della membrana è sicuramente riconducibile a Rodin, il loro disfarsi e disarticolarsi rimanda al fremito e alla vibrazione di una scultura del Settecento di Agostino Fasolato (che difficilmente Vigeland poteva conoscere), *La caduta degli angeli ribelli*, nella quale era già percepibile quell'inquietudine squisitamente contemporanea che l'autore norvegese non solo avvertiva, ma di cui ha saputo permeare la sua opera.



Agostino Fasolato, *La caduta degli angeli ribelli*, marmo di Carrara, 168x80x81 cm, Palazzo Leoni Montanari, Vicenza.

ispirato all'Apocalisse per realizzare una scultura che ci ha ricordato per concezione il monolite norvegese, anche se né l'artista né la curatrice della mostra erano assolutamente a conoscenza dell'opera di Vigeland. Quanto realizzato da Greco era, comunque, di dimensioni molto più ridotte tanto da poter essere esposto nella mostra, tenutasi a Bologna e a Parigi, di cui la Marchesini era curatrice insieme all'antiquario Maurizio Nobile.

Il Monolite di Vigeland è al centro di una struttura di pianta ottagonale a gradini. Su questi sono posizionati 36 gruppi scultorei in marmo. Come per le statue del ponte, i soggetti sono uomini e donne, bambini e adulti; in questo caso, però, ci troviamo di fronte a composizioni raccolte dove le figure appaiono sedute o accovacciate.



Parco Vigenad, *Un altro dei 36 gruppi marmorei che ornano la scalinata a pianta ottagonale.*

La ruota della vita



Parco Vigeland, *La ruota della vita.*

Scendendo dalla terrazza si arriva alla parte finale del percorso del parco che culmina con la bellissima scultura *Livshjulet*, la ruota della vita. Sette figure umane (quattro adulti e tre bambini) in bronzo si intrecciano e si rincorrono formando un cerchio che solo la severità del materiale in cui sono realizzate rende meno giocoso.

Da sempre il cerchio rappresenta la perfezione, la compiutezza, l'unione, ciò che non ha rottura e cesura. Emblema tradizionale di ciò che non ha inizio né fine, formato da una linea unica le cui estremità si ricongiungono per annullarsi l'una nell'altra, il cerchio rappresenta lo stato della sostanza primordiale, impalpabile e trasparente, uniforme ed indifferenziata. Il cerchio, insomma, sprovvisto di angoli e di spigoli simboleggia l'armonia che grazie all'assenza di opposizioni, come l'alto e il basso, traduce l'indifferenziato in un'uguaglianza di principi. È il simbolo dello spirito e dell'immaterialità dell'anima. Il simbolismo del cerchio è duplice, sia magico che celeste. Il cerchio come cielo (in opposizione al quadrato che rappresenta la terra, evocata nella fontana posta al centro del parco) rappresenta la dimensione intellettuale e spirituale e, allo stesso tempo, è collegato al ciclo perenne della vita nel quale non è dato distinguere il principio dalla fine. Il cerchio è, quindi, simbolo di eternità e di perfezione. Il movimento circolare eseguito dai corpi scolpiti da Vigeland segue quello del cielo ed è perciò perfetto, immutabile, senza inizio né fine, né variazione;

questo fa sì che esso possa rappresentare il tempo il quale, a sua volta, può essere definito come una successione continua e invariabile di istanti tutti identici gli uni agli altri da cui trae origine il concetto di ciclicità.

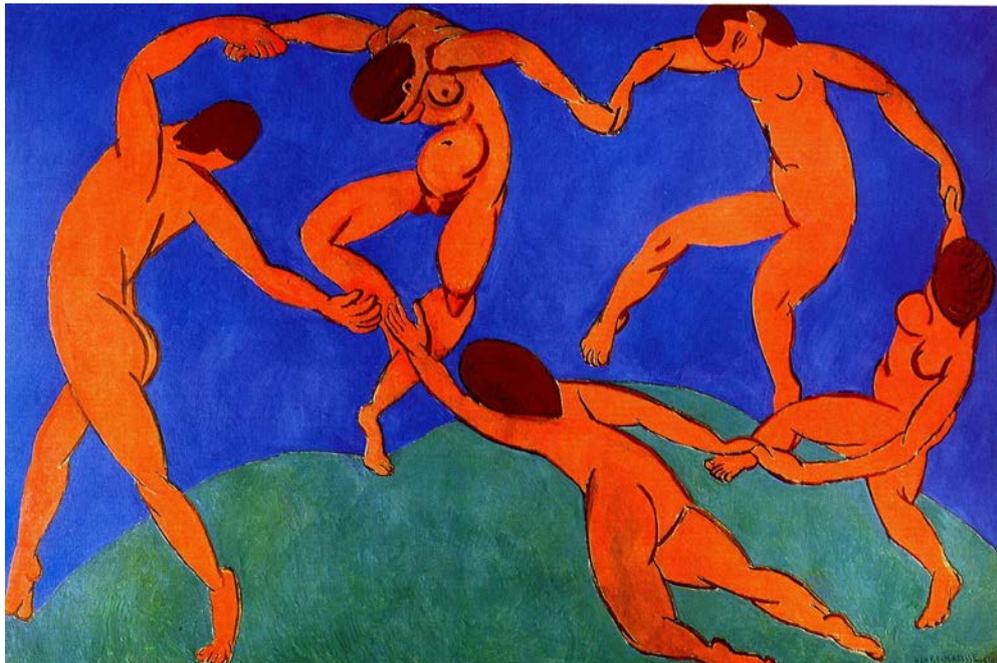
Superate tutte le difficoltà, tutte le prove, tutti gli stadi dell'esistenza e tutte le età della vita, la ruota continua a girare e il ciclo vitale ricomincia senza mai fermarsi, come in una danza.

Ad inizio secolo, nel 1900, Munch aveva dipinto *La danza della vita*, in cui si ritrova la metafora medievale della vita vista come danza, presente anche in Vigeland. In entrambi gli artisti si riscontrano sia la dimensione universale e trascendente che la coscienza del ciclo biologico dell'essere umano che è sempre immerso nel paesaggio perché il suo destino è inscindibilmente legato al ritmo superiore della natura.



Edvard Munch, *La danza della vita*.

Mentre in Munch, però, la danza della vita, rappresentata dalle tre età della donna (identificabili dai tre diversi colori di vestito, bianco, rosso e nero), ha un inesorabile sapore melanconico, quasi tragico, il ciclo vitale rappresentato da Viegeland attraverso la ruota della vita sembrerebbe rimandare alla speranza, anche se non così gioiosa come ne *La danse* di Matisse. È, comunque, un invito all'essere umano e al mondo ad andare avanti malgrado tutto lasciandosi alle spalle il male e a guardare verso la sicura rinascita e il futuro.



Henri Matisse, *La danse*.

Capitolo III

La città ideale di filosofi e pensatori

Tagore, Steiner, Jung e Wittgenstein

"I mondi sconfitti io porto
nel mio mondo in fiore"
Robindranath Tagore, *Stray birds*⁸²

"Sii il cambiamento che vuoi vedere nel mondo", Mahatma Gandhi

1. Hermann Hesse e Robindranath Tagore

In un mondo che andava ripensato *ex novo*, un ruolo fondamentale, seppure inatteso, fu ricoperto dai filosofi e dai pensatori che, divenuti architetti, seppero dare corpo alle loro idee di rinnovamento spirituale, volto alla ricerca di quell'armonia che era andata irrimediabilmente perduta.

Era il 1922 quando Hermann Hesse, dopo un lungo viaggio a Ceylon (attuale Sri Lanka), Sumatra e Malesia, pubblicava *Siddharta*. Breve "poema indiano" (come lo definì lui stesso), ma profondo insegnamento sulla vita, il racconto ha per protagonista un essere alla continua ricerca, ricerca che è, soprattutto, il tentativo di riuscire a vivere nel modo più completo possibile la propria vita.

⁸² Tagore, R., *Stray birds*, New York 1916 [trad. it.: *Come uccelli in volo*, a cura di Donadio, A., Milano, 2012]. Nel 1916, mentre il mondo era in guerra, Tagore si recò per una serie di conferenze in Giappone ed è lì che compose *Stray birds*, una raccolta di poesie in forma di *haiku*, veri e propri sguardi sulle realtà di tutti i giorni, anche le più scontate.

La guerra aveva impedito a un'intera generazione di approfittare appieno della propria esistenza, stroncata, per la più parte dei combattenti, praticamente sul nascere. Ai reduci non restava che cercare altre dimensioni, nuovi orizzonti e l'Oriente, con tutto il suo carico di forte spiritualità di cui in quel momento di crisi si avvertiva un enorme bisogno, era una delle mete, sicuramente "la meta" di Hesse che, come i suoi *Suchenden* (i personaggi dei suoi romanzi, perennemente inquieti e bisognosi di certezze, in cerca - *suchen*, "cercare" in tedesco - di Assoluto e, in un'ultima analisi, alla ricerca di se stessi⁸³) cercava una verità su cui fondarsi nell'universale relatività della vita e del mondo.

Tra il 1917 e il 1919, Hesse aveva scritto *Demian*, la storia di un giovane combattuto tra due mondi, quello del bene e quello del male, definita da Thomas Mann "un piccolo capolavoro"⁸⁴, che esercitò un forte influsso sui giovani tedeschi usciti dalla guerra perduta. I "bizzarri tipi di teosofi, vegetariani, tolstoiani e naturisti che si incontrano tra gli studenti di *Demian*", scrive Massimo Mila nella introduzione alla sua traduzione di *Siddartha*, sono i discendenti dei Brahmini, anacoreti e veggenti che si ritrovano nel poema indiano di Hesse. Tutti sono alla ricerca dell'"Atman"⁸⁵, in sanscrito: "la

⁸³ Mila, M., *Introduzione*, in Hesse, H., *Siddartha*, Milano 1973, pp. 11-27. Massimo Mila, intellettuale e critico musicale, tradusse il libro di Hesse, pubblicato da Frassinelli - alla fine della Seconda guerra mondiale - nel 1945, mentre era in carcere come antifascista.

⁸⁴ Hesse, H., *Demian*, Milano 1999, Presentazione su IV di copertina.

⁸⁵ Come afferma Mila in una nota della sua *Introduzione*, "Atman" in sanscrito deriva, forse, dalla radice *An*: respiro, soffio, anima.

propria persona"; l'Io, dunque, in senso filosofico, l'anima in contrapposizione al corpo.

È innegabile che dopo Herder e Goethe, l'interesse della cultura tedesca verso il pensiero e le dottrine indiane non cessò mai al punto di arrivare ad elaborare una dottrina razziale, basata sulla discendenza puramente ariana del suo popolo.

Enrico Prampolini, forte della sua approfondita conoscenza della Germania, affermava che *"una valutazione obiettiva non può negare che i due popoli [l'indiano e il tedesco] hanno comune una spiccata tendenza alla contemplazione, alla speculazione astratta, al panteismo e perciò al Weltschmerz, cioè a sentire il dolore cosmico"*⁸⁶.

Tanto per i giovani che uscivano dalla Prima guerra mondiale, dunque, che per Tagore o Coomaraswamy⁸⁷ (indiani di formazione occidentale), alla smania di progresso tecnologico che faceva perdere ogni prospettiva e ogni finalità andava opposta un'armonia nuova che riunisse lo spirito profondo di due culture, l'occidentale e l'orientale⁸⁸, per colmare quel

Stranamente, però, l'intellettuale torinese non nota come la parola sanscrita "Atman" sia praticamente identica ad "atmen", verbo che in tedesco significa "respirare".

⁸⁶ Lista, G., *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013, p. 102.

⁸⁷ Coomaraswamy, A.K., *Sapienza orientale e cultura occidentale*, Milano 1988.

⁸⁸ Ad ulteriore conferma dell'analogia di pensiero tra l'India e la Germania, si può citare l'esempio del filosofo Hermann Keyserling (definito da Hesse *"il primo studioso e filosofo europeo che ha veramente compreso l'India"*) il cui intero percorso vitale, punteggiato anche da viaggi in Oriente, fu contraddistinto dalla polarità tra *Seele* e *Geist*, anima e spirito o, se si preferisce, tra Oriente e Occidente. Nel 1920, Keyserling fondò a Darmstadt la "Scuola della saggezza" che ebbe un grande impatto sulla Repubblica di Weimar e i cui fondamenti

divario che si era aperto col Rinascimento tra vita e arte, tra bellezza e utilità e tra beatitudine e ragione al fine di raggiungere non solo la perfezione, ma un mondo nuovo⁸⁹.

Interprete fattivo di queste teorie, Rabindranath Tagore, nel 1921, trasformò il suo *ashram*, sito a Santiniketan, nel Bengala occidentale, in una istituzione scolastica - riconosciuta come università nel 1951 - *Visva Bharati (Comunione del mondo con l'India)*, dove sia l'architettura da lui consigliata e indirizzata che gli insegnamenti seguivano (e continuano a seguire ai nostri giorni) il suo credo. Il poeta versò nel progetto l'intera somma ricevuta nel 1913, insieme al Premio Nobel.



Visva-Bharati, Ingresso

teorici e programmatici sono esplicitati nel libro *Conoscenza creatrice* del 1922 che era stato preceduto, nel 1920, da *Filosofia come arte*. Nella civiltà occidentale, in cui il grande progresso intellettuale è avvenuto a spese della vita spirituale, decisivo per Keyserling era sviluppare un tipo di formazione che fosse realmente in grado di sconfiggere l'ipertrofia dell'intelletto; ciò poteva avvenire unicamente operando una sintesi fra spirito e anima, maschile e femminile, Occidente e Oriente. Erano, questi, gli stessi intenti che si prefiggeva di raggiungere Tagore nella sua scuola di Visva-Bharati.

⁸⁹ Coomaraswamy, A.K., *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Milano 1990.



Uno degli edifici dell'università Visva-Bharati, fondata da Tagore.



Visva-Bharati.



Visva-Bharati.



Particolari architettonici di uno degli edifici di Visva-Bharati.

"Nell'istruzione il fattore più importante è un'atmosfera di attività creativa nella quale il lavoro della ricerca intellettuale possa trovare il suo pieno sviluppo.

L'insegnamento dovrebbe essere come acqua che trabocca spontaneamente e inevitabilmente da una sorgente di cultura. L'istruzione diventa un fatto sano e naturale solo quando è frutto di un sapere vivo e crescente.

Inoltre la nostra istruzione dovrebbe essere in contatto costante con tutto il resto della nostra vita, economica, intellettuale, estetica e sociale; le nostre scuole dovrebbero trovarsi nel cuore stesso della nostra società ed essere legate ad essa coi legami di una molteplice cooperazione. Infatti la vera educazione consiste nel rendersi conto ad ogni passo che la pratica e la teoria sono organicamente collegate con tutto ciò che ci circonda"⁹⁰.



Aula all'aperto.

⁹⁰ Tagore, R., *La civiltà occidentale e l'India*, Torino 1991, pp. 119-120. Per ragioni del tutto incomprensibili, il bel titolo originale, *Towards Universal Man (Verso un uomo universale)*, di questa raccolta di scritti, significativi del pensiero umanistico dell'autore che aveva incantato Ghandi (per cui Tagore aveva coniato il soprannome di "Mahatma", "grande anima") e influenzato l'indipendenza indiana, è stato stravolto nella, pur ottima, versione italiana.



A Visva-Bharati anche le lezioni di danza si tengono rigorosamente all'aperto.



Visva-Bharati.

Non ci sono cancelli né muri di cinta a Visva-Bharati e gli alberi secolari e la vegetazione rigogliosa la fanno da padroni. Gli edifici in un classico stile locale indiano sono immersi nella natura e le lezioni si tengono all'aperto, sotto gli alberi dalle fresche chiome ad ombrello che sono parte integrante e fondamentale dell'architettura del luogo. Tagore si batteva per

un'istruzione impartita all'aria aperta e avversava il concetto di apprendimento ricevuto nello spazio limitato dai muri di una normale classe. A suo dire, i muri limitano non solo l'azione, ma soprattutto la mente. A Visva-Bharati, quindi, lo spazio è immenso come immenso è il sub-continente indiano; ce ne è tantissimo tra un edificio e l'altro, in modo che sia la mente che lo spirito possano respirare. E qui si respira non solo aria, ma armonia, bellezza e profumo di fiori. Il tempo scorre lentamente a Visva-Bharati; ce ne è tanto per imparare, tutto quello che si desidera e di cui si ha bisogno, secondo le proprie esigenze. Arte e danza sono ritenuti fondamentali per il raggiungimento dell'armonia. Ogni studente, poi, può richiedere di apprendere anche materie che interessano lui solo; in tale caso, si domanderà la presenza di un insegnante specifico che svolgerà il suo compito unicamente per lui.

Tagore era uso ripetere: "*Non ricordo affatto quello che mi è stato insegnato; ricordo solo quello che ho imparato*"⁹¹ e per imparare basilare è la pratica. Secondo Tagore, ogni persona è a modo suo geniale e ogni studente ha un momento personale in cui riesce a dare il meglio di sé. Immaginò, quindi, un sistema di apprendimento grazie al quale chiunque poteva continuare ad acculturarsi fino a quando lui stesso e il suo insegnante non fossero stati perfettamente soddisfatti. Questo senso di massima apertura e di

⁹¹ Tagore, R., *op.cit.*, p. 125.

rispetto per ciascun essere e per le caratteristiche individuali si rispecchia sia nell'impianto che nell'architettura di Visva-Bahrati. Gli edifici sono tutti contornati da oasi verdi; sono uno diverso dall'altro come diverso è ciascun individuo, ma eguali in importanza proprio come ciascun essere umano lo è nell'armonico disegno del mondo in cui ognuno gioca il suo ruolo in comunità e accordo con la natura che lo circonda e di cui è parte integrante.

“Eliminiamo dalla nostra mente l'immagine fissa delle istituzioni scolastiche esistenti e preghiamo coloro che sono riusciti a passare attraverso la disciplina necessaria per coltivare la loro mente, che sono pronti a produrre e perciò ad insegnare, di riunirsi, di prendere il loro posto di ricerca scientifica, di dedicarsi al lavoro di indagini e di scoperte nella regione del sapere. In questo modo si potrà concentrare una forza adeguata per la creazione spontanea di un'università che nasca dall'interno di noi stessi, corrispondendo alla verità della vita”⁹²

2. Rudolf Steiner e il *Goetheanum*

Mentre Tagore in India si dedicava ad un'utopistica città incentrata sull'apprendimento e la vita, a Dornach, nei pressi di Basilea, il filosofo austriaco Rudolf Steiner progettava una altrettanto ideale cittadella a cui fu dato il nome di *Goetheanum*, consacrata

⁹² Tagore, R., *op. cit.*, p. 131.

all'antroposofia, una corrente esoterica che da lui ebbe origine unendo diversi dettami della scuola teosofica e filosofico-idealista tedesca del tempo.

La costruzione dell'imponente complesso fu portata a termine nel 1928, dopo la morte di Steiner, sopravvenuta nel 1925. In assenza del suo ideatore, fondamentale per la finalizzazione del progetto si rivelò il plastico che il filosofo/architetto⁹³ aveva fortunatamente realizzato prima della sua scomparsa.



Goetheanum, ingresso principale.

⁹³Rudolf Steiner, oltre alle due costruzioni (*Johannesbau* e *Goetheanum*) realizzate a Dornach, progettò, nel 1924, l'*Eurythmeum* - distrutto durante la Seconda guerra mondiale - per Stoccarda, più altri edifici minori.



Il Goetheanum completamente immerso nella natura.

Pensato come sede per la divulgazione della nuova mistica, l'edificio nelle sue forme segue il percorso di studio spirituale ideato dallo stesso Steiner una volta che, nel 1912, si era allontanato dalla società teosofica di cui era stato membro. In effetti, il grandioso complesso architettonico del *Goetheanum* è considerato a tutti gli effetti una sorta di concretizzazione in cemento del pensiero del filosofo. Rappresenta un vero e proprio pellegrinaggio iniziatico che, cominciato ad Occidente (l'ingresso principale è orientato in questa direzione) conduce ad Oriente, alla ricerca e conquista della spiritualità. Prende il nome da Goethe, il grande letterato tedesco ammirato da Steiner in quanto, nei suoi scritti scientifici, il filosofo aveva trovato quel ponte tra misticismo e scienza che andava affannosamente cercando e che era alla base della sua personale visione

del mondo, dove il pensiero può portare alla realizzazione dello spirito e, quindi, al conseguimento della libertà⁹⁴. Fu edificato al posto di una precedente costruzione in legno, eretta nel 1913 e distrutta da un incendio doloso la notte di San Silvestro 1919, nota come *Johannesbau*. "L'edificio attuale ne rappresenta il successore e, in quanto tale, il monumento commemorativo. Il fatto che sia stato concepito dalla stessa persona – che sviluppò, tra molte altre, una teoria dell'architettura – dimostra la fondamentale continuità tra le due strutture: una 'ricostruzione' concettuale, certo non letterale", scrive Ákos Moravánszky⁹⁵.



Il primo Goetheanum, 1913-1919, noto come *Johannesbau*.

⁹⁴ Steiner, R., *La mia vita*, Roma 2012.

⁹⁵ Moravánszky, A., *Il Goetheanum di Rudolf Steiner. Il libero muoversi della spirito fra le curve in cemento. Il secondo edificio come commemorazione del primo*, in "Domus", febbraio 2011.

L'incredibile e pionieristico uso plastico che si fa del cemento in questa costruzione le ha permesso non solo di essere dichiarata monumento nazionale svizzero, ma di entrare nella storia come uno dei capolavori dell'architettura espressionista del XX secolo, ponendosi alla base della corrente organica.



Veduta del lato Sud del *Goetheanum*.



Muro esterno del *Goetheanum* di rilevante valore espressivo.

L'architettura di Steiner, avulsa dalle costrizioni di quella tradizionale, si fa manifesto e forte simbolo di quella libertà che era il fine della sua mistica.

L'interno del *Goetheanum* ospita due sale da concerto per complessivi 1500 posti, una galleria, sale di conferenza, una biblioteca con annesso deposito e gli uffici amministrativi della Società antroposofica.

Interessante tanto quanto l'esterno è la decorazione interna del complesso che rimanda, in modo inequivocabile, a Goethe e alla sua teoria sui colori⁹⁶.

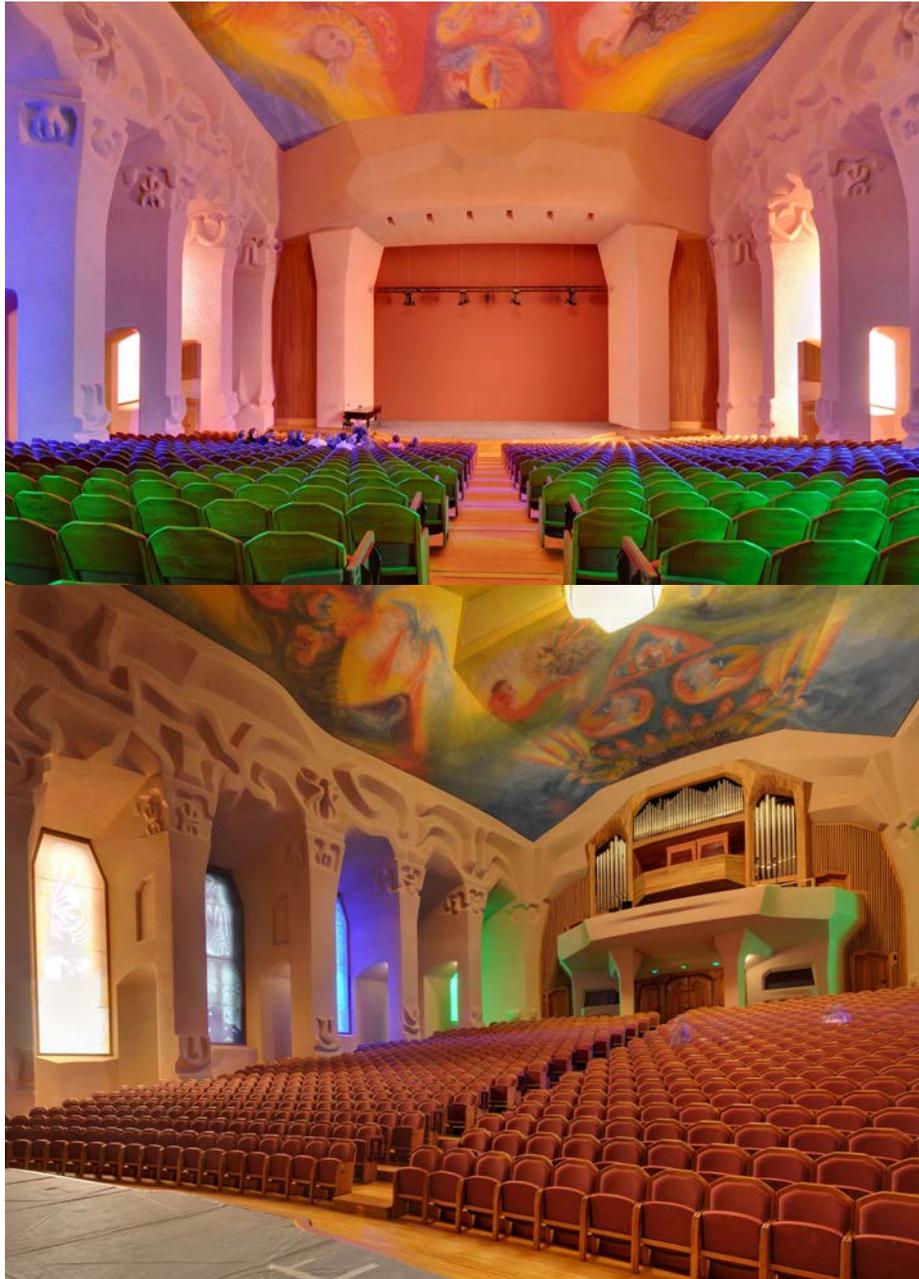
*Zur Farbenlehre (La teoria dei colori)*⁹⁷ è un saggio in due volumi che Johann Wolfgang von Goethe scrisse nel 1810 definendolo il preferito di tutti i suoi lavori scientifici a cui diede molta più importanza che a tutte le sue creazioni letterarie.



Goetheanum, interno.

⁹⁶ Nel *Johannesbau*, Steiner era intervenuto personalmente nella decorazione pittorica del soffitto di una della due cupole dell'edificio.

⁹⁷ Goethe, J. W., *La teoria dei colori*, Milano 2008.



Goetheanum, *interni*.

Esempio luminoso di unità del sapere, che supera le barriere fra letteratura e scienza, quest'opera di Goethe si scaglia contro quella che l'autore ritiene una insopportabile e inconcepibile tirannia delle scienze. È inammissibile, infatti, che i colori siano considerati unicamente come la pura espressione di un fenomeno fisico, matematico; essi sono, invece, qualche cosa di vivo,

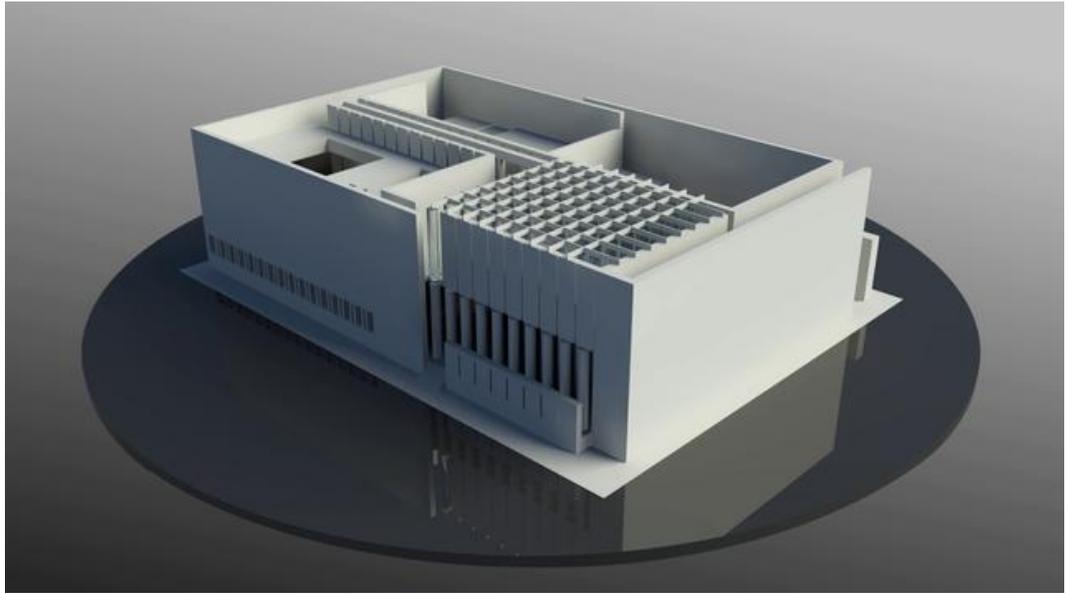
di umano. Se è indubbio che essi originino da manifestazioni naturali è altrettanto vero che trovano perfezionamento nella spiritualità dell'animo di chi li osserva. È impossibile, quindi, spiegarli unicamente con una teoria meccanicistica perché per una loro comprensione totale sono necessarie la poetica, l'estetica, la psicologia, la fisiologia e il simbolismo.

Esattamente dieci anni dopo l'ultimazione del *Goetheanum*, nel 1938, Giuseppe Terragni progettò il *Danteum*, sorta di risposta italiana alla creazione di Steiner, che avrebbe dovuto realizzare, con l'aiuto di Paolo Lingeri, a Roma, lungo Via dei Fori Imperiali.

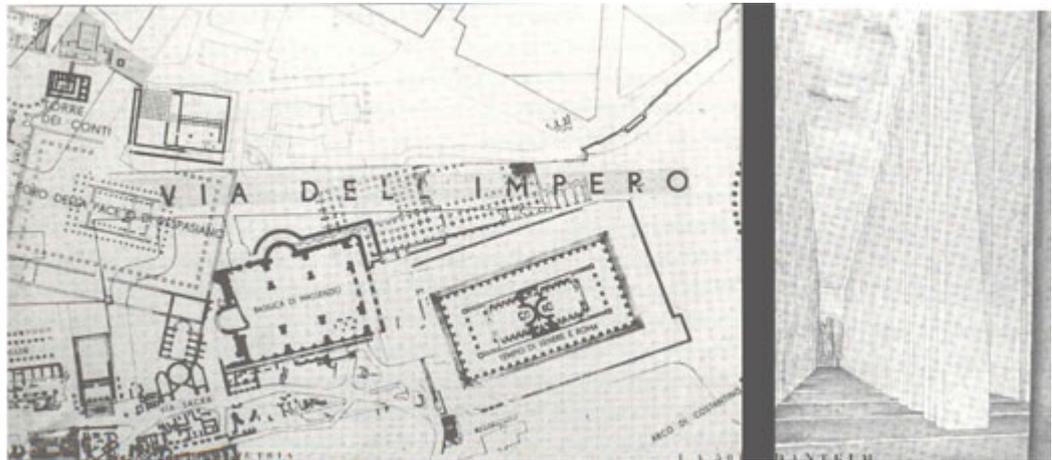
Anche se ci restano disegni e scritti al riguardo dello stesso Terragni⁹⁸, nonché testimonianze di vario genere che provano quanto la realizzazione del progetto fosse fortemente voluta, il *Danteum*, che doveva avvalersi degli interventi scultorei di Mario Sironi e di quelli letterari di Riccardo Bacchelli, non venne mai costruito a causa della caduta del fascismo.

Come in Svizzera, anche nel caso italiano, l'architettura avrebbe dovuto farsi interprete altamente espressiva del lungo viaggio spirituale e iniziatico, compiuto da Dante nella *Divina Commedia*, dal buio dell'inferno alla luce del paradiso.

⁹⁸ Terragni, G., *Relazione sul Danteum*, manoscritto del 1938, in Schumacher, T., *Terragni e il Danteum*, Roma 1983, appendice.



Modello del progetto di Terragni e Lingeri per il *Danteum*.



Piantina di Via dei Fori Imperiali (ex Via dell'Impero) con il *Danteum* posizionato in prossimità della Basilica di Massenzio. Sulla destra, uno schizzo relativo all'interno della costruzione.

Malgrado un impegno quasi maniacale al punto da far temere per la salute mentale di Terragni⁹⁹ che si dimostrò grande conoscitore della *Commedia*, l'idea del progetto non era stata dell'architetto comasco, ma di Rino Valdameri, avvocato milanese e presidente della società dantesca italiana. Questi aveva proposto a Mussolini la realizzazione di un tempio che celebrasse il “massimo poeta degli italiani” e diffondesse la cultura di

⁹⁹ Schumacher, T., *op. cit.*, p. 4.

Dante nel mondo. L'edificio avrebbe dovuto essere pronto per l'Esposizione del 1942.

A differenza del *Goetheanum*, il *Danteum* non avrebbe, però, narrato unicamente un percorso iniziatico e spirituale, ma avrebbe anche, quasi sicuramente, rappresentato un percorso politico; alla fine del lungo itinerario che passava dall'inferno al purgatorio per poi finire al paradiso, infatti, una "Sala dell'Impero", esaltazione dell'Italia fascista, avrebbe affiancato quest'ultimo.

Qualunque sia stata la vera finalità del *Danteum*, che rimane comunque una grande opera architettonica, significativa di un intero mondo, le ragioni vere del progetto sono da ricercare in quanto affermato da Terragni già nel 1931 e riportato da Giorgio Ciucci nell'introduzione al libro di Schumacher da lui firmata: *"Gli elementi costruttivi sono la base, l'alfabeto col quale un architetto può comporre più o meno armonicamente. L'architettura non è costruzione e neppure soddisfazione di bisogni di ordine materiale; è qualcosa di più; è la forza che disciplina queste doti costruttive ed utilitarie ad un fine di valore estetico ben più alto. Quando si sarà raggiunta quella 'armonia' di proporzioni che induca l'animo dell'osservatore a sostare in una contemplazione, o in una commozione, solo allora allo schema costruttivo si sarà sovrapposta un'opera di architettura"*.

Ritornando a Steiner e al suo pensiero c'è da dire che questo incontrò non solo l'entusiasmo di Hermann Hesse, ma di tanti reduci che speravano in un

mondo nuovo, pieno di armonia e pace per loro e i loro figli.

La ricerca dell'armonia, così importante per chi aveva alle spalle l'inferno della guerra, era un tratto comune sia a Tagore che al filosofo austriaco; entrambi ravvedevano nell'insegnamento dell'arte il modo ottimale per raggiungere la pienezza dell'essere. Per evidenti differenze di clima, Steiner, che pure perseguiva quella ricerca di libertà e di respiro insita nelle teorie del poeta indiano, non poteva immaginare i suoi insegnamenti impartiti all'aperto, ma li informava dello stesso spirito di amore e rispetto verso l'individuo tanto da affermare: "*Il nostro obiettivo: elaborare una pedagogia che insegni ad apprendere, ad apprendere per tutta la vita dalla vita stessa*"¹⁰⁰.

3. Carl Gustav Jung e Bollingen

Sempre alla ricerca di spiritualità, chiarezza e rinascita, dopo la morte della madre, avvenuta nel 1922, anche Carl Gustav Jung acquistò un terreno vicino al villaggio di Bollingen - sulla sponda nord del lago di Zurigo - per realizzarvi un rifugio.

La costruzione della famosa *Torre di Jung* o *di Bollingen*, come il rifugio veniva chiamato, iniziò nel 1923 quando lo psichiatra svizzero si stava avvicinando ad un punto cruciale della sua vita: il compimento dei 50 anni d'età.

¹⁰⁰ Steiner, R., *L'educazione come arte. Dal complesso dell'entità umana*, Milano 2012.



Torre di Bollingen, costruzione iniziale, 1923.

Come lui stesso scrisse nelle sue memorie:
*"Le parole e la carta non mi sembravano più così affidabili. Per dare basi solide alla mia fantasia, avevo bisogno di qualcosa di più. Dovevo trovare il modo di scolpire nella pietra i miei pensieri più profondi e la conoscenza acquisita. In altre parole, dovevo fare una confessione di fede in pietra. Fu l'inizio della Torre, la casa che costruii per me stesso a Bollingen"*¹⁰¹.

Sin da piccolo, Jung aveva sognato di un'isola in mezzo ad un lago con un castello ed ora il suo sogno si stava avverando. Il progetto prese anni per essere realizzato nella sua interezza in quanto seguì le varie fasi della vita dello psichiatra che corrispondevano alle varie stratificazioni, consce e inconsce, della sua anima.

¹⁰¹ Jung, C. G., *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano 1988.



Torre di Bollingen, aggiunta di altri corpi di fabbrica, 1927.

“Fin dal principio sentii la Torre come un luogo, in un certo senso, di maturazione, un grembo materno o una figura materna nella quale potessi diventare ciò che fui, sono e sarò”, continua a ricordare Jung riconoscendo che in Bollingen vide una possibilità di entrare nelle pieghe più profonde del suo animo per arrivare al fondo di se stesso, capirsi meglio e giungere ad una nuova vita.

“Nella Torre volevo una stanza dove poter esistere unicamente per me stesso¹⁰². Avevo in mente quello che avevo visto nelle abitazioni indiane nelle quali si trova di solito una

¹⁰² Mentre Jung desidera una stanza dove poter esistere unicamente per se stesso, dall'altra parte della Manica, Virginia Woolf reclamava lo stesso diritto per le donne e per qualsiasi autore o artista, Woolf, V., *A Room of One's Own*, London 1929.

zona - che potrebbe anche essere un semplice angolo di una stanza separato da tutto il resto da una tenda - nel quale chi vi abita può appartarsi. Lì si può meditare per un quarto d'ora, mezz'ora al massimo o fare esercizi di yoga. In India, dove si vive gli uni sugli altri, una tale area per il raccoglimento è fondamentale”.



La Torre di Bollingen nel 1935.

Man mano che il processo psicologico di rinnovamento procedeva all'interno di Jung, anche la costruzione di ulteriori corpi di fabbrica andava avanti rispecchiando il complesso cammino interiore dello psicologo a cui corrispondeva l'arricchimento con nuovi elementi architettonici dell'iniziale torre da lui acquistata. *“Aggiunsi un cortile e una loggia sul lago che formarono un quarto elemento, separato dall'unità rappresentata dai precedenti tre corpi abitativi. Questo quarto elemento dà la possibilità all'Io di aprirsi alla natura e al cielo, al senso del*

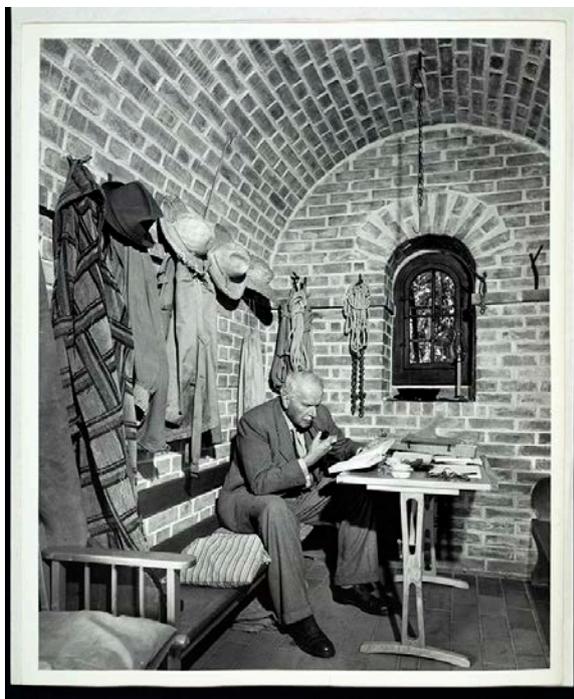
divino e al cosmo. Il cortile è parte della casa ma, allo stesso tempo, è connesso con qualcosa che va ben oltre l'Io e che permette di guardare nell'occhio di Dio".



La Torre di Bollingen come appariva negli ultimi anni di vita di Jung, dopo l'innalzamento tra le due torri realizzato, nel 1957, a seguito della morte della moglie.

"Dopo la morte di mia moglie avvenuta nel 1955, avvertii un forte bisogno interiore di diventare quello che ero veramente. Per dirla con il linguaggio usato per la casa di Bollingen, compresi all'improvviso che l'esigua sezione centrale che si sviluppava in modo così dimesso e nascosto ero io! Non potevo più nascondermi tra la torre 'materna' e quella 'spirituale'. Nello stesso anno, quindi, aggiunsi un ulteriore piano che rappresentava me stesso o, se preferite, il mio ego [...] Avevo iniziato la prima torre nel 1923, due mesi dopo la morte di mia madre. Queste due date sono di estrema importanza perché 'La Torre', a quanto pare, è strettamente connessa con la morte". È, però, innegabile che la Torre fosse anche connessa con la vita visto che, dopo la morte delle due

donne così importanti per lui, Jung riuscì ad esprimere se stesso in modo completo realizzando finalmente e appieno il suo mondo, la sua città ideale.



Jung all'interno del suo rifugio di Bollingen.

"A Bollingen sono al centro della mia vera vita e mi sento profondamente me stesso", conclude Jung¹⁰³ per il quale Bollingen, senza elettricità e senza acqua corrente, con il suo silenzio, divenne luogo ideale e reale, non solo simbolico, di ritiro spirituale dove vivere e attendere con serenità la morte.

4. Ludwig Wittgenstein e la casa della sorella Margaret

Come per Jung, punto di arrivo (e di svolta) di una visione ascetica dell'esistenza è anche la casa che Ludwig Wittgenstein realizzò tra il 1926 e il 1929 per la

¹⁰³ Jung, C. G., *op. cit.*, p. 53.

sorella, Margaret¹⁰⁴, che, preoccupata per la forte depressione in cui era caduto il fratello dopo la morte della madre e vari insuccessi lavorativi, lo coinvolse nell'impresa.



Casa Wittgenstein, Vienna.

Tornato dalla guerra dopo cinque anni in cui era stato anche prigioniero in Italia, Wittgenstein aveva terminato la sua opera maggiore, il *Tractatus logico-philosophicus*, molto apprezzato da Bertrand Russell.

Dopo aver ceduto (riteneva che il denaro corrompesse) ai fratelli l'ingente rendita ricevuta alla morte del padre, magnate dell'industria siderurgica, influenzato dal cristianesimo di Tolstoj che lo portò a vivere per sempre senza inutili orpelli, vestendo decorosamente ma con estrema semplicità tra pochi mobili essenziali e nessun oggetto che non fosse

¹⁰⁴ Margaret Stonborough-Wittgenstein, nel 1905, era stata ritratta da Gustav Klimt in uno dei suoi quadri più celebri.

strettamente utile, Ludwig divenne giardiniere nel convento francescano di Hütteldorf (dove fu sul punto di prendere i voti) e insegnante in scuole di montagna della Bassa Austria¹⁰⁵. Accortosi, però, che l'insegnamento non faceva per lui, cadde in una profonda crisi; accettò, quindi, con piacere la proposta della sorella che, per due anni, gli diede la possibilità di porre fine ai suoi continui vagabondaggi che, nella ricerca di se stesso, lo rendevano affine a tutti i *Suchenden* di Hesse¹⁰⁶.

Prima di questo incarico, Wittgenstein aveva già avuto esperienze in campo architettonico; oltre, infatti, ad essere stato un ammiratore di Loos, aveva aiutato un amico ad arredare la sua casa, disegnato i mobili del proprio alloggio da studente a Cambridge e progettato la baita costruita su un fiordo norvegese dove si era rifugiato in eremitaggio prima della scoppio della Prima guerra mondiale.

L'intento era che il filosofo affiancasse l'architetto Paul Engelmann, un allievo di Loos, ingaggiato in un primo momento dalla sorella per la realizzazione della propria casa. Di fatto, Wittgenstein prese il posto di Engelmann nella direzione del cantiere¹⁰⁷.

Stando a quanto riferisce Wijdeveld nel suo libro su Wittgenstein, pochissime modifiche furono apportate al progetto originario e questo non meraviglia.

¹⁰⁵ McGuinness, B., *Young Ludwig: Wittgenstein's Life, 1889-1921*, Oxford 2005, p. 41.

¹⁰⁶ Cfr. *supra*, p. 83.

¹⁰⁷ Wijdeveld, P., *Ludwig Wittgenstein, Architect*, London 1995.

Se, infatti, Engelmann, seguendo gli insegnamenti di Loos, aveva immaginato uno spazio funzionale e senza ornamenti per ragioni puramente razionalistiche, Wittgenstein, per ragioni completamente diverse, faceva sua quell'estrema linearità che concordava perfettamente con il suo bisogno quasi francescano di ascesi. Anche Giotto, nel descrivere le storie di San Francesco, aveva usato la stessa linearità architettonica nell'inquadrare la vita del "poverello d'Assisi". Nell'*Annuncio dell'Angelo a Sant'Anna*, affrescato nella Cappella degli Scrovegni, ad esempio, troviamo un'architettura che, privata delle cuspidi del tetto, possiede lo stesso candore e le stesse forme essenziali della casa di Wittgenstein. Man mano che il cantiere procedeva, infatti, Wittgenstein sentiva la casa sempre più sua tanto da riferirsi ad essa in questi termini e da imprimervi la propria impronta. Egli stesso, del resto, riteneva che ci fosse affinità tra filosofia e architettura tanto da scrivere: "*quando costruiamo case, parliamo e scriviamo*"¹⁰⁸ e sicuramente, come dimostrato anche da Jung a Bollingen, progettando la nostra casa, scriviamo e parliamo di noi, della nostra vita¹⁰⁹. Leonardo Distaso arriva addirittura ad affermare che tutto il

¹⁰⁸ Pisani, D., *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Macerata 2011.

¹⁰⁹ Quanto Wittgenstein credeva riguardo all'architettura, si rispecchia perfettamente in quanto affermato da Giuseppe Pagano: "*La casa in cui l'uomo vive definisce il suo mondo spirituale, il suo senso pratico della vita e il significato morale che egli attribuisce a questa vita [...]. Il grado di sensibilità estetica dell'individuo e la capacità tecnica di una civiltà sono facilmente leggibili in un alloggio, assai meglio che in un documento ufficiale*", vedi Pagano, G., *Tecnica dell'abitazione, "Quaderni della Triennale"*, Milano 1936.

Tractatus (e le opere del periodo giovanile) non ha solo senso etico, ma etico-estetico¹¹⁰. Per Wittgenstein, infatti, un'opera d'arte (e quindi anche di architettura) può definirsi eccellente solo se attraverso questa si arriva a vedere la vita stessa.



Giotto, *Annuncio dell'Angelo a Sant'Anna*, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Wittgenstein dedicò alla costruzione dell'abitazione della sorella energie quasi inumane tanto che l'opera, nonostante la firma congiunta, si deve considerare, come riconoscerà lo stesso Engelmann, unicamente di Wittgenstein. Anche se la distribuzione dei principali ambienti rimase inalterata e il grosso del volume edilizio non mutò se non per poche decine di centimetri, l'aggiunta, accanto al corpo principale, di

¹¹⁰ Distaso, L. V., *Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Roma 1999, pp. 39-40.

alcuni elementi secondari (un piccolo avamposto all'ingresso e una fascia sul retro), il cambio di dimensione delle finestre più delle modifiche lievi, ma sostanziali, portarono ad una maggiore articolazione plastica dell'edificio che venne spogliato di quell'aspetto monumentale che avrebbe altrimenti assunto se si fosse seguito pedissequamente il progetto di Engelmann.

Tutta l'opera di Wittgenstein si è prestata negli anni a frequenti e disparate letture; la casa della Kundmangasse non fa eccezione. Filosofi e architetti¹¹¹ si sono avvicendati nel trovare in essa i significati più reconditi, discutendo senza posa, in mancanza di testimonianze scritte del suo autore al riguardo¹¹². Quello che noi sappiamo, perché Wittgenstein lo ha scritto nel *Tractatus* è che "*Scopo della filosofia è la chiarificazione logica dei pensieri. La filosofia è non una dottrina, ma un'attività. Un'opera filosofica consta essenzialmente d'illustrazioni. Risultato della filosofia non sono «proposizioni filosofiche», ma il chiarirsi di proposizioni. La filosofia deve chiarire e delimitare nettamente i pensieri che altrimenti sarebbero torbidi e indistinti*"¹¹³. Se è vero, dunque, che tra filosofia e architettura vi è affinità, applicando tutto ciò alla casa di Vienna, dovremmo averne una spiegazione piuttosto

¹¹¹ Amendolagine F., Cacciari M., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Firenze 1975.

¹¹² Sull'argomento, abbiamo solo i ricordi di famiglia scritti dalla sorella Hermine, ricordi che si dividono in due sezioni: una che riporta degli schizzi e disegni di Hermine (pubblicati da Bernhard Leitner) e l'altra i ricordi scritti, di cui si possono trovare degli stralci in appendice a Amendolagine F., Cacciari M., *op. cit.*

¹¹³ Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino 2009.

chiara. In ogni modo, uno degli indubbi risultati del grande lavoro architettonico fu quello di aver portato Wittgenstein a chiarire le proprie idee tanto da decidere di ritornare a Cambridge e riprendere i suoi studi filosofici che, alla pubblicazione del *Tractatus*, riteneva conclusi.

"Il mio ideale è una certa freddezza. Un tempio che ospiti le passioni, senza che interferisca con queste", continua nella sua descrizione il filosofo. Quello che Wittgenstein delinea nella sua casa è, quindi, uno spazio neutro, trasparente che non si sovrappone né alle persone che lo abitano né agli oggetti che lo occupano. Ne risulta un edificio chiaro, preciso e austero, classico nelle sue forme essenziali, ma anticlassico per le intenzioni spirituali che, a quanto pare, informavano il suo realizzatore. Un'architettura, dunque, di estrema semplicità che è sia la cristallizzazione dell'etica espressa nel *Tractatus*¹¹⁴ che il simbolo della visione morale e spirituale che Wittgenstein aveva del mondo.

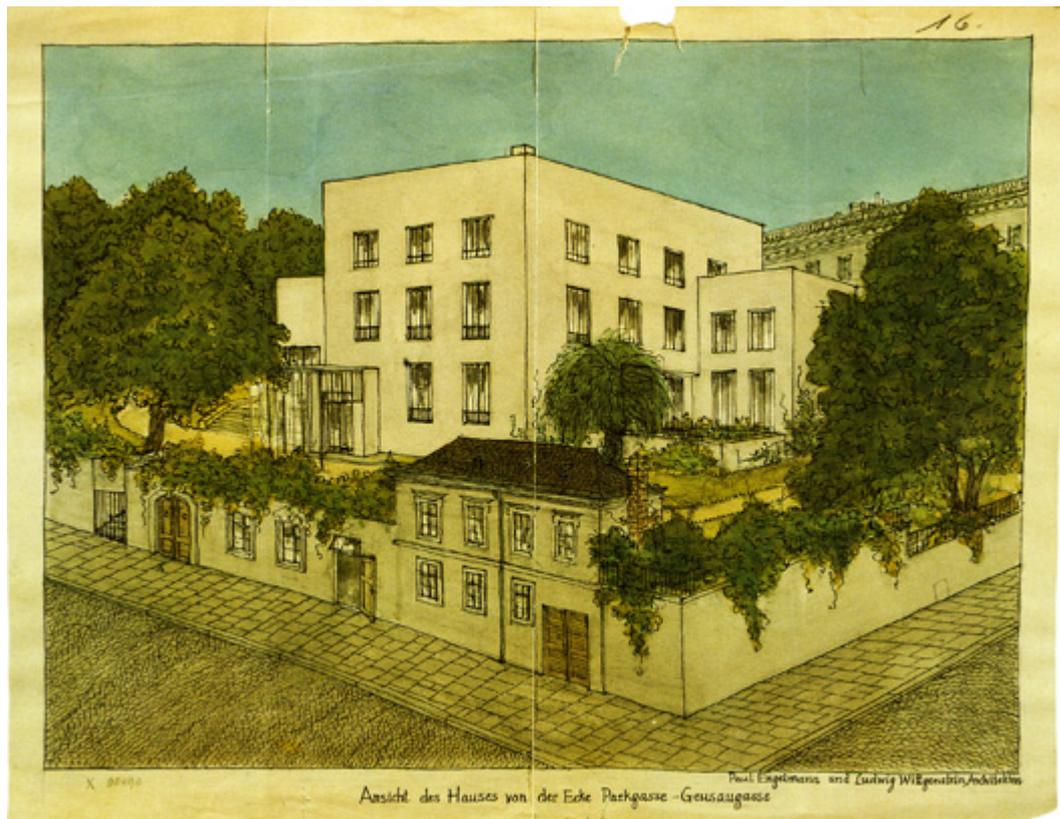
¹¹⁴ Leitner, B., *The Wittgenstein House*, Princeton 2001.



L'estrema semplicità di una maniglia disegnata da Wittgenstein.



Casa Wittgenstein, veduta d'insieme dell'attuale stato delle villa.



Disegno del progetto della casa di Margaret Wittgenstein firmato da Paul Engelmann e dal fratello della proprietaria.

Capitolo IV

La casa mediterranea di derivazione pompeiana La rinascita del Classicismo e il mito del Mediterraneo

“Inseguo il sogno di una casa vivente, versatile, silente, che s’adatti continuamente alla versatilità della nostra vita, anzi la incoraggi [...] inseguo l’immagine di una nuova società umana; questa immagine non è un miraggio irraggiungibile, e sta a noi sognarla per raggiungerla perché nessuna cosa si è avverata che non fosse dianzi sognata”, Giò Ponti, *La casa all’italiana*¹¹⁵

1. Il ritorno all'ordine

Se la spiritualità era, soprattutto al Nord e in concomitanza con l'Oriente, una costante della rinascita perseguita dopo la Prima guerra mondiale, al Sud, il tornare a nuova vita voleva dire immergersi nelle acque di quel mare - visto come liquido amniotico - da cui tutto era iniziato: il Mediterraneo.

*“Antico sono ubriacato dalla tua voce/ch’esce dalla tue bocche quando si schiudono/come verdi campane e si ributtano/indietro e si disciolgono”*¹¹⁶, così scriveva nel 1925 Eugenio Montale riferendosi al Mar Mediterraneo che lambisce le coste della sua Liguria, coste sulle quali visse e trascorse le estati della sua infanzia.

In effetti, tutta una sezione della raccolta *Ossi di seppia* è dedicata dal poeta a quel *mare nostrum* che, in quegli anni di definizione di una nuova realtà, capace di sostituire quella irrimediabilmente distrutta dalla Grande Guerra, era divenuto, non solo nelle opere degli

¹¹⁵ Ponti, G., *La casa all’italiana*, Milano 1933.

¹¹⁶ Montale, E., *Ossi di seppia*, Milano 2003.

artisti, un tema comune e centrale alla cui prorompente forza antica attingere per continuare a sperare nel futuro.

Mediterraneo “re di forme e di luce”, come ebbe a definirlo Le Corbusier, visto come mare sulle cui sponde erano fiorite grandi civiltà come la greca e la romana da sempre capaci di immettere nuova linfa nell’essere umano. Mediterraneo, dunque, come interprete supremo di quel periodico ritorno all’Antico che contraddistingue da sempre la civiltà occidentale¹¹⁷.

Allo stesso modo, dunque, in cui al Nord ci si affidava alla vitalità degli alberi e al verde delle foreste che ricoprono, copiose, quelle lande come a qualcosa da cui attingere nuova linfa per ricominciare una nuova vita, al Sud fondamentale diveniva il tornare a guardare alle vestigia e alle coste antiche per ritrovare quella forza e quel vigore che avendo contraddistinto un glorioso passato erano indispensabili per costruire un altrettanto fulgido futuro.

Ovunque si avvertiva il bisogno di oggettività, tradizione, solidità ed equilibrio che solo l’Antico poteva dare tanto che persino un innovatore come Picasso, seppur contestato da Piet Mondrian, che considerava il suo nuovo atteggiamento un retrocedere davanti alla modernità, sentì la necessità di rifarsi ad un ordine preciso, di immergersi nel passato sostituendo alla figura di Arlecchino il Minotauro e affidando all’ebbrezza

¹¹⁷ Settis, S., *op. cit.*

dionisiaca l'irrompere dell'irrefrenabile desiderio di cambiamento che fece seguito all'immane dolore.

Ne *Les baigneuses* (1918), Picasso tornò a proporre il tema del bagno quasi a voler identificare l'acqua del mare con il liquido amniotico da cui scaturisce la nuova vita di cui si avvertiva urgente il bisogno. Era il momento del suo "*retour à l'ordre*", a una forma d'arte classica e in quel quadro l'artista trasferiva l'opposizione apollinea/dionisiaca¹¹⁸ sulle spiagge di Biarritz¹¹⁹.



Pablo Picasso, *Les baigneuses*, 1918.

¹¹⁸ È ne *La nascita della tragedia* che Nietzsche parla del miracolo dell'unione tra l'entusiastica accettazione della vita che si esprime nell'ebbrezza creativa e +nella passione sensuale (elemento dionisiaco) e il tentativo di risolvere e superare il caos in forme limpide e armoniche (elemento apollineo), Nietzsche, F. W., *La nascita della tragedia*, Milano 1977.

¹¹⁹ Pontiggia, E., *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano 2008, pp. 129-131.

Due figure scultoree, elegantemente deformate (ricordo di Parmigianino e di Ingres), si oppongono, infatti, a una bagnante/baccante in costume, ubriaca di sole, di natura, di gioia di vivere che rimanda al suo viaggio a Pompei compiuto l'anno precedente. L'euforia della giovane donna può essere letta come il simbolo della libertà, dell'allegria di colei che vede aprirsi davanti a sé orizzonti sconosciuti, che percepisce il mondo come un caleidoscopio di scene nuove da scoprire, di esperienze da vivere e che avverte l'esigenza di liberarsi dalle proprie alienazioni e dall'oppressione del conflitto.

Qualche anno dopo, nel 1922, installatosi a Dinar, in Bretagna, a contatto ancora una volta con il mare che gli ricordava il Mediterraneo che aveva cullato la sua infanzia, in una realtà imprecisata che evocava tutte le spiagge, Picasso reinventava miti e leggende che su quei lidi erano nati.



Pablo Picasso, *La corsa*, 1922.

Ne *La corsa* euforica e irrefrenabile verso la liberazione dei sensi e la rottura con il passato delle sue eroine dalle forme generose si ritrova la danza antica delle menadi e la frenesia antiaccademica che fu di Nijinski¹²⁰ che infiammò Parigi in quegli anni. In effetti, questa grande *gouache* divenne il fondale del balletto in un atto di Bronislava Nijinska¹²¹, *Le train bleu*¹²², storia che si svolge nella sofisticata Deauville degli "anni folli", quando l'ebbrezza, facilitando la convivialità, l'inversione dei valori e l'oblio, era un mezzo socialmente accettato di superare tutte le frontiere.

“L'esprit nouveau qui s'annonce prétend avant tout hériter des classiques un solide bon sens, un esprit critique assuré, des vues d'ensemble sur l'univers et dans l'âme humaine, et le sens du devoir qui dépouille les sentiments et en limite ou

¹²⁰ Vaclav Fomič Nižinskij (noto come Vaslav Formic Nijinskij, Kiev, 1890-Londra, 1950) è stato un ballerino e coreografo ucraino di origine polacca. Considerato uno dei ballerini più dotati della storia, divenne celebre per il suo virtuosismo e per la profondità e intensità delle sue caratterizzazioni. La sua fama è strettamente legata ai Balletti Russi di cui parlò approfonditamente, tra il 1918 e il 1919, nel suo diario affermando che scriveva "per spiegare che cos'è il sentimento" (vedi Nijinskij, V., *Il diario di Nijinskij*, Milano 1972).

¹²¹ Bronislava (o Bronislawa) Nijinska, è stata una ballerina, coreografa, direttrice del ballo e insegnante di danza russa di origine polacca, naturalizzata francese e poi americana (Minsk, 1891 - Los Angeles, 1972).

¹²² *Le train bleu* è un balletto in un atto commissionato da Sergej Diaghilev (che lo definì una operetta danzata) per i suoi Balletti Russi. Bronislava Nijinska, oltre ad essere l'interprete principale, ne curò la coreografia, Darius Milhaud compose le musiche, Jean Cocteau curò il libretto, mentre Coco Chanel realizzò gli eleganti abiti di scena. La scenografia era di Henri Laurens che ambientò la scena in un spiaggia dai tratti cubisti che aveva per sfondo una grande tela di Picasso con *La corsa*. Fu rappresentato il 24 novembre 1924 al Théâtre-des-Champs-Élysée, ma riscosse ben poco successo in quanto esprimeva una feroce critica sociale nei riguardi dei così detti "anni folli".

plutôt en contient les manifestations”: è quanto affermato da Guillaume Apollinaire riferendosi ad un nuovo Classicismo nelle arti che tentasse di conciliare ordine e avventura, secondo il programma presentato nella sua conferenza del 1917 su *l'Ésprit nouveau et les poètes*¹²³.

Nel clima drammatico del primo dopoguerra, dunque, gli intellettuali europei si rivolsero ai classici come modello di stabilità contro l'insidia della dissoluzione e alle rovine e all'inquietudine si tentò di opporre l'idea della ricostruzione. Mentre Benjamin Crémieux parlava di un nuovo Umanesimo e della probabile rifondazione del Classicismo¹²⁴, il critico e filosofo bergsoniano Thomas Ernest Hulme, morto sul fronte belga, scriveva nel 1916: “[...] *after a hundred years of Romanticism, we are in for a Classical Revival [...]*”¹²⁵. Intanto nasceva anche l’“arte nuova classica” di Ungaretti¹²⁶, tesa a vivificare la tradizione attraverso un sentimento del Classico estremamente dinamico e vitale, che indicava nella memoria la via per riattingere all'innocenza originaria della parola.

¹²³ “Ésprit nouveau” è il nome che Le Corbusier et Ozenfant diedero alla loro rivista, edita dal 1920 al 1925, dove mettevano a confronto con le altre estetiche contemporanee le loro idee, partendo da una presa di posizione nei confronti del cubismo, che vedevano volgersi sempre più verso forme decorative.

¹²⁴ Crémieux, B., *Inquiétudes et reconstructions. Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris 1931.

¹²⁵ Hulme, T. E., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, with a Frontispiece and Foreword by Jacob Epstein, London 1924, p. 10.

¹²⁶ Ungaretti, G., *Verso un'arte nuova classica*, in Id., *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, Milano 1986, p. 13.

Il Classico divenne, quindi, simbolo che “costituisce per la conoscenza, per così dire, il primo stadio e la prima prova dell’obiettività perché, grazie a esso, per la prima volta viene offerto un punto fermo al perenne mutare del contenuto della coscienza, perché in esso viene determinato e messo in rilievo un elemento permanente”, come scriveva Ernst Cassirer¹²⁷. “Non si tratta di imitare, di rifare e di contraffare. Si tratta di trovare una via verso un paradiso perduto, verso un giardino delle Esperidi ove potremmo cogliere altri frutti che non quelli già colti dai nostri grandi fratelli antichi”, scriveva in *Pro tecnica oratio* Giorgio De Chirico¹²⁸ che, annunciando il “demone del Classicismo”, si definiva *Pictor classicus*.

Rivisitare l’Antico, dunque, reinventando lontani miti e simboli fu visto, in tutti i campi, come la giusta risposta alla crisi della civiltà europea a cavallo delle due guerre mondiali.

Nel 1919, ne *La regina di Napoli*, all’interno della rivista “Valori Plastici”¹²⁹, Alberto Savinio raccontava: “Ritto a poppa come Orfeo incantatore, il mondo s’incantava intorno a me”. E proprio come Orfeo (evocato anche da Aby Warburg¹³⁰, da Apollinaire ne *Le bestiaire ou*

¹²⁷ Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze 1961, p. 121.

¹²⁸ De Chirico G., *Pro tecnica oratio*, in De Chirico, G., *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino 1985.

¹²⁹ “Valori plastici” fu una rivista di critica d’arte, edita tra il 1918 e il 1922, nata sotto la direzione dell’artista/collezionista Mario Broglio al fine di diffondere le idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d’avanguardia europea.

¹³⁰ Nel 1923, Aby Warburg, riunì alcuni suoi scritti in una raccolta che intitolò *Potenze del destino nello specchio del simbolismo anticheggiante* dove parla di Orfeo che, nel suo lamento, si oppone al destino e alla morte.

cortège d'Orphée e da Dino Campana nei suoi *Canti orfici*),
colui che era tornato tra i vivi dopo aver visitato il regno
dei morti, Savinio, navigava sulla Senna nel cuore di
un'Europa lacerata e dolente per gli esiti della Grande
Guerra appena conclusa.

E sempre in *Orphée* (1927) Jean Cocteau¹³¹
riconosceva l'equivalenza tra quel mito e l'immortalità
dell'opera d'arte mentre con *Die Sonette an Orpheus* (1923)
Reiner Maria Rilke compiva il suo capolavoro¹³².

Il dibattito culturale, intanto, si faceva fitto
di citazioni, prestiti e rimandi iconografici che
coinvolsero le più diverse anime delle avanguardie di
quegli anni, da De Chirico a Sironi, da Carrà a Guttuso. In
quel ritorno all'Antico che segnò tutti i rami del sapere, si
può individuare la ricerca spasmodica di un luogo certo
della tradizione e dell'origine a cui tornare sia per
sfuggire alla crisi della civiltà europea che per
comprendere la realtà coeva, quel mondo moderno, che
stava effettivamente e a fatica nascendo, in un passaggio
cruciale della sua storia.

In Italia Alberto Savinio rappresentava
Edipo e Antigone (1928), Aligi Sassu *I Dioscuri* (1931),
Arturo Martini *Ulisse* (1935), Giorgio De Chirico i
Manichini in riva al mare (1925-1926) e Fausto Pirandello

¹³¹ Cocteau, J., *Orphée*, Paris 1927. Orfeo era per Cocteau una vera e
propria ossessione che lo accompagnò per tutta la vita e si concluse
con la sua ultima opera, un film del 1950, non a caso intitolato *Le
testament d'Orphée*, Pucci, G., *Orfeo e la decima musa*, in Guidotti, G.,
Melotti, M., (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*,
Roma 2005, p. 169.

¹³² Rilke, R. M., *Die Sonetten an Orpheus*, Frankfurt am Main 1955.

Bagnanti (1939), dove, nell'imminenza della guerra, uno dei temi canonici del ritorno al Mediterraneo diventava una scena di naufraghi.



Alberto Savinio, *Edipo e Antigone*.



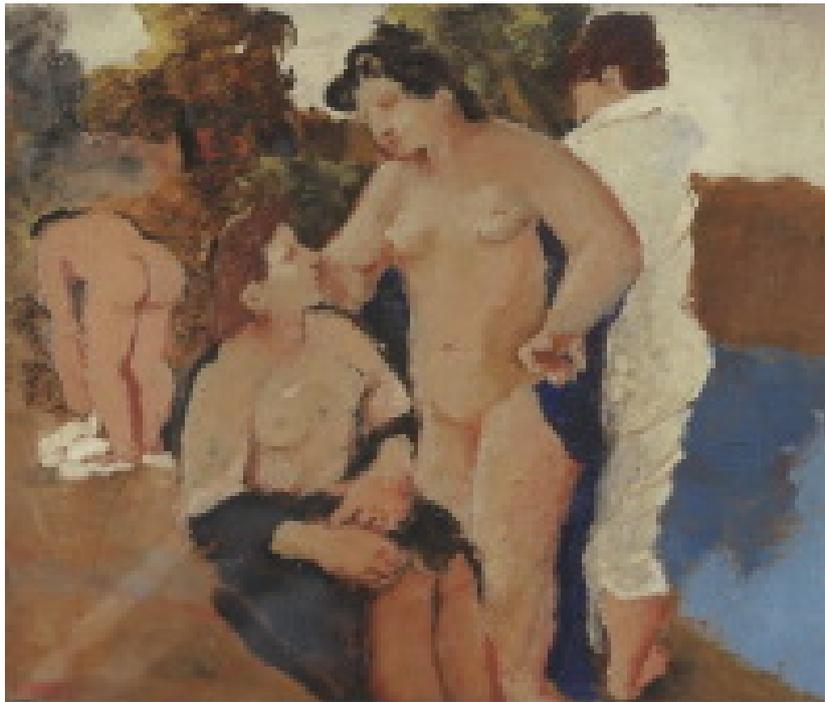
Aligi Sassu, *I Dioscuri*.



Arturo Martini, *Ulisse*.



Giorgio De Chirico, *Manichini in riva al mare*.



Fausto Pirandello, *Bagnanti*

A Dublino, intanto, James Joyce faceva vagare Leopold Bloom, moderno Ulisse, creando una struttura epica che si faceva specchio nel quale riflettere la Londra di *The Waste land* di Eliot dove il passato diveniva premessa concreta per il presente malgrado le rovine della *Terra desolata* che erano anche, storicamente, le rovine della Prima guerra mondiale¹³³.

In Francia Satie, rifacendosi a Platone, componeva il suo *Socrate* per il quale nel '36 Alexander Calder disegnava la scenografia del balletto interpretato da Martha Graham, mentre Mark Rothko/Tiresia, attraverso le profonde orbite blu scuro del suo autoritratto, con straordinaria e misteriosa intensità,

¹³³ Dileo, V., *T.S. Eliot: dal metodo mitico al metodo mistico. La via ai Four Quartets. Interpretazioni della critica in Italia*, tesi di laurea, La Sapienza, Roma 4 dicembre 2001.

guardava verso quel futuro nel quale Eliot/Madame Sosostriis voleva mettere ordine, aiutato dalla simbologia dei Tarocchi distribuiti sul tavolo di un interno parigino.



Mark Rothko, *Tiresia*.

E alla purificazione classicistica dei movimenti mirò pure il primo importante coreografo dei *Ballets russes* di Sergiei Djagilev, Michail Fokin¹³⁴, sotto l'influenza anche degli scritti e delle esperienze

¹³⁴ Michel Fokine (San Pietroburgo, 1880-New York, 1942), era un ballerino russo naturalizzato francese. Fu, insieme a Vaslav Nijinskij, Bronislava Nijinska, Anna Pavlova, Ida Rubinstein, Léonide Massine e George Balanchine uno dei coreografi più famosi della compagnia dei *Ballets russes*.

dell'americana Isadora Duncan¹³⁵ che rincorreva un recupero di quell'ideale greco a cui amava rifarsi nelle sue esecuzioni. Anche Igor Stravinskij, musicista principale tra coloro che, numerosi, collaborarono con la compagnia di Diaghilev¹³⁶, diede il suo contributo al ritorno al Classico con l'oratorio *Œdipus Rex* (1927) ed il balletto *Apollon Musagète* (1928).

Il cinema realizzava opere quali *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926)¹³⁷ di Carmine Gallone e Amleto Palermi, *Nerone* (1930) di Alessandro Blasetti e *Scipione l'Africano* ancora di Carmine Gallone (1937), *Olympia* di Leni Riefenstahl (1936-1938)¹³⁸ mentre il Mito di Roma

¹³⁵ Isadora Duncan (San Francisco, 1877-Nizza, 1927), era una danzatrice classica americana. Considerata una precorritrice della danza moderna, era famosa, oltre che per la sua bravura, per interpretare i suoi balletti indossando lunghe tuniche, simili agli antichi pepi greci.

¹³⁶ Igor Stravinskij, scoperto praticamente da Diaghlev che credette in lui malgrado fosse giovanissimo, non fu l'unico musicista che collaborò con i Balletti russi. Fu affiancato, infatti, da Debussy, Poulenc, Ravel, Prokofiev, Satie, Respighi, Richard Strauss.

¹³⁷ Il film era tratto dal romanzo omonimo del 1834 dell'inglese Edward Bulwer-Lytton che era ispirato ad un dipinto neoclassico-romantico (neoclassico nel soggetto, romantico nell'espressione pittorica) del 1827-33 con lo stesso soggetto del pittore russo Karl Briulov. *Gli ultimi giorni di Pompei* aveva conosciuto una prima trasposizione cinematografica nel 1908, ma furono quelle del 1913 e 1926 ad impressionare in modo particolare il pubblico. La versione di Gallone e Palermi, oltre a condividere con la precedente gli effetti speciali con i quali si rappresentano l'eruzione del Vesuvio, i crolli nell'antica Pompei e la fuga dei sopravvissuti, rimane famosa sia per i costumi firmati da Duilio Cambellotti che per il rigore filologico nella ricostruzione delle ambientazioni pompeiane (il film inizia come un documentario archeologico, con una panoramica dall'alto di Pompei per passare ad una serie di scorci dei luoghi dove sarà ambientato, quali il Foro Romano e le Terme Stabiane, le cui rovine, dissolvendosi lentamente, fanno spazio alla fedele ricostruzione cinematografica che ospita l'azione) che ne fanno un *cult* per il cinema muto.

¹³⁸ In effetti, il film della Riefenstahl è un documentario sull'olimpiade che si svolse a Berlino nel 1936; il rievocare in più

infiammava i versi dei poeti russi che, come già Gor'kij, amavano il nostro paese¹³⁹.

“Con passo incerto e movenze esitanti, oscillando lievemente, muovendosi a tentoni, timorosi come si fossero appena ridestati: come neve che esiti quasi mormorando nel vento, e quasi torni indietro” gli dei di Pound, intatte figure olimpiche, tornavano a riappropriarsi della terra nell'epico *The Return*. *“La grande arte serve a suscitare o a creare un'estasi. Più affinata la qualità di questa estasi, più affinata l'arte”*, diceva l'autore americano riferendosi ai *Cantos* dove si auspicava un ritorno del Mito come preludio a un processo di morte e rinascita che *“apre la via a ritmi e visioni che vorrebbero essere un fondamento del futuro”*.

E anche Sironi (come, del resto, Severini e Pierre-Henri Ducos de la Haille in Francia), convinto assertore della necessità del ritorno alla decorazione di grandi superfici murarie, già gloria e vanto dell'arte italiana, non per tornare al passato ma per realizzarvi arte moderna, eseguiva la sua Grande Decorazione fatta di opere monumentali, affreschi, mosaici, sculture, vetrate, allestimenti, realizzate dall'artista tra la fine degli anni Venti e i primi anni Quaranta, testimoni indiscutibili di una riscoperta del Mito dell'Antichità fatto anche di

punti dello stesso l'antica Grecia e il mettere in paragone gli atleti contemporanei della regista con figure come il discobolo di Mirone ne fanno un film di ambientazione classica a tutti gli effetti.

¹³⁹ Maksim Gor'kij amò molto l'Italia e soprattutto Capri, dove soggiornò sette anni, dal 1906 al 1913. Cfr. *infra*, pp. 148-150.

quella bellezza estetica di cui si voleva dotare il nuovo mondo che si voleva costruire.



Mario Sironi, *L'Italia corporativa*, 1936-37, mosaico, Palazzo dei giornali, Milano.



Pierre-Henri Ducos de la Haille, *La Francia che splende su tutti e cinque i continenti*, 1931, affresco, Parigi, Palazzo della Porte Dorée.



Gino Severini, *Storia delle comunicazioni*, 1940-41, mosaico, m 37,80 (lunghezza) x 1,20 (altezza), Palazzo delle Poste, Alessandria d'Egitto.

Naturale sfondo e supporto di tale enorme scenario, anche l'Architettura, da sempre contenitore di tutte le realtà (dove, come affermava Alvar Aalto citando Fernand Léger, l'architetto ricopriva il ruolo di *chef d'orchestre*, capace di realizzare un'armonica sinfonia attraverso la fusione di tutte le forme artistiche), vedeva nel Classico un riferimento, un'ancora, una fonte. "L'essenza del Classicismo è venire dopo. L'ordine presuppone un certo disordine che esso viene a sistemare", scriveva nel 1944 Paul Valéry in *Variété V*¹⁴⁰. Valéry¹⁴¹ non alludeva a

¹⁴⁰ Valéry. P., *Variété III, IV et V*, Paris 2002, p. 15.

¹⁴¹ Paul Valéry, nel 1921, aveva pubblicato *Eupalinos o l'architetto*, come prefazione al sontuoso Album Architectures (edizione a cura di L. Suè e A. Mare). "Scritto di circostanza", ovvero opera su commissione, questo moderno dialogo platonico ha l'ambizione di mostrare "che il pensiero puro e la ricerca della verità in sé possono aspirare solo alla scoperta o alla costruzione di qualche forma". Vi incontriamo Socrate e Fedro che ancora dialogano tra loro nel "pallido soggiorno" dell'Ade; essi rievocano i precetti dell'architetto Eupalinos di Megara al fine di indagare "quel gusto dell'eterno che si osserva a volte nei vivi". Tra le ombre, essi cercano di scoprire l'"ombra di qualche verità" intorno alle creazioni dell'uomo, siano quest'ultime artistiche o filosofiche. "Costruirsi, conoscersi: sono, o

un'unica età classica, ma a una pluralità di Classicismi¹⁴². Qualsiasi inizio presuppone un nuovo Classicismo e anche il Moderno non sfugge al fascino regolatore del Classico e alla sua capacità di rinnovarsi continuamente nel tempo, riconoscendovi l'unico ideale riferimento del passato da cui partire e al quale tendere. Nessun altro linguaggio formale ha mostrato, nella storia dell'Architettura occidentale, un potere evocativo e simbolico di analoga pregnanza: il suo sistema proporzionale, le sue regole sintattiche hanno offerto agli architetti le soluzioni più varie ai problemi progettuali, ordinando e componendo il processo di progettazione architettonica¹⁴³.

Inoltre, il Classico non ha mai coinciso con l'ideale estetico di un paese, così che il suo carattere universale ha potuto essere di volta in volta adattato alle caratteristiche e alle esigenze del sentire di un popolo, fondendosi agli stili vernacolari. Ecco perché ciascun paese ha avuto una sua tradizione classica, avallata da teorici propri.

2. Le Corbusier, Picasso e Pompei

"Coloro che praticano l'arte dell'architettura e che si trovano ad un momento con il cervello vuoto, con il cuore trafitto di dubbi di fronte al compito di dare una forma viva a

no, due atti?" Trova qui espressione, ai più alti livelli, il problema centrale dell'intera riflessione di Valéry, quello che ruota intorno al "terribile" e "capitale" *affaire* della forma e muove dall'esperienza poetica alla conoscenza completa di se stessi, per giungere alla piena realizzazione del proprio potenziale.

¹⁴² Bettini, S., *Classicismi moderni, Storia della civiltà europea - Il Novecento*, vol. 16, pp. 454-455.

¹⁴³ Summerson, J., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 2000.

una materia inerme, potranno concepire la malinconia dei soliloqui in mezzo alle rovine"¹⁴⁴, scriveva Le Corbusier nel 1925.

Alcuni anni prima, nel 1911, Le Corbusier aveva compiuto il suo *Voyage en Orient*¹⁴⁵ che lo aveva portato attraverso Istanbul, Atene, Roma, Napoli e Pompei. "Più che Roma è Pompei, dove Jeanneret trascorre sei giorni, dall'8 al 13 ottobre 1911, l'episodio intensissimo che chiude il suo Viaggio in Oriente. Istanbul e Pompei saranno le due tappe fondamentali del viaggio, cui Atene e Roma faranno appena, nonostante tutto, da contrasto e pausa di recupero", scrive Josep Quetglas¹⁴⁶.

L'importanza che Pompei ha ricoperto nell'opera di Le Corbusier sarà confermata anche in *Vers une architecture* del 1923 come pure dai disegni e schizzi con i quali il giovane architetto aveva riempito i suoi taccuini di viaggio.



Le Corbusier, Veduta della parte Nor-Ovest del Partenone e del Tempio di Giove a Pompei.

¹⁴⁴ Le Corbusier, *Carnet de route, Almanach d'Architecture moderne*, Paris 1925, p. 33.

¹⁴⁵ Le Corbusier, *Voyage en Orient 1910-1911*, Paris 2011.

¹⁴⁶ Quetglas, J., *Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente*, in Talamona, M., (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo, Roma 2012, pp. 78-95.

"La sera dell'8 ottobre 1911 Jeanneret si trasferì a Pompei[...]Indelebile resta in tal senso la sua originale interpretazione dell'antico come ermeneutica del presente, emozionalmente traslata negli acquerelli raccolti sotto il titolo di *Languages des Pierres* (1912), nonché concettualmente declinata nei disegni e nelle considerazioni pubblicate in *Vers une Architecture* (1923), *Le Modulor* (1950) e altri suoi celebri libri", scrive Benedetto Gravagnuolo¹⁴⁷.

Nel ritorno all'Antico nel periodo tra le due guerre mondiali, Pompei parrebbe, quindi, aver giocato nel campo delle arti un ruolo rilevante; forse non così importante ed esteso quanto quello che, dopo la sua riscoperta nel 1748, ebbe nella nascita del Neoclassicismo, ma pur sempre notevole.

Non solo Le Corbusier, infatti, subì il fascino di questa città sepolta dalla lava del Vesuvio, ma, come abbiamo già accennato, anche Picasso non ne rimase indenne. Il pittore spagnolo soggiornò in Italia, a Roma, con Cocteau, Massine e Diaghilev, all'epoca in cui collaborava con i *Balletti russi*. I tre amici, insieme, si recarono per ben due volte a Napoli e, tra il 9 e il 13 marzo 1917, anche a Pompei, come attestano varie foto che hanno immortalato quel viaggio. Le pitture pompeiane produssero un forte impatto sul pittore spagnolo che, da esse ispirato, realizzerà una serie di

¹⁴⁷ Gravagnuolo, B., *Ritorno in Occidente. Napoli 1911*, in Talamona, M., *op. cit.*, pp. 69-77.

dipinti tra cui, celebri, *Le tre donne alla fontana* del 1921 e *Donna seduta* del 1923¹⁴⁸.

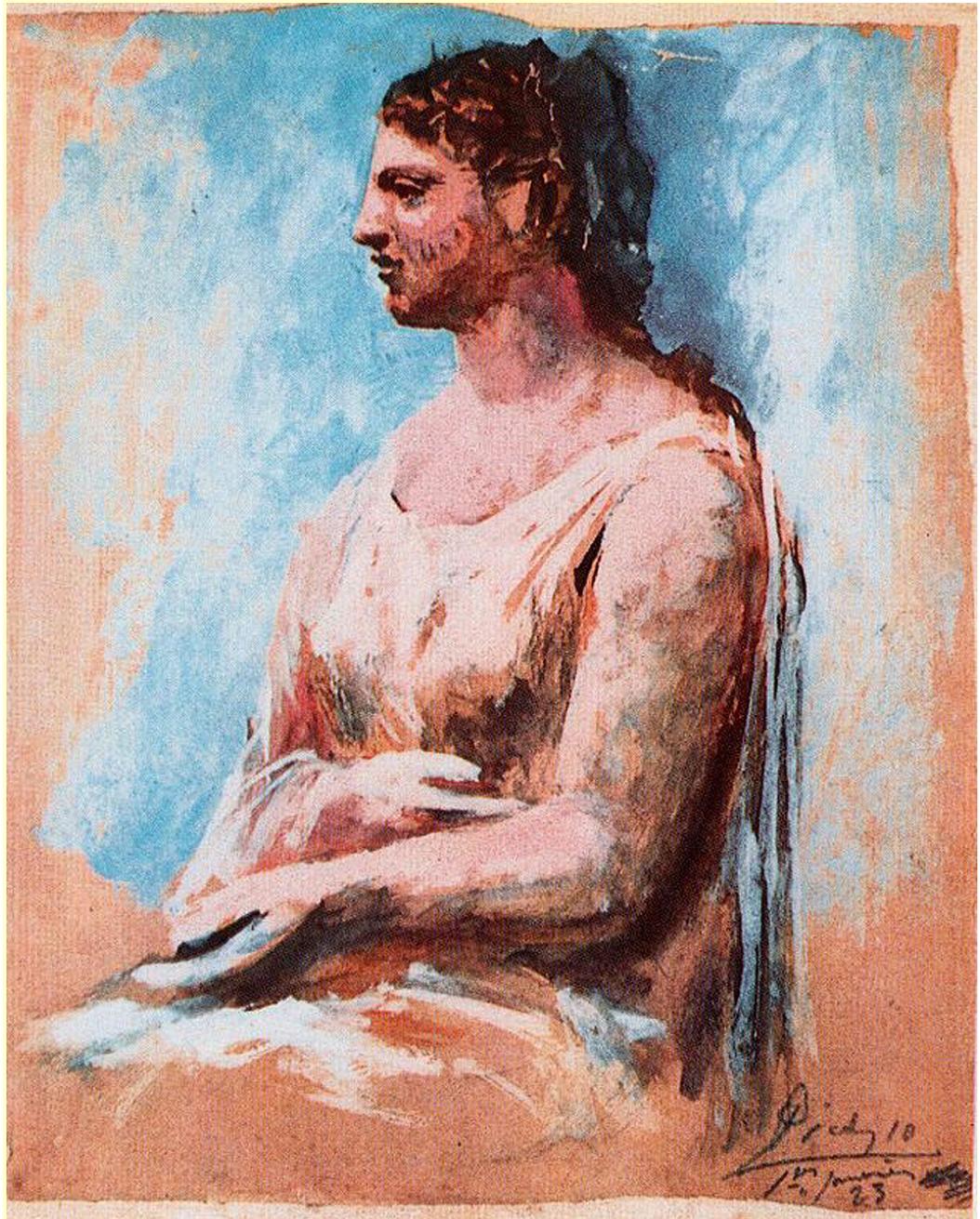


Casa dei Vettii, *Dedalo che presenta a Pasifae la vacca di legno*, affresco.



Pablo Picasso, *Le tre donne alla fontana*.

¹⁴⁸ Pesando F., Iussagli M., Mori G., *Pompei: la pittura*, Firenze 2003, pp. 141-142.



Pablo Picasso, *Donna seduta*.

Già prima della Grande Guerra, negli anni in cui sia Le Corbusier che Picasso visitarono l'antica città vesuviana, Pompei aveva conosciuto un nuovo momento

di splendore grazie all'archeologo Vittorio Spinazzola che, dal 1911 al 1923, era divenuto direttore degli scavi. A cominciare dal primo anno del suo mandato, infatti, l'archeologo aveva promosso un'importante opera di disseppellimento dell'intera via dell'Abbondanza, cuore commerciale della città antica. Lo scavo aveva messo in luce una grande quantità di botteghe con le antiche insegne, iscrizioni elettorali e programmi di giochi gladiatori riportati sui muri: testimonianze, insomma, di una città pulsante ed attiva, cristallizzata dall'eruzione del 79. Spinazzola, a differenza dei suoi predecessori, aveva focalizzato i suoi interventi soprattutto sugli elementi architettonici¹⁴⁹ cui, fino ad allora, non si era mai data particolare importanza: i piani degli edifici d'abitazione, i tetti, i balconi, le finestre, tutti dettagli che furono filologicamente restaurati permettendo, così, di avere una visione assolutamente veritiera delle case¹⁵⁰. Malgrado, a causa della guerra, i lavori di scavo e restauro si fossero interrotti, quell'attenzione all'architettura usata da Spinazzola rimase e non sfuggì a Margherita Sarfatti che, nel 1924, pubblicò su "Dedalo" un articolo intitolato *Pompei risorta* dove asseriva che le case di Pompei avevano "forme linearmente simili e

¹⁴⁹ Intervento di Luciana Jacobelli del 23 febbraio 2008 presso Istituto di Studi Storici, Economici e Sociali di Napoli, nell'ambito dell'incontro "Cultura, sviluppo economico, progresso sociale, edilizia ed urbanistica a Napoli e in Campania tra le due Guerre", atti del convegno, pp. 163-179.

¹⁵⁰ Spinazzola, V., *Pompeii alla Luce degli Scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, 2 voll., Roma 1953.

*sostanzialmente uguali alle odierne, ubbidienti, in sostanza, a uguali bisogni e ad analoghi impulsi spirituali*¹⁵¹.

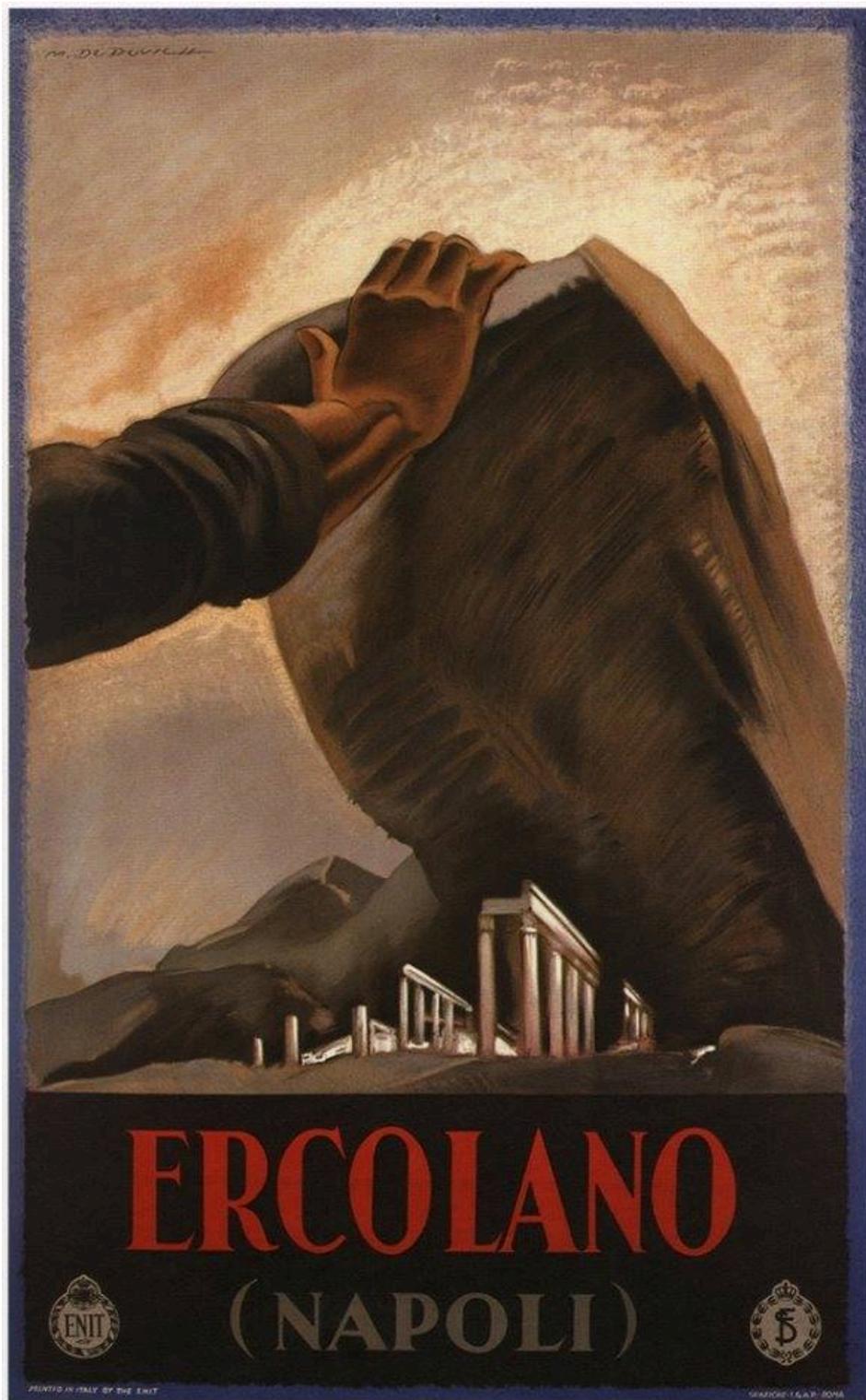
Ad aumentare l'attenzione su Pompei, prodotta dallo scritto della Sarfatti, contribuì la nomina, sempre nel 1924, di Amedeo Maiuri alla guida degli scavi. Con Maiuri ebbe inizio una delle stagioni più proficue per l'antica area, non solo per gli importanti ritrovamenti effettuati, ma per la loro divulgazione (di cui Maiuri si faceva un punto d'onore) come accadde per gli stupendi affreschi della Villa dei Misteri¹⁵² che, dopo la pubblicazione, conobbero risonanza mondiale, aumentando la fama delle antiche città vesuviane¹⁵³.

Nel maggio 1927, per espresso desiderio di Mussolini, furono ripresi gli scavi di Ercolano, il cui tessuto architettonico, a seguito del fatto che la città fosse stata sommersa unicamente da lava fangosa e non da lapilli, era meglio conservato di quello di Pompei e quindi ancor più importante per gli architetti che volevano studiare l'antico tessuto urbanistico da cui trarre ispirazione per i progetti del mondo a loro contemporaneo.

¹⁵¹ Sarfatti, M., *Pompei risorta*, in "Dedalo", anno IV, fascicolo XI, aprile 1924, pp. 663-689.

¹⁵² Maiuri, A., *La Villa dei Misteri*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" 10, Milano 1931, n° 12, dicembre, pp. 37-50; Id., *La Villa dei Misteri*, Roma 1931.

¹⁵³ I lavori fondamentali sugli studi classici nel periodo fascista restano quelli pionieristici di Mariella Cagnetta come *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979, quelli rivolti all'archeologia italiana in generale di Daniele Manacorda, *Il sito archeologico: tra ricerca e valorizzazione*, Roma 2007 nonché di Friedemann Scriba *Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del consenso: la mostra augustea della Romanità 1937/38*, in "Quaderni di Storia", 21, 1995, pp. 67-84.



Marcello Dudovich, *Manifesto che commemora la riapertura degli scavi di Ercolano*, 1928.



Casa del Bicentenario, così nominata perché riportata alla luce da Maiuri nel 1938, 200 anni dopo gli scavi borbonici del 1738.

Oltre 400 testi tra scientifici ed esplicativi più numerosi documentari sugli scavi, girati dall'Istituto Luce, furono prodotti riuscendo, così, ad alimentare intorno alle città vesuviane un crescente e largo interesse, come dimostrano le riviste italiane e straniere dell'epoca¹⁵⁴.

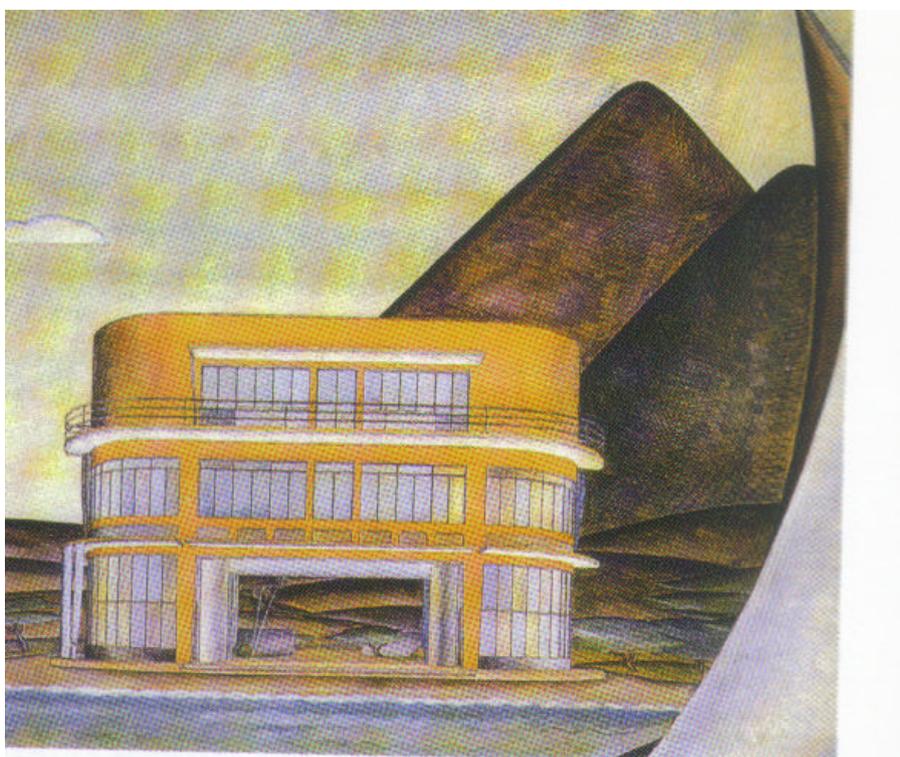
3. Influenza degli scavi vesuviani sugli architetti

Grazie alla vasta azione di diffusione scientifica operata dal Maiuri, si creò negli architetti contemporanei un profondo interesse intorno alla così detta *domus* pompeiana.

"Questa villa vuole riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita

¹⁵⁴ Jacobelli, L., (a cura di), *Pompei la costruzione di un mito. Arte, letteratura, aneddotica di un'icona turistica*, Roma 2008.

all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze [...] Non sbarrerà il passaggio ma ne sarà attraversata, il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio a terreno come una cornice", così scriveva Piero Bottoni, in occasione della sua partecipazione al concorso bandito dalla IV Esposizione internazionale della arti decorative industriali e moderne di Monza dove presentò una *Villa Latina*¹⁵⁵, espressione di una chiara meditazione sull'Antico.



Piero Bottoni, *Villa Latina*, 1929.

Il concorso a cui Bottoni partecipò era stato promosso da Alpago-Novello, Ponti e Sironi e intendeva

¹⁵⁵ Bottoni, P., *Villa Latina*, Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative industriali e moderne della Villa Reale di Monza, (a cura di), *36 progetti di villa di architetti italiani*, Milano-Roma 1930, pp. 33-37.

fare il punto sul tema dell'abitare costituendo una sorta di panoramica sulla nuova architettura italiana. Su 48 progetti presentati, la commissione, composta da Calza-Bini, Betta, Griffini e Piacentini, ne selezionò 36, tra cui quello di *Villa Latina*.

Giò Ponti era stato il primo a teorizzare un ritorno - soprattutto per le costruzioni unifamiliari - all'atrio, al porticato, all'uso di vasche e giochi d'acqua¹⁵⁶, tipici della *domus* romana. Le sue idee trovarono terreno fertile in molti giovani architetti come Piero Bottoni, appunto, Luigi Piccinato, Luigi Figini, Giulio Pollini, Luigi Cosenza, Marcello Canino, solo per citare i più famosi, che, influenzati anche dalla lettura dell'antico già proposta da Le Corbusier¹⁵⁷, elaborarono, sull'esempio pompeiano, vari progetti di case e ville moderne.

Dopo Bottoni, Luigi Canino, insieme a Ferdinando Chiaromonte, Giovan Battista Ceas, Alberto Sommaria, realizzò una *Casa sul golfo*, di chiara ascendenza antica per la V Triennale del 1933, la prima che si svolse a Milano - e non più a Monza - al Palazzo delle Arti¹⁵⁸. Quella particolare Triennale non solo inaugurò il ciclo delle manifestazioni legate all'architettura moderna, ma fu quella che ospitò anche una mostra di *Ville e case singolari* contemporanee (tra cui quella in questione) demolite alla fine della

¹⁵⁶ Ponti, G., *Una villa alla pompeiana*, in "Domus" n° 79, luglio 1934.

¹⁵⁷ Si veda Agnoletto, M., (a cura di), *Pompei e l'architettura contemporanea*, in "Parametro" n° 261 (numero monografico), anno XXXVI, gennaio/febbraio 2006.

¹⁵⁸ Pica, A., *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, Milano 1933.

manifestazione e di cui, purtroppo, ci restano ben poche testimonianze fotografiche.

Sicuramente gli architetti campani come Canino furono avvantaggiati nella coltivazione dell'interesse che andava formandosi intorno alla *domus* pompeiana; c'è però da dire che non furono i soli a coltivare tale interesse. L'influenza di Pompei, infatti, arrivò anche Oltralpe e dall'altra parte dell'Atlantico (Louis Kahn che la visitò ebbe a dire: *“Quando la costruzione diventa una rovina, cioè quando il suo uso si esaurisce, ritorna ad essere chiara e percepibile la meraviglia dell'inizio che ha portato alla sua creazione”*¹⁵⁹) e fu fondamentale per l'elaborazione del concetto internazionale di mediterraneità del quale le ville di Le Corbusier e quelle realizzate tra il 1917 e il 1924 da Tony Garnier sono importanti e validi esempi¹⁶⁰.



Casa dei Vettii, *peristilio*, Pompei.

¹⁵⁹ L'architetto estone naturalizzato statunitense, scrisse nel 1944 un importante saggio intitolato *Monumentality*, per la cui redazione fondamentali furono i viaggi e gli schizzi da lui fatti in Egitto, Grecia e Italia.

¹⁶⁰ Savorra, M., *La casa pompeiana e la tradizione Beaux-Arts in* Agnoletto, M., *op. cit.*, pp 24-31.



Tony Garnier, *Villa di Catherine Garnier*, portico, 1918-19.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, atrio, 1931.

Se Giò Ponti si rivolse all'architettura di Pompei allo scopo di favorire uno stile italiano dell'abitazione, Figini e Pollini (che con Bottoni, Rogers e altri fecero parte dal 1933 al 1936 del gruppo legato alla rivista "Quadrante"¹⁶¹) ne fecero il punto di partenza per impostare una più ampia ricerca sulla mediterraneità, vista come unione tra i caratteri nazionali italiani e le tensioni culturali straniere¹⁶². Pagano, invece, guardò a Pompei come ad un esempio da seguire per l'edilizia residenziale: *"Effettivamente quella disciplina geometrica della casa moderna, quell'ideale di chiarezza [...], quell'amore per le cose essenziali [...] e in generale tutta la cura per la comodità o per la ragione funzionale delle cose che anima l'architettura moderna, trova strani e commoventi precedenti nella casa pompeiana"*, scriveva su "Casabella"¹⁶³. *"L'architettura pompeiana privilegiata da Pagano non è quella della basilica e dei templi, quanto piuttosto quella dell'edilizia residenziale, delle botteghe basse che si aprono sulle vie, delle ville con gli ampi cortili interni, circondati da portici"*, conferma Cesare De Seta¹⁶⁴ e continua: *"Un quartiere di Dudok e una strada di Pompei, un atrio di una villa dei fratelli*

¹⁶¹ "Quadrante" fu una rivista che, dal 1933 al 1936, si occupò prevalentemente di architettura, pur rimanendo aperta al dialogo con letteratura, musica e arte. Fondata da Bontempelli e Bardi ebbe respiro internazionale e si configurò come l'organo della cultura architettonica razionalista.

¹⁶² Bruzzone M., Serpagli L., *Le radici anonime dell'abitare moderno. Il contesto italiano e europeo (1936-1980)*, Milano 2012.

¹⁶³ Pagano, G., *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "La Casa bella", n° 47, novembre 1931.

¹⁶⁴ De Seta, C., *Introduzione a Pagano, G., Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Milano 2008, p. XLV.

Luckhardt e quella di una villa pompeiana, un peristilio raccolto intorno alla vasca dell'impluvium ed un atrio di Mies van der Rohe. Una tecnica del montaggio delle illustrazioni, questa, che [Pagano] adotterà sistematicamente in 'Casabella'" ampliando, così, ulteriormente, il già largo spettro di architetti influenzati dall'architettura pompeiana.

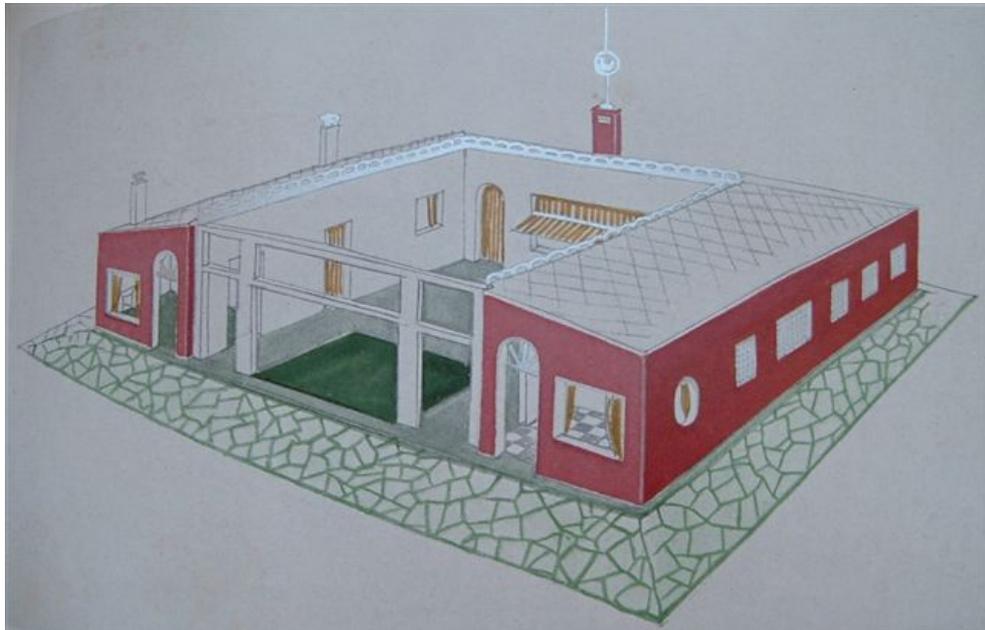
Uno degli esempi più importanti di progetto derivato dalla *domus* romana applicata alla ricerca di un modo ideale di vivere rimane, comunque, la *Villa alla pompeiana* che Giò Ponti progettò nel 1934. Da questa si evince che quello che maggiormente interessava a questo "neoclassico di Milano"¹⁶⁵ era la bellezza (per Giò Ponti arte e architettura erano tutt'uno), il colore e la spazialità dei volumi antichi¹⁶⁶, spazialità simbolica sia di fusione con la natura (l'atrio della sua villa si apre sulla realtà circostante) che, soprattutto, di libertà, quella libertà che si respira nell'architettura mediterranea¹⁶⁷ e che lui riteneva fondamentale, insieme alla bellezza, nel nuovo e moderno concetto dell'abitare che andava perseguendo. Nella frase: "*Non è il cemento, non è il legno, non è la pietra, non è l'acciaio, non è il vetro l'elemento più resistente. Il materiale più resistente nell'edilizia è l'arte*" vi è

¹⁶⁵ Alla Prima mostra internazionale di arti decorative di Monza, nel 1923, il lavoro di Ponti fu giudicato da un critico d'eccezione: Carlo Carrà che, riconoscendone le indubbe doti, così definì il *designer*, non sbagliando nel suo giudizio positivo. Nel 1925, infatti, Ponti vinse con le sue ceramiche il *Grand Prix* della "Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes" di Parigi.

¹⁶⁶ Ippolito, L., *La villa del Novecento*, Firenze 2009, p. 52.

¹⁶⁷ Scarano R., Piemontese A., *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in Portoghesi P., Scarano R., (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo*, Roma 2002, p. 62.

la summa del suo pensiero architettonico¹⁶⁸ mediato dall'Antico.



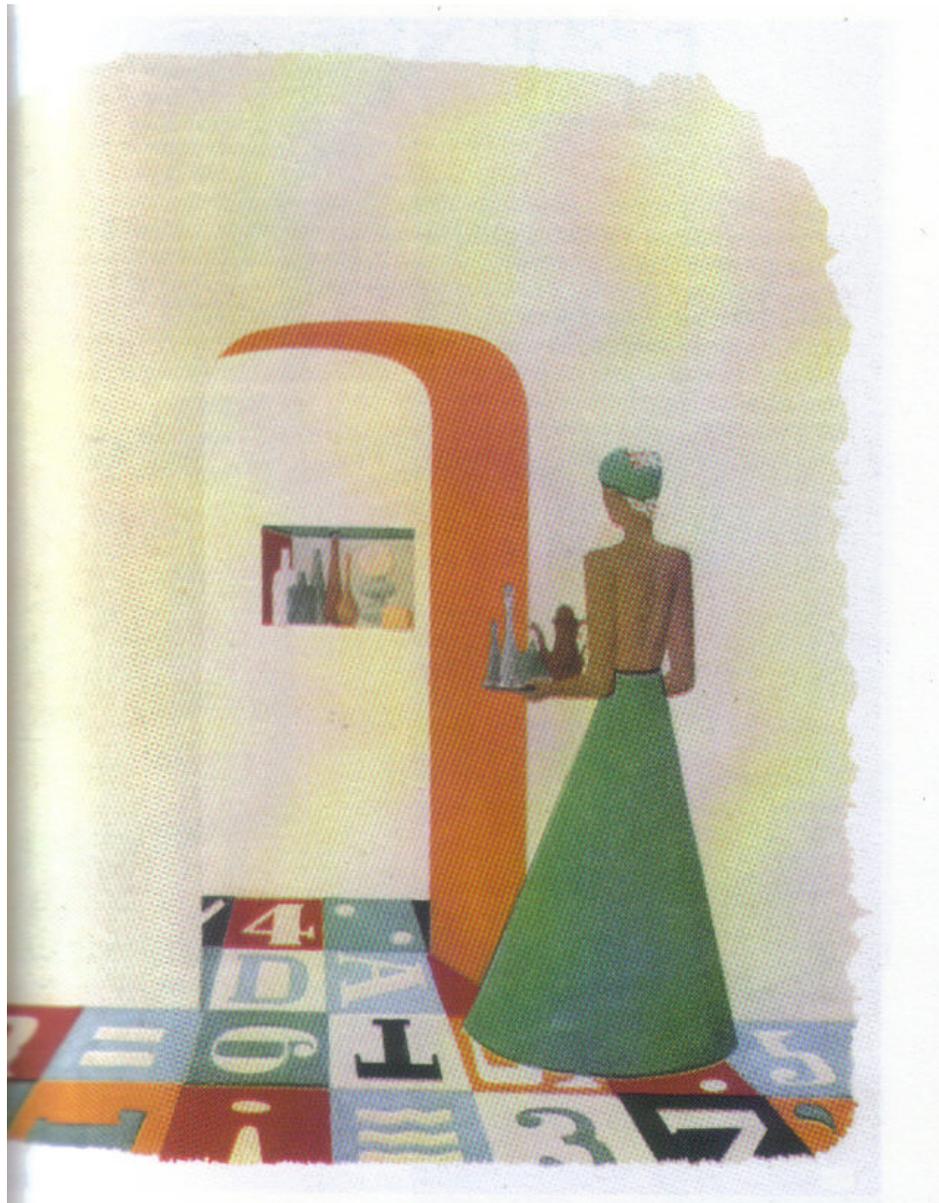
Giò Ponti, *Villa alla pompeiana*, 1934.



VILLA ALLA POMPEIANA

Giò Ponti, *Villa alla pompeiana*, pianta.

¹⁶⁸ Matteoni, D., (a cura di), *Giò Ponti. Il fascino della ceramica*, catalogo, Milano 2011, p. 3.



Gio Ponti, *Interno di una Villa mediterranea*, disegno di studio, 1939.

Capitolo V

La città ideale degli artisti

Il cubismo delle case del Golfo di Napoli e di Salerno

"L'artista, il pittore non è più legato alla tela, al piano della pittura, ma è in grado di trasportare le sue composizioni dalla tela nello spazio" (da *Il Suprematismo come modello della non rappresentazione* di Kazimir Severinovič Malevič, 1927).

Architetto: "Per vivere a Positano...non è necessaria una casa. Bastano una coperta di lana ed una lenza..."

Cliente: "Ma questa è poesia! Voi vorreste fare case con un pezzetto di mare, un profumo di frittura e 'nu garofano russo int'a 'na testa" (da Luigi Cosenza, *Una casa per Positano e per...altri lidi*, Napoli 1937, in "Domus", 109/1937, p. 17).

"[L'architettura nuova] nasce insieme ad uno speciale stile pittorico o scultoreo che si chiama cubismo" (da Lionello Venturi, *Per l'architettura nuova*, in "Casabella", gennaio 1933).

1. Sehnsucht nach dem Süden

Nel 1919, William Somerset Maugham aveva scritto *La luna e sei soldi*¹⁶⁹, dove raccontava se stesso nella doppia veste di Strickland, un agente di cambio che per amore della pittura lascia il solido mondo della *City* per quello assai meno rassicurante di Parigi prima e di Tahiti poi e del suo involontario biografo, un giovane deciso a indagare sugli oscuri, brutali, inaccettabili moventi di ogni vero artista. Celebre soprattutto come evocazione di Paul Gauguin, questo romanzo altro non è se non la rappresentazione della ricerca di una realtà "altra", dell'ideale, del bello, del "paradiso perduto" che, come il pittore ottocentesco

¹⁶⁹ Maugham, W. S., *La luna e sei soldi*, Milano 2002.

parigino, l'essere umano del primo dopoguerra andava affannosamente cercando.

E proprio come Strickland/Gauguin sulle sponde del Mediterraneo, in posti quali Capri, Positano e la Costiera Amalfitana, intorno agli anni '20, artisti di tutto il mondo, "in fuga dalla storia"¹⁷⁰, seguendo quella "*Sehnsucht nach dem Süden*" che era già stata di Goethe e di tutti i *grands touristes* del '700, trovarono la loro "città ideale", espressione ed ispirazione per il mondo nuovo che non solo volevano rappresentare, ma di cui erano alla spasmodica ricerca.

I russi, insieme ai tedeschi, arrivarono sulle sponde mediterranee della Campania, già prima della Grande Guerra. Sin dagli inizi del '900, infatti, numerosi, soggiornarono tra Napoli, Sorrento e dintorni. In quell'epoca, l'Italia era vista da tanti perseguitati politici (e parecchi russi lo erano) come un paese dove libertà democratiche e costituzionali venivano garantite dal governo di Giovanni Giolitti, dove esisteva un combattivo partito socialista, pronto a far sentire la sua voce e dove i socialisti seguivano con interesse e partecipazione gli sviluppi della situazione politica russa.

Gor'kij abitò a Capri dal 1906 al 1913. All'inizio del Novecento, lo scrittore era molto popolare nel nostro paese sia per le sue opere che come simbolo della lotta contro il potere zarista e, in quanto fuoriuscito

¹⁷⁰ Richeter D., Romito M., Talalay M., *In fuga dalla storia. Esuli dai totalitarismi del Novecento sulla costa di Amalfi*, catalogo mostra, Amalfi 2005; Losurdo, D., *Fuga dalla storia? La rivoluzione russa e la rivoluzione cinese oggi*, Napoli 2012.

politico, come rappresentante della coscienza rivoluzionaria russa. Dai rifugiati politici russi, Capri fu vista come luogo ideale dove trovare accoglienza nel loro esilio non solo per la sua straordinaria bellezza che incantò Go'rkij, ma perché lontana da occhi indiscreti e, soprattutto, dalla polizia zarista¹⁷¹. Ed è proprio a Capri, quindi, che lo scrittore russo fondò una scuola di partito, vero e proprio laboratorio politico-culturale per operai e intellettuali cacciati o fuggiti dalla Russia dopo il fallimento dei primi moti rivoluzionari. E sempre a Capri, dove Gor'kij e la sua compagna diedero vita ad uno stimolante circolo culturale frequentato da intellettuali russi e italiani, per ben due volte, tra il 1908 e il 1910, soggiornò Lenin, entrambe le volte su invito del grande letterato.

"Qui è tutto meraviglioso [...] Devi venire in Italia [...] In generale qui vedi subito tanta di quella bellezza che ne rimani come ubriacato, inebetito e non riesci a fare più nulla", scriveva Gor'kij a Lenin che ufficialmente lo raggiunse per un periodo di riposo. A Capri, però, soggiornava anche l'aristocrazia militare tedesca, portata sull'isola dalla potente famiglia dell'acciaio dei Krupp. Qui, quindi, potrebbero essere iniziati quei contatti fra tedeschi e bolscevichi che sfociarono nei finanziamenti dello stato maggiore prussiano a Lenin e che favorirono lo scoppio della rivoluzione e la realizzazione di quel

¹⁷¹ Tamborra, A., *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari 1977, pp. 129-130.

"nuovo universo Russia" che a Capri aveva visto le sue basi essere gettate¹⁷².

A Capri, come ai tempi di Caterina la Grande, russi e tedeschi condivisero, ancora una volta, un momento storico così come, dopo la Rivoluzione d'Ottobre e la fine della Prima guerra mondiale, seppur spinti da idee e da ragioni completamente opposte a quelle fin qui accennate, si ritrovarono insieme su quelle stesse sponde del Mediterraneo che, per entrambi, rappresentarono l'approdo ideale dopo il naufragio del loro vecchio mondo.

Nel 1925, il pittore tedesco Max Hermann Pechstein così scriveva mentre soggiornava a Positano: *"Sono da sabato 25 luglio a Positano, un vecchio covo di pirati saraceni. ... Le case sono così comode che, non essendo osservati, è possibile vivere e mangiare in giardino per tutto il giorno in costume adamitico"*¹⁷³.

L'anno prima, Pechstein era tornato a Monterosso, una delle Cinque Terre, dove aveva già soggiornato nel settembre del 1913¹⁷⁴ perché in quell'idilliaco borgo di pescatori aveva trovato quell'incontro con la natura e quell'esplosione di colori puri che da espressionista non poteva non apprezzare, lui che proveniva dalla grigia Sassonia.

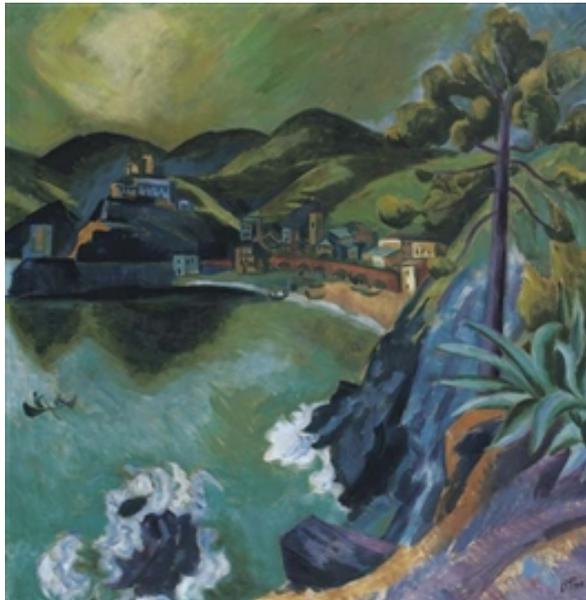
¹⁷² Sangiuliano, G., *Scacco allo zar. 1908-1910: Lenin a Capri, genesi della Rivoluzione*, Milano 2012.

¹⁷³ Romito, M., *La pittura di Positano nel '900*, Paestum 2011.

¹⁷⁴ Fulda B., Soika A., *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin/Boston 2012, p. 130.



Max Pechstein, *Il convento di Monterosso*, 1924.



Max Pechstein, *Monterosso al mare*, 1913.

2. I pittori e il cubismo di Capri e Positano

A Positano, che con l'amato paesino ligure condivide i blu intensi del mare e del cielo, il verde dei monti e degli alberi d'ulivo, il giallo e l'arancio degli agrumi, l'asprezza delle rocce unita al profumo dei fiori,

Pechstein scoprì un altro elemento fondamentale alla definizione del suo luogo ideale di vita: la casa.



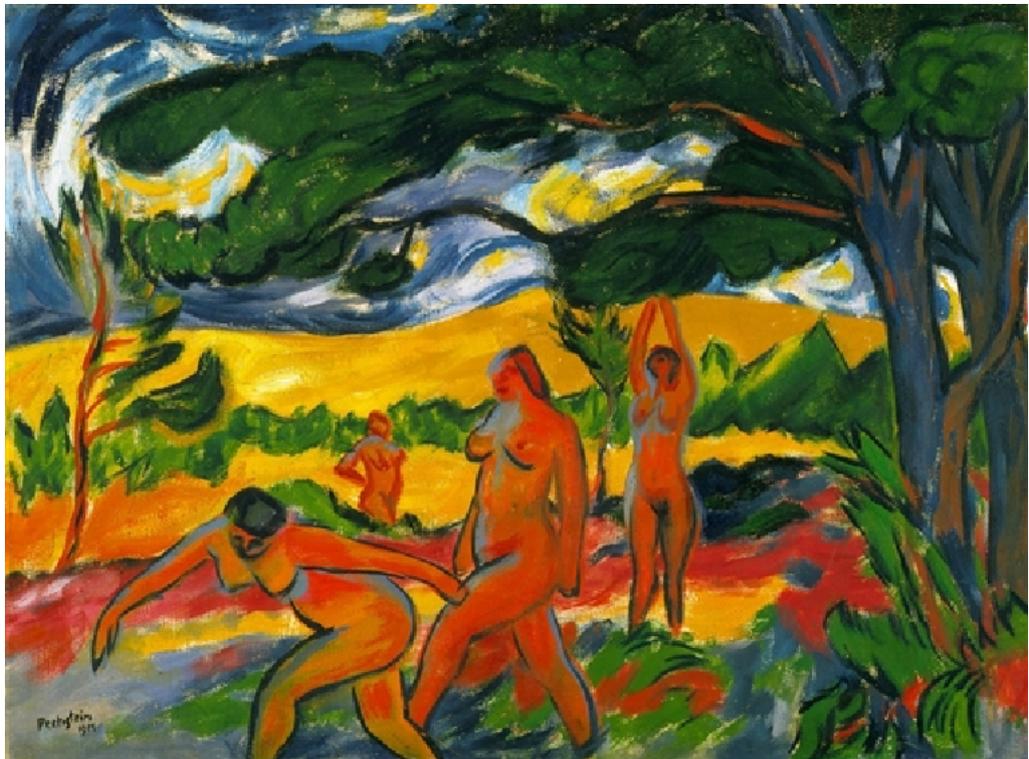
Monterosso al Mare



Positano

La bianca abitazione della Costiera, totalmente immersa nella natura, venne percepita dall'artista tedesco come luogo di fuga dal moderno, dalla civiltà urbana, dall'inquietudine e dalla nevrosi

causati dal caos cittadino che diveniva simbolo dell'angoscia provocata dalla guerra. In essa, espressione di un desiderio di un "assoluto naturale" che era già stato di Gauguin nel periodo tahitiano e della stesso Pechstein nei dipinti eseguiti prima della guerra, si poteva esercitare il nudo all'aperto che per un rappresentante di *Die Brücke* quale egli era aveva un valore quasi programmatico di manifesto morale.



Max Pechstein, *Akte im Freien (Nudi all'aperto)*, 1911.

Nel suo dipinto *La portatrice d'acqua di Positano*, Pechstein rappresentò le due caratteristiche del borgo marinaro campano: le scale e le abitazioni dai tipici tetti a volta estradossata che tanto lo avevano entusiasmato.



Max Pechstein, *Wasserträgerin von Positano* (*Portatrice d'acqua di Positano*), 1925.



Tipici tetti delle abitazioni della Costiera Amalfitana.



Case della Costiera Amalfitana, foto Fiorella De Nicola.

La struttura di queste case è simile in tutta un'area compresa tra i golfi di Salerno e di Napoli, da Vietri sul Mare a Monte di Procida, passando per il

Vallone o Fiordo del Furore, Positano e i Campi Flegrei¹⁷⁵, senza dimenticare le isole di Capri, Ischia, Procida e le isole pontine. Si tratta di un'architettura con un fondamento etico che deriva il suo rispetto per la natura dall'influenza islamica¹⁷⁶; un'architettura spartana eseguita per secoli dagli stessi abitanti del luogo, divenuti progettisti e architetti, capaci di sfruttare le risorse locali per rispondere alle funzioni a loro necessarie. Le abitazioni, quasi sempre di colore bianco, capaci di grande autonomia, presentano generalmente un unico piano con un solo ambiente a volta estradossata, necessaria per raccogliere l'acqua piovana nelle cisterne. In alcuni casi, si hanno strutture più complesse con locali al piano terra quali cucina con forno annesso, cantina e stalla - dove trovavano rifugio gli animali e gli attrezzi da lavoro - e l'abitazione vera e propria, posta al piano superiore. I due livelli sono messi in comunicazione da un sistema di scale esterne (raramente interne) e abbelliti da logge con archi e da terrazze o cortili ombreggiati da vegetazione¹⁷⁷.

L'estrema semplicità di queste case, basata su elementi stilistici ricorrenti, ha attratto artisti ed architetti nel corso del tempo, ma soprattutto in quel periodo tra le due guerre in cui, mossi dal comune

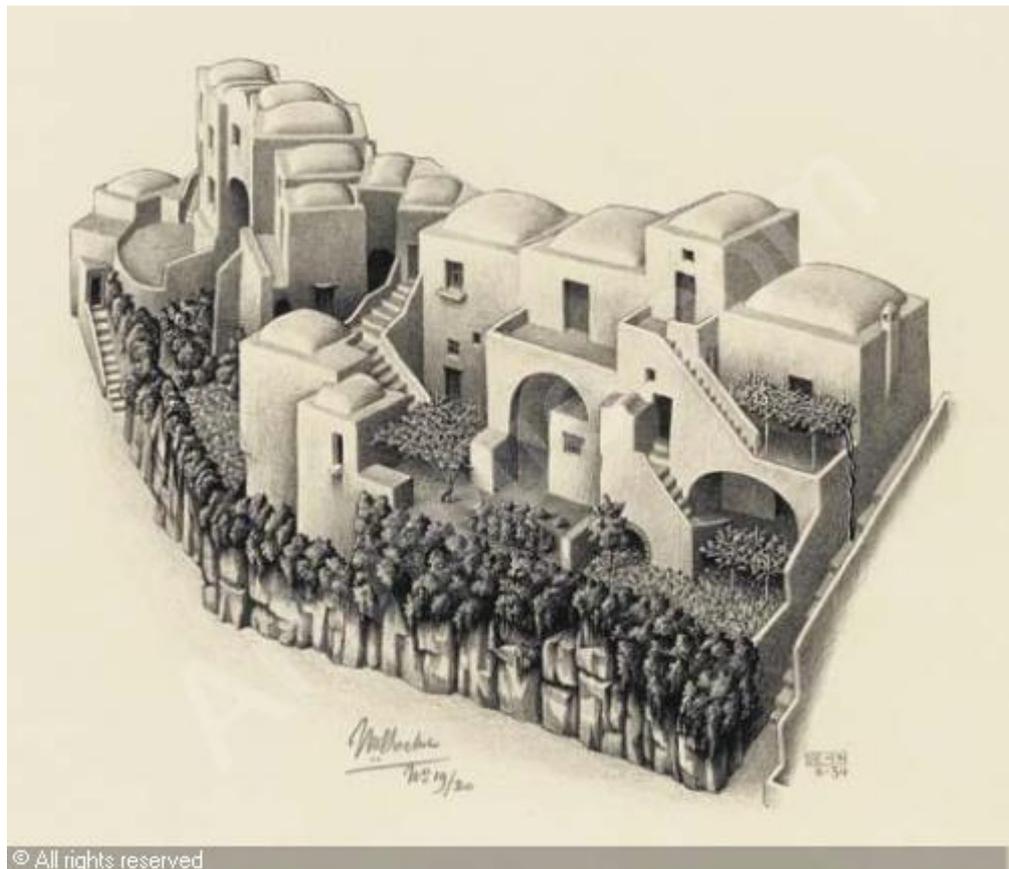
¹⁷⁵ Ricci, G., *Amalfi, Furore, Ravello. Architettura del paesaggio costiero*, Napoli 2007.

¹⁷⁶ Mazzoleni D., Anzani G., Salama A., Sepe M., Simone M. M., *L'architettura come linguaggio di pace*, Napoli 2005; Pane, R., *Campania, la casa e l'albero*, Napoli 1961.

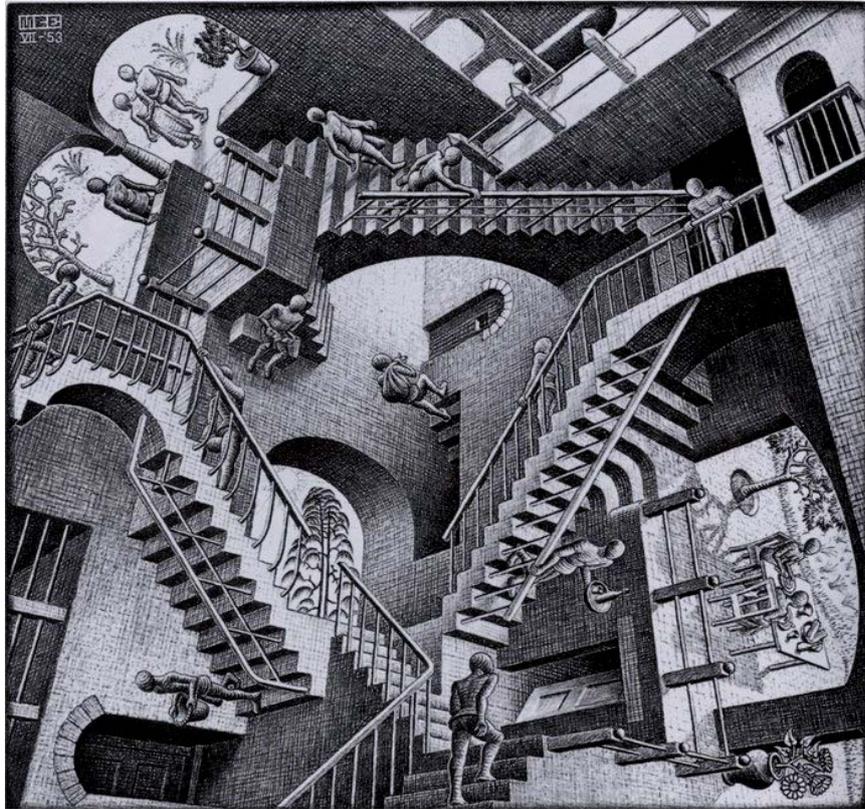
¹⁷⁷ Fiengo G., Abbate G., *Casa a volta della costa di Amalfi. Censimento del patrimonio edilizio storico di Lione, Pastena, Pogerola, Vettica Minore e Tovere*, Napoli 2012.

intento di realizzare un mondo nuovo visto come opera d'arte totale, gli artisti divennero architetti e gli architetti artisti.

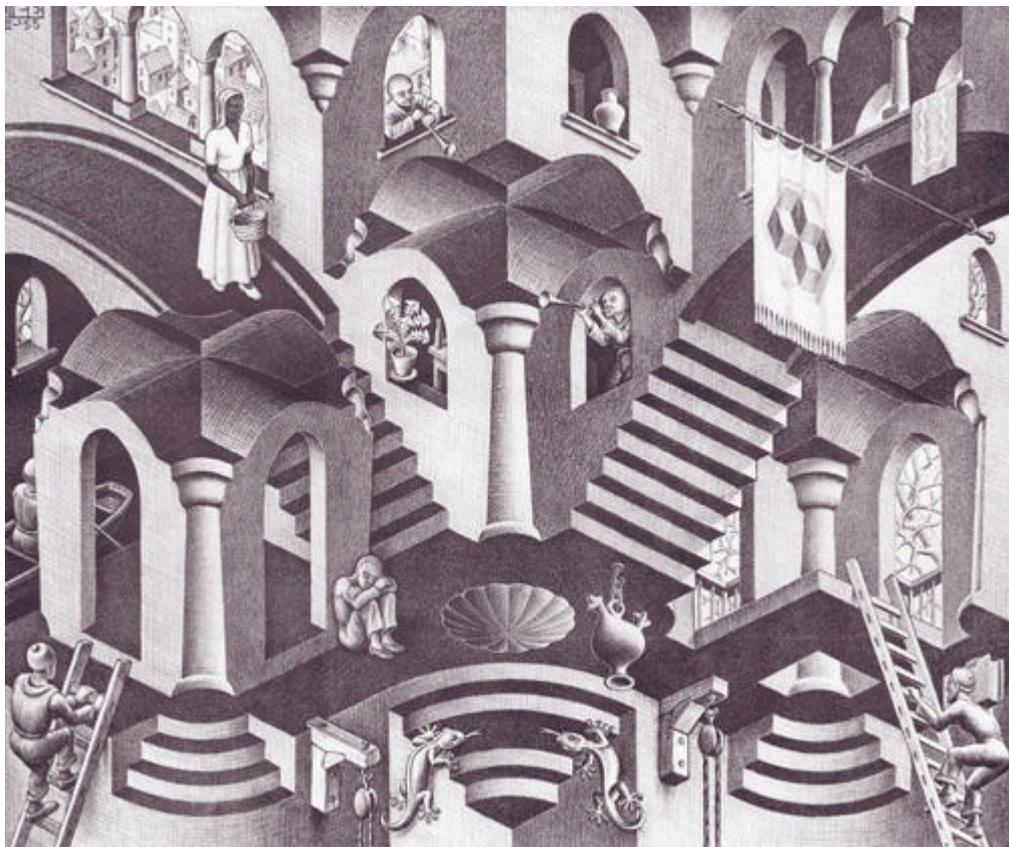
In effetti, Pechstein non fu l'unico artista colpito da queste abitazioni; Mauritz Cornelius Escher ne fece sia l'oggetto di sue opere dedicate a Positano e alla Costiera Amalfitana che il fondamento di un suo stile inconfondibile che sembrerebbe essere logica conseguenza dei suoi soggiorni sulla costa campana.



Mauritz Cornelius Escher, *Case a Positano*, 1934, litografia 19/20.

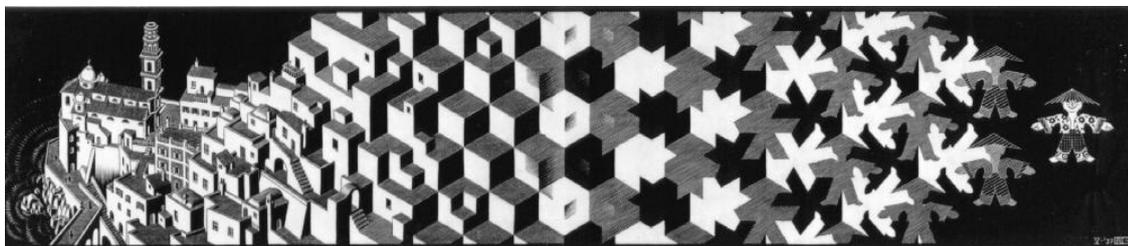


M. C. Escher, *Relatività*.



M. C. Escher, *Concavo convesso*.

La sua famosa opera *Metamorfosi I*, assurge quasi a manifesto programmatico del passaggio nei due sensi che si operò dalle abitazioni della Costiera Amalfitana (in questo caso quelle di Atrani) all' "uomo nuovo" che, incarnando il mito esotico rincorso dagli artisti dell'epoca alla ricerca di un mondo "altro", assume le curiose sembianze di un cinese.



M. C. Escher, *Metamorfosi I*, Atrani 1937.

La solarità mediterranea di Capri e Positano, luoghi in cui soggiornò incontrando intellettuali del calibro di Gilbert Clavel che tanto peso ricoprì nel suo percorso artistico¹⁷⁸, fu fondamentale anche per il mondo ideale di Fortunato Depero che si accese di forme e di colori tipici delle due località campane come si rileva dall'arazzo dedicato alla chiesa di Lizzana, frazione di Rovereto, che, da luogo montano, magicamente si trasforma in un solare sobborgo della Costiera.

¹⁷⁸ Belli G., Scudiero M., Vitas E., *Depero, Capri e il teatro*, Napoli 1988.



Fortunato Depero, *Chiesa di Lizzana*, 1923.

I colori e le architetture di Capri e Positano sono rilevabili anche in un'opera di Depero del 1917, *Prospettiva sotterranea*, dove riescono a rendere giocoso anche un luogo, quale un sotterraneo appunto, che per sua natura incute immediato timore¹⁷⁹.



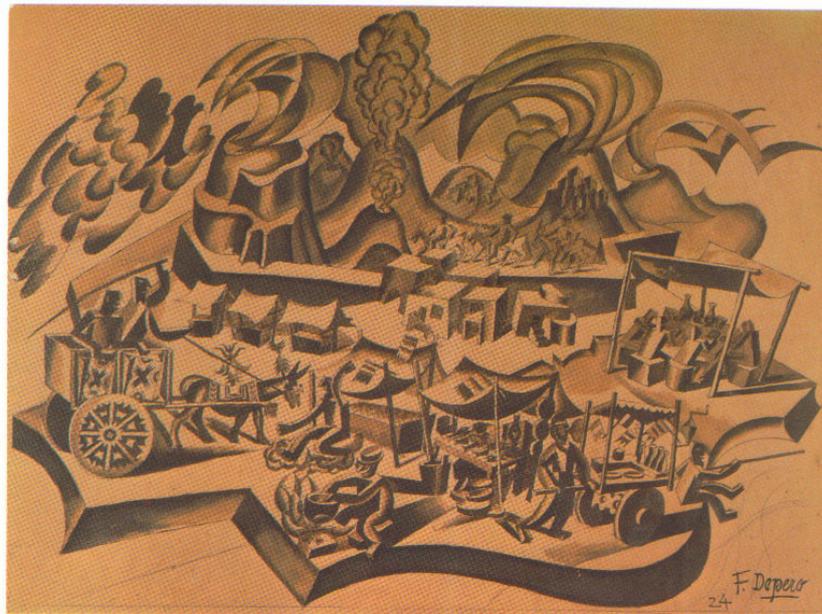
Fortunato Depero, *Prospettiva sotterranea*, 1917.

¹⁷⁹ *Prospettiva sotterranea* è una delle opere che illustrano il libro di Gilbert Clavel, *Un istituto per suicidi*, edito a Roma nel 1917.

E pensare che sulle prime il mondo di Depero era tutt'altro che colorato come si può rilevare dalle due chine, una del 1920 e l'altra del 1924, dedicate a Positano.



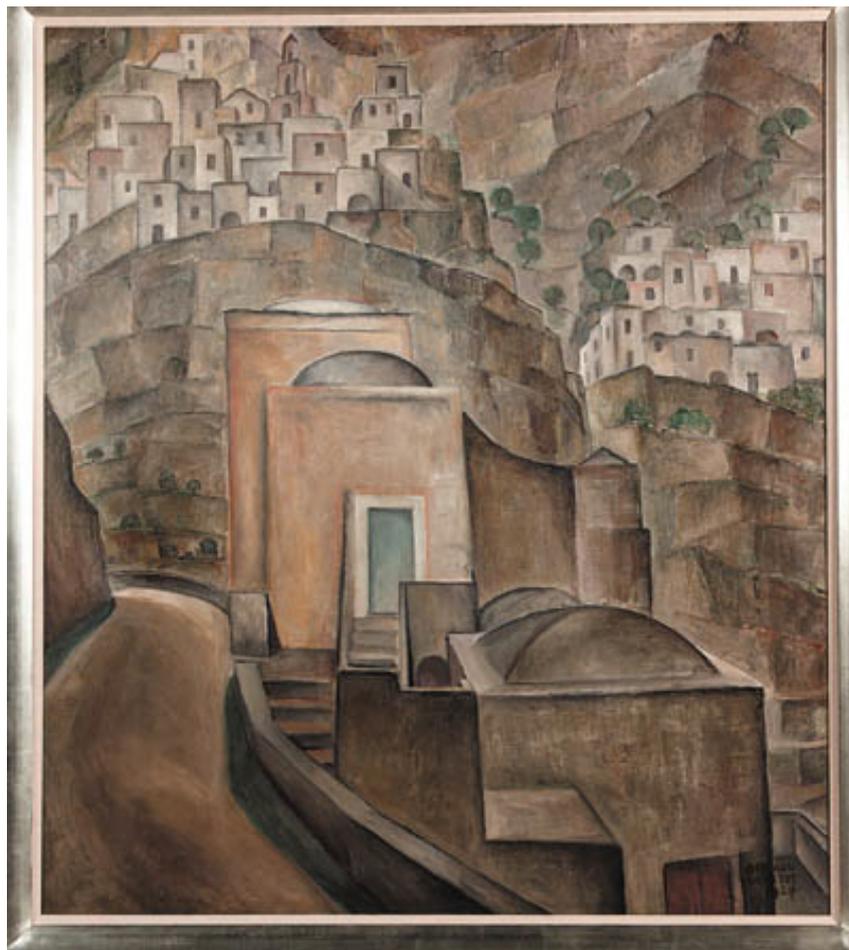
Fortunato Depero, *Positano* 1920.



Fortunato Depero, *Positano sintesi campestre*, 1924.

Depero tornerà a preferire una gamma cromatica più fredda dopo il suo soggiorno a New York durante il quale anche la sua mediterranea idea di città ideale sarà influenzata dalla realtà della grande metropoli americana che su di lui, futurista, eserciterà, malgrado le sue pecche, indubbio fascino grazie alle sue luci e al suo inarrestabile movimento¹⁸⁰.

Esattamente l'inverso capiterà all'ingegnere/pittore olandese Adriaan Lubbers al quale, dopo aver soggiornato a Positano ed averla rappresentata con i colori grigi del Nord da cui proveniva,



Adriaan Lubbers, *Panorama con case di Positano*.

¹⁸⁰ Cfr. *infra*, pp. 306-308.

riuscì l'incredibile impresa di cancellare la temibile tentacolarità della città moderna, simboleggiata da New York (dove aveva vissuto e lavorato ritraendo grattacieli in infiniti disegni), con il trasferire al freddo e spesso plumbeo paesaggio urbano statunitense gli accesi, caldi e solari colori da lui ammirati in Costiera trasformando così l'immensa metropoli in un invitante, idilliaco ed ideale approdo mediterraneo.



Adriaan Lubbers, *New York Ferry*.



Adriaan Lubbers, *New York South Ferry*.

I primi intellettuali stranieri ad arrivare a Positano erano stati i russi. Lo scrittore Michail Nikolaevič Semënov, con i guadagni ottenuti con il lavoro svolto presso i *Ballets Russes* giunti in Italia nel 1916 (faceva da contatto tra la prestigiosa compagnia di Djagilev con i pittori e gli intellettuali italiani quali Depero, Cardarelli, Barilli, Baldini), costituì in un vero e proprio convivio nel Mulino di Arienzo¹⁸¹, una vecchia costruzione che domina Positano dal verde dei Monti Lattari, da lui acquistata e dove ospitò, tra gli altri, Djagilev, Picasso, Jean Cocteau, Lifar', Bakst, Nijinskij, Stravinskij, Marinetti. In questa, i pittori Ivan Pankratovič Zagorujko e David Burljuk ritrassero l'aggregato urbano, i panorami, le terrazze, le scalinate, i vicoli e le scene

¹⁸¹ Semënov, M., *Un pescatore russo a Positano*, Amalfi 2011.

tipiche della vita locale e di quel dolce “far niente” a cui questa invitava¹⁸².

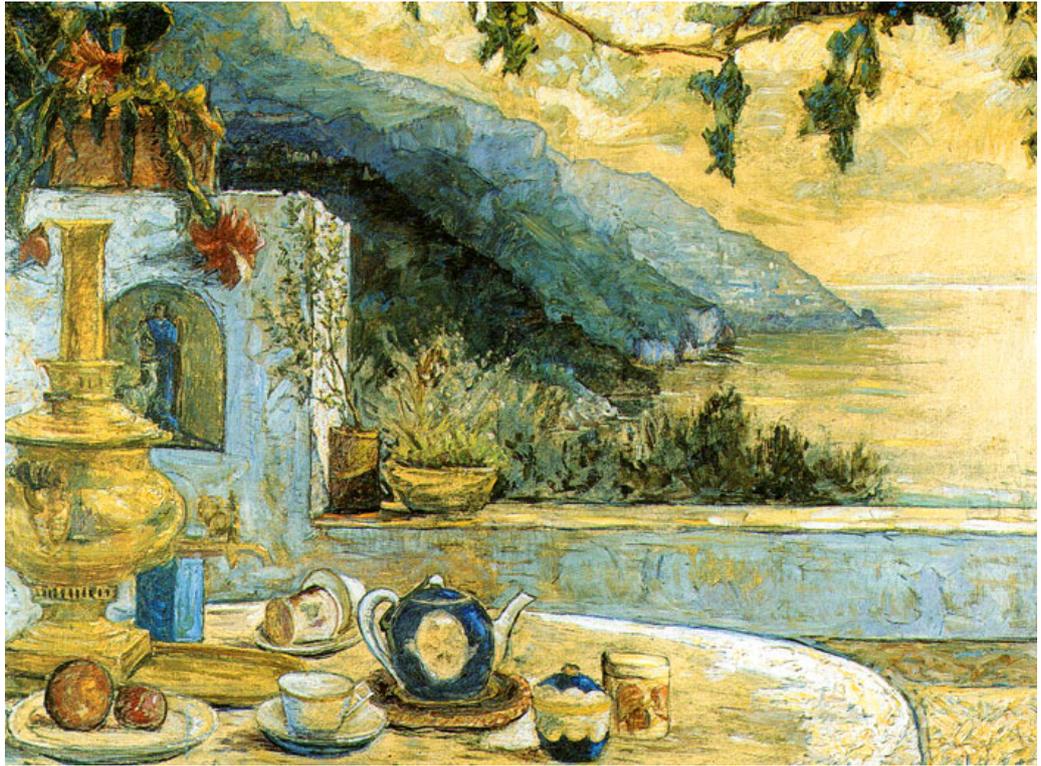


Positano, *La spiaggia di Arienzo con alle spalle i resti dell'antico mulino.*



Ivan Pankratovič Zagorujko, *Casa a Positano.*

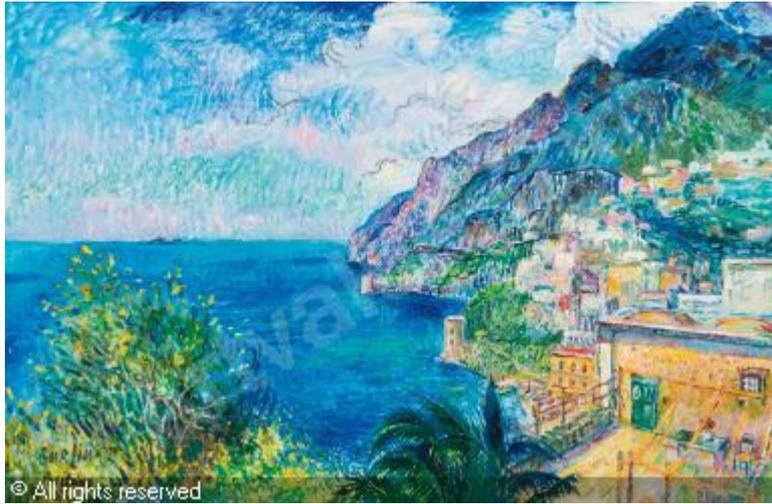
¹⁸² Bignardi, M., (a cura di), *Ivan Giovanni Zagorujko. I pittori russi a Positano, Ravello 1995.*



Ivan Pankratovič Zagorujko, *Terrazza a Positano*.



David Davidovich Burljuk, *Positano*.



David Davidovich Burljuk, *Positano*.

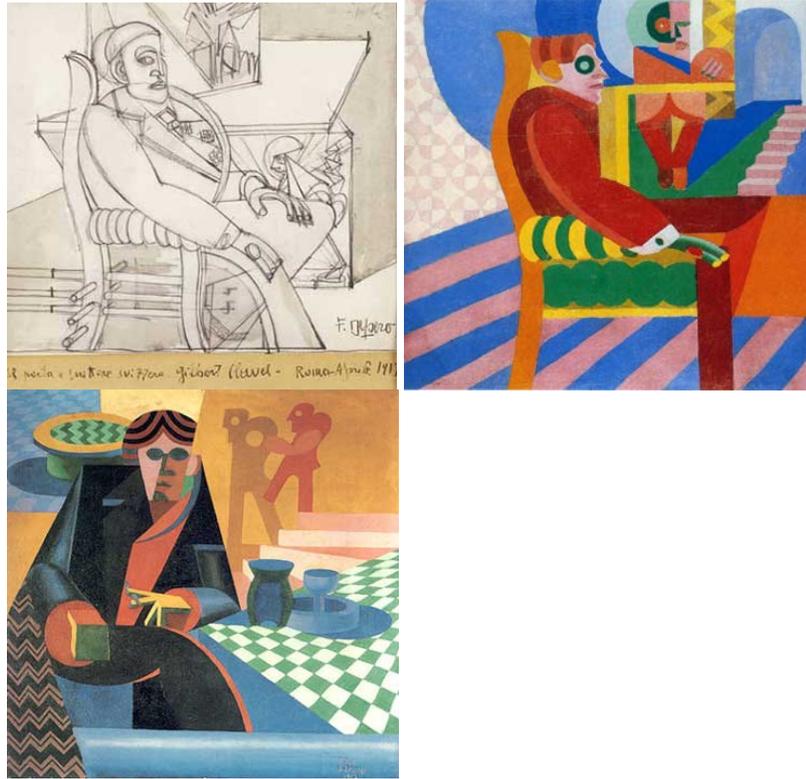
A Positano, sempre in quegli anni, arrivò anche lo scrittore svizzero Gilbert Clavel, amante delle bizzarrie estetiche futuriste tanto da trasformare la cinquecentesca torre d'avvistamento spagnola della spiaggia di Fornillo (nota attualmente come “Torre di Clavel”¹⁸³)



Positano con la Torre di Clavel sulla sfondo.

¹⁸³ Knight, C., *La Torre di Clavel*, Capri 1999.

in un'abitazione surreale dove ospitò Picasso, Stravinsky, Depero¹⁸⁴ (che lo ritrasse, nel 1917 e nel 1918, seduto all'aperto nelle stradine del borgo), il grande ballerino e coreografo russo Léonide Massine, il compositore Alfredo Casella e lo scrittore Italo Tavolato.



F. Depero, *Gilbert Clavel*, 1917-1918.

3. Il rispetto e la salvaguardia dell'ambiente

Tutti amanti di quelle coste e interessati a preservarne l'immortale bellezza, si ritrovarono il 9 e 10 luglio 1922 a partecipare al primo “Convegno sul

¹⁸⁴ Come già accennato (cfr., *supra* nota 179, p. 160), Depero illustrò il libro di Clavel *Un istituto per suicidi*, tradotto in italiano da Italo Tavolato. Il racconto fantastico narra le avventure di un uomo che si rivolge ad un “servizio pubblico di morte” per riuscire a suicidarsi. Insieme, Depero e Clavel lavoreranno successivamente ad altre opere, tra cui *Balli Plastici*, Godoli, E., (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Trento e Rovereto 2010.

paesaggio", organizzato dal comune di Capri di cui era sindaco l'ingegnere e scrittore Edwin Cerio. Nel *Manifesto della bellezza di Capri* che lo accompagnava, Italo Tavolato, oltre a scrivere che la bellezza è sacra poiché illumina l'essenza delle cose, affermava che essa, non solo fulcro della nostra tradizione antica ma anche suscitatrice di *humanitas*, doveva essere strenuamente difesa, contro gli insulti di una modernità materialistica, meccanica ed industriale che, se giunta su quelle coste della Campania, dove il dionisiaco si accordava perfettamente con l'apollineo creando quell'equilibrio che solo i Greci erano stati capaci di realizzare con la loro arte, ne avrebbe completamente stravolto l'essenza di luogo ideale, unico al mondo. A questo, lo scrittore Luigi Parpagliolo aggiungeva come, grazie alla poesia e all'arte, si fosse venuto man mano delineando un nuovo sentimento della natura, quasi un nuovo stato di coscienza che Gilbert Clavel vedeva esaltato dall'architettura quale sintesi di tutti gli elementi creativi, in quanto comprensiva di ogni produzione d'arte del passato e del presente. Persino Marinetti, presente al convegno, malgrado le sue idee futuriste, contrarie a qualunque passatismo, convenne che per non contrastare la naturalezza delle coste dell'isola, l'architettura più consona da usare fosse quella locale, antica e mediterranea¹⁸⁵. Tutto ciò era stato compreso e messo in atto già da tempo dal medico svedese Axel Munthe che nel 1929 pubblicò *La storia di*

¹⁸⁵ Ponzi, M., (a cura di), *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Milano 2008.

*San Michele*¹⁸⁶, dedicata alla sua villa - sorta di città ideale, concretizzazione di un sogno, che ancora oggi ospita pittori svedesi - da lui stesso progettata sfruttando particolari dell'architettura locale ed eseguita con il semplice aiuto di un mastro operaio: "*Nessun architetto fu mai consultato, nessun disegno preciso o pianta venne mai fatto, nessuna esatta misura fu mai presa. Fu tutto fatto ad occhi chiusi come diceva mastro Nicola*"¹⁸⁷. Costruita in uno dei punti più panoramici di Anacapri, a 327 metri di altezza sul livello del mare dove un tempo sorgeva una villa imperiale romana e una cappella medioevale, "*aperta al sole e al vento e alle voci del mare*", la villa guarda verso quel mare Mediterraneo, culla delle civiltà più antiche, del cui splendido paesaggio non è solo simbolo, ma strenua difenditrice.



Villa San Michele, Anacapri, il giardino circondato da tipico colonnato bianco con pergolato, tratti caratteristici delle ville della zona.

Proprio dopo aver visto Villa San Michele, lo scrittore Curzio Malaparte si innamorò di Capri

¹⁸⁶ Munthe, A., *La storia di San Michele*, Milano 1932.

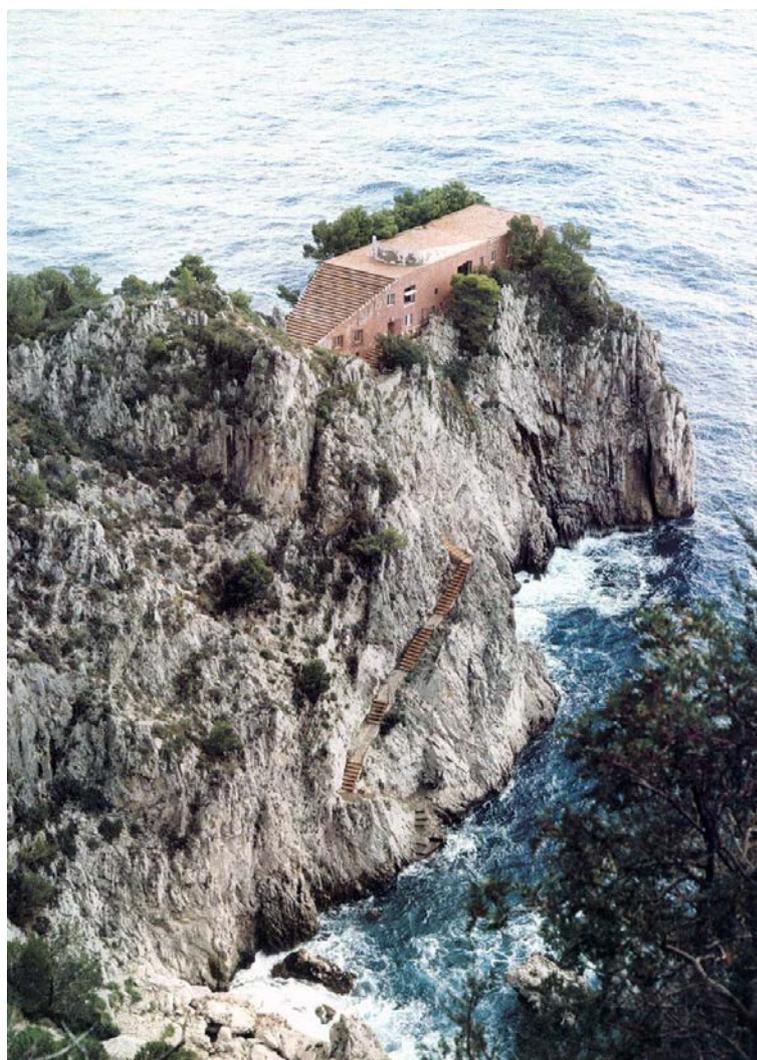
¹⁸⁷ *Ivi*, p. 34.

decidendo di farsi erigere a sua volta una villa. Dopo aver affidato il progetto ad Adalberto Libera, lo scrittore portò avanti da solo l'intera costruzione che, come dimostrato da documentazioni e lettere, è attribuibile unicamente a lui¹⁸⁸.

Un lungo e rosso parallelepipedo, allungato sulla scogliera di Punta Massullo proiettata verso un orizzonte aperto di mare e di cielo termina in una gradonata rivolta verso l'interno dell'isola permettendo l'accesso al tetto a terrazza la cui essenzialità è interrotta unicamente da un bianco paravento in cemento che ricorda un'onda stilizzata. L'intera struttura, combinazione perfetta di architettura locale e dettami razionalisti che sfidano il tempo, si integra in maniera ottimale al paesaggio di cui diviene armonicamente parte. Quella che il suo proprietario chiamava "*Casa come me*", dando con questo una chiara indicazione di come la villa riflettesse la sua personalità, è una pietra miliare dell'architettura che dal luogo in cui sorge ha tratto la bellezza e la capacità antica degli abitanti di queste terre di tramutarsi in architetti nel rispetto della tradizione e della natura circostante. Nell'ambito degli studi dell'abitazione mediterranea, Villa Malaparte rappresenta un caso emblematico. Malaparte, fattosi artista ancor più che architetto, con la sua realizzazione, sembra aver concretizzato e rinnovato quello spirito antico invocato da Marco Romano nel suo libro *La città come opera d'arte*:

¹⁸⁸ Ferrari, M., *Adalberto Libera. Casa Malaparte a Capri. 1938-1942*, Bari 2008.

"Nell'antichità, l'idea di bellezza non voleva soddisfare solo l'esigenza dello spirito, ma aveva anche l'ambizione di sfidare il tempo, offrendo una prospettiva di eternità nella quale si potessero radicare le nostre speranze terrene. Per questo, quando si trattava di 'estetica delle città' l'idea di eternità doveva superare necessariamente i confini della semplice forma per legarsi alla trasformazione di ogni individuo in un effettivo elemento della civitas, in una persona socialmente riconosciuta"¹⁸⁹.



Capri, Villa Malaparte.

¹⁸⁹ Romano, M., *op. cit.*, p. 39.

"Per chi conosce la geometrica serenità delle case di Torre del Greco, di Positano, di Amalfi o la spregiudicata astrazione cubista di Borgotrecase o la plastica e nitida fantasia di Ischia o di Capri, l'affermazione di un temperamento moderno a Napoli - diciamo pure la parola di un temperamento 'razionalista' - non dovrebbe apparire come una rarità"¹⁹⁰, affermava Giuseppe Pagano dandoci, così, una chiara spiegazione di come le coste campane, con la loro natura e le loro costruzioni, rappresentassero l'ideale per la nuova realtà internazionale.

Dopo la Grande Guerra, infatti, vi era stato un capovolgimento di prospettive attuato dai movimenti di avanguardia, quali il suprematismo, il neoplasticismo e il costruttivismo che, ispirati dal cubismo, coinvolsero anche gli artisti nella ricerca architettonica. Le Corbusier, dotato di enorme carisma comunicativo e molto abile a diffondere la propria interpretazione del moderno, insieme con il pittore e socio Ozenfant scrisse nel 1918 il libro *Après le cubisme* e l'anno dopo fondò la rivista "L'Esprit Nouveau", preparando le basi per una riflessione sistematica sull'eredità del fenomeno cubista in architettura che fu poi ripreso dagli artisti che nelle costruzioni della Costiera e delle isole partenopee riconobbero la realizzazione del loro ideale.

Gli agglomerati di bianche case tipiche del golfo di Napoli, infatti, ricordavano loro

¹⁹⁰ Pagano, G., *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Milano 2008, p. 139.

rappresentazioni cubiste come quelle della città di Parigi, eseguite da Robert Delaunay prima della guerra, quando il cubismo era considerato un'analitica enumerazione di successive percezioni dell'oggetto, colto e riconosciuto in tutti i suoi profili prospettici, senza nessuna sensibilità per il colore. L'eredità che ne scaturiva opponeva alla tensione espressionista, più adatta a raccontare i disagi delle metropoli e del periodo post-bellico, un'arte capace di parlare alla mente risvegliando nei reduci la certezza illuministica che nella natura, dietro il caos, vige un'armonia fondamentale, apportatrice di serenità e di ideali.



Robert Delaunay, *La città*, 1910.

Kurt Craemer, un pittore tedesco che soggiornò a Positano, scrisse nelle sue memorie: "*Positano aveva già*

*dietro di sé un periodo di relativa notorietà, che risaliva ai primi anni Venti. C'erano diversi motivi ad attrarre di continuo gli artisti a Positano. Uno di questi motivi fu l'ondata cubista che invase la vita artistica dell'intera Europa alla fine della Prima guerra mondiale. Io credo anche che Positano sia stata scoperta in tutta la sua bellezza soltanto dopo l'esperienza del cubismo. [...] Intorno al 1925 non ci fu in Germania nessuna mostra pittorica o simili in cui il trenta per cento dei quadri in mostra non avesse fatto tesoro del cubismo positane. La tradizione pittorica di Positano era inevitabile"*¹⁹¹.

4. L'architettura vernacolare che rese artisti gli architetti

Nel 1927, Riccardo Bacchelli durante un soggiorno in Costiera così scriveva: "*[le case di Positano] serbano una fattezze antica e severa. Addossate alla spalliera del monte, davanti sorgono da un ripiano di muratura, che sostiene poca terra, qualche vite a pergolato, e il loggiato della casa a due piani. Dall'alto, arrivando, si vedono i tetti a cupola schiacciata, appresi dalle fogge moresche. Son fatti d'uno scuro battuto di calcestruzzo, e il lume di luna, splendido sul mare, pare vi muoia sopra senza riflessi. [...] i positanesi dalla natura hanno appreso l'arte di porre e di distribuire le case e le contrade in modo che del monte seguino e sollevino senza turbarle le linee maestre. Qui s'è svolta appunto un'architettura che obbedisce alla natura, e obbedendole la ricrea e la fa sua ed umana. Ve ne sono in Positano bellissimi*

¹⁹¹ Craemer, K., *Mein Panopticum*, Hamburg 1965, p. 15.

esempi. [...] Architettura di muratori anonimi e scolari dei secoli, di cercatori pazienti in un terreno caduco; tanto più maestrevole quanto meno sa di sé"¹⁹². A lui faceva eco l'architetto/pittore di origine emiliana, ma trapiantato a Milano, Gabriele Mucchi che così descriveva le case di Positano: *"La componente verticale di questo paesaggio diventa materia... [la casa è] un mondo a sé, architettonicamente ben definito, col suo giro di vita ben conchiuso, parentesi staccate dal mondo esteriore e tuttavia perfettamente inserite in esso, aperta e chiusa su questa natura meravigliosa"*. La casa di Positano è, per Mucchi, simbolica *"di una comunità che ha scelto, per viverci, una roccia e che ha costruito su questa roccia una casa sull'altra; ogni casa isolata dalla vicina con giardinetto o un terrazzo, con più terrazzi, con camere una sull'altra collegate da scalette, ma ognuna con la finestra sul mare; case con le spalle alla montagna e le facciate verso l'orizzonte infinito"*¹⁹³.

Del resto, a Positano, che unisce due coste - quella di Amalfi e quella di Sorrento - l'impresa di fondere l'antico al contemporaneo e il costruito alla natura riuscì perfettamente negli anni tra le due guerre quando gli artisti, ritraendo le bianche, essenziali forme quadrangolari delle case della cittadina di mare campana, riuscirono a compiere un'opera cubista semplicemente facendosi guidare dalla natura che li circondava. Questo intreccio tra vecchio e nuovo, tra costruito e natura, tra

¹⁹² Bacchelli, R., *Estate sulla "Costiera" (1927). Da Napoli a Positano e da Positano a Salerno*, in *Italia per terra e per mare*, Milano 1962.

¹⁹³ Gambardella, C., *Casa sul Golfo. Abitare lungo la costa napoletana 1930-1945*, Napoli 1993, pp. 54-55.

cielo e mare favorì non solo la creazione di un *Gesamtkunstwerk*, ma anche la definizione di un nuovo umanesimo e di un "uomo nuovo" che prendeva forma dalla palingenesi di utopiche, alternative e quasi selvagge manifestazioni artistiche sperimentate in quel fecondo crogiolo di idee e nazionalità che trasformò, tra il 1920 e il 1940, la Costiera Amalfitana e Capri in un luogo magico dove era possibile liberarsi completamente di qualunque fardello, sia interiore che esteriore, guardando felici verso il futuro¹⁹⁴. Il paesaggio meridionale italiano, infatti, aveva attratto tanti stranieri non solo per la sua notoria bellezza, ma anche perché in esso questi avevano idealizzato una specie di "paradiso terrestre", contraddistinto da quella semplicità di vita e libertà di costumi che loro tanto ammiravano. Ai loro occhi, questa era una straordinaria, antica terra da sempre crocevia di popoli ed etnie diverse, dove anche il cristianesimo e l'islamismo erano riusciti a trovare una fusione perfetta nelle chiese dalle colorate cupole smaltate in maiolica e nelle antiche torri saracene disseminate lungo le coste che erano parte integrante di quell'ideale tessuto urbano, frutto di un'architettura antica e locale¹⁹⁵ che volevano alla base del loro mondo nuovo.

Al tema dell'architettura rurale caprese e amalfitana aveva rivolto l'attenzione, già nel 1920, anche

¹⁹⁴ De Angelis, A., *Architetture e paesaggio mediterraneo*, giugno 2011, <http://archivio.mediterraneaonline.eu/it/05/view.asp?id=2340>.

¹⁹⁵ Giordano, P., *Il disegno della razionalità come rappresentazione della mediterraneità*, in Giovannini M., Colistra D., *Spazi e culture del Mediterraneo*, Ricerca PRIN, Roma 2006, pp. 205-215.

l'architetto triestino Achille Jona¹⁹⁶ che, l'anno dopo, aveva partecipato alla prima Biennale Romana in una sezione appositamente dedicata all'architettura rustica organizzata da Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo. Il tentativo di rivalutare la tradizione domestica mediterranea per elaborare un linguaggio comune che, trasformando l'architettura in arte sociale, definisse uno stile italiano fino ad allora sconosciuto e di cui si sentiva il bisogno: uno stile che fosse classico e moderno insieme e, al contempo, sintesi di tutte le arti, dalla letteratura alla musica e dalla pittura all'architettura per ritrovarne la perduta unità¹⁹⁷.

Alla ricerca di Jona, fece seguito, nel 1922, quella del futurista Virgilio Marchi¹⁹⁸ a cui si aggiunse, nel 1927, Plinio Marconi¹⁹⁹; entrambi non solo trovavano delle analogie tra l'architettura amalfitana e alcuni aspetti della modernità, ma apprezzavano la capacità di questa di inserirsi perfettamente nel paesaggio.

Non bisogna, però, pensare che la ricerca artistica/architettonica che si stava svolgendo in Italia fosse una solitaria manifestazione locale; essa, infatti, era, a tutti gli effetti, comune a tutto il resto d'Europa.

A prova di ciò, nel 1932, l'architetto austriaco naturalizzato americano, Bernard Rudofsky, si

¹⁹⁶ Jona, A., *L'architettura rusticana. Nella Costiera d'Amalfi*, Torino 1920.

¹⁹⁷ De Chirico, G., *Il senso architettonico della pittura antica*, in "Valori Plastici", maggio-giugno, 1920.

¹⁹⁸ Marchi, V., *Primitismi capresi*, in "Cronache d'attualità", 1922. Marchi, nel 1927, aveva progettato la villa di Marinetti a Capri.

¹⁹⁹ Marconi, P., *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, in "Architettura ed arti decorative", settembre 1929.

trasferì a Capri dove, come era già successo in precedenza a Santorini e in altre località del Mediterraneo da lui visitate, apprezzò immensamente l'architettura locale.



Bernhard Rudofsky. Caricatural drawing of the Island of Capri, ca. 1933. From the series Die Insel der Verrückten (The Isle of Crazy People).

Bernard Rudofsky, *Capri*.

Iniziata una collaborazione con l'ingegnere/architetto napoletano Luigi Cosenza, interessato alle sue stesse tematiche, i due passarono una gran quantità di tempo a prendere i rilievi della case di Procida con la stessa passione con cui gli studenti delle varie accademie internazionali, nel '700, disegnavano i templi di Paestum e di Pompei. Grazie a questo studio approfondito dell'"architettura spontanea"²⁰⁰, come Rudofsky la definì, i due architetti parteciparono con un

²⁰⁰ Rudofsky, B., *Architettura senza architetti: una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Napoli 1977.

progetto di *Villa a Positano*²⁰¹ al concorso bandito, nel 1937, dalla rivista "Domus" per una casa di vacanze. In questo, che non venne mai realizzato, Rudofsky e Cosenza ripresero i temi di grande rispetto dei luoghi già trattati in un loro precedente progetto: la famosa *Villa Oro*²⁰², eretta a Posillipo che, basandosi su stilemi derivati dall'antica architettura costiera perfettamente si inseriva, rispettandolo, nel paesaggio circostante.



Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky, *Villa Oro*, 1934-1937. Distribuita su tre livelli ritmicamente regolati dalla scansione alternata di aree coperte e scoperte, affacciata sul mezzogiorno - e quindi su via Caracciolo, Castel dell'Ovo, Vesuvio, penisola sorrentina e Capri - la villa rappresenta un'opera fuori dal comune per linearità geometrica, composta com'è dalla semplice intersecazione di più solidi che ben si fondono con il circondario. Arredi e pavimento in maioliche riproducenti il golfo di Napoli aggiungono ulteriore preziosità alla costruzione²⁰³.

²⁰¹ Cosenza, L., Rudofsky, B., *Villa per Positano*, in "Domus" n° 109, 1937.

²⁰² Ponti, G., *Casa a Posillipo*, in "Domus", n° 120, 1937, p. 6.

²⁰³ Nel 2009, la mostra itinerante "Villa Oro: una ricerca per l'abitare. Luigi Cosenza, Bernard Rudofsky", promossa dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici di Napoli, ha riportato l'attenzione su questo fondamentale manufatto architettonico.

Il grande rispetto della natura è presente anche nel progetto, mai realizzato, che, nel 1938, Rudofsky elaborò con Giò Ponti: un albergo-villaggio di piccole case cubiche che avrebbe dovuto sorgere a San Michele, tra Capri e Anacapri.

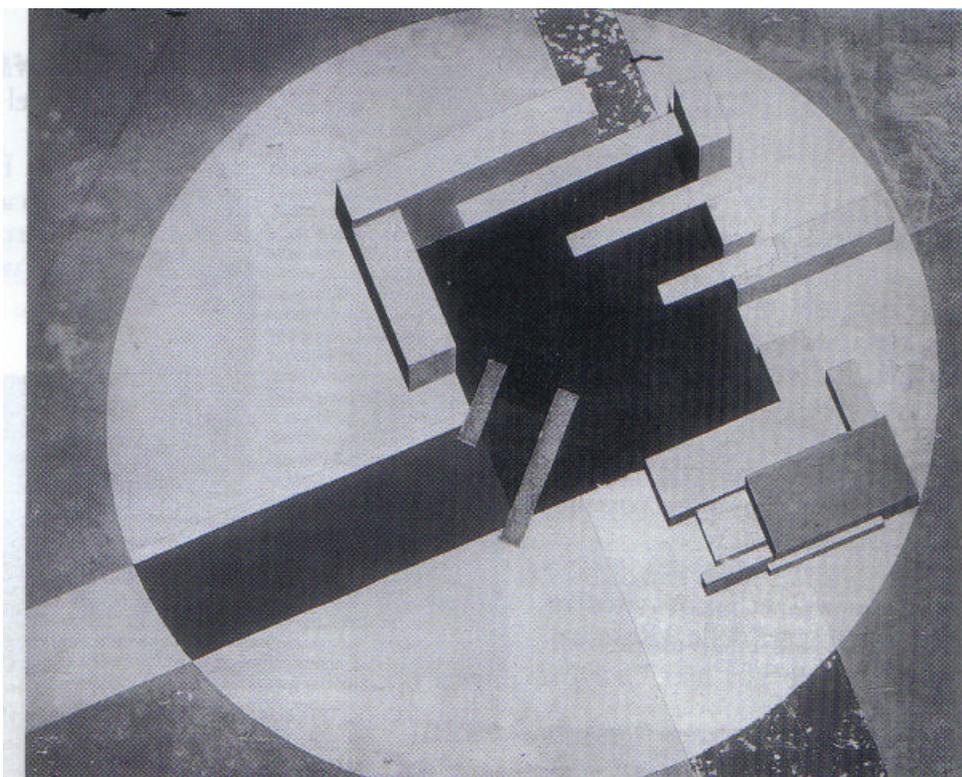
Pur non essendo degli artisti, Ponti, Rudofsky e Cosenza, impregnati della poesia che le coste campane ispiravano loro, seppero creare vere e proprie opere d'arte dando un segno tangibile dell'assoluta identità che all'epoca si era creata tra artisti e architetti, realtà che troviamo perfettamente descritta nelle parole di Giuseppe Pagano: *"Ricerca di ordine e coerenza estetica condotta col rigore di chi desidera trasformare un'opera d'ingegneria in un'opera d'arte. Questo ideale che dovrebbe essere comune a tutti gli ingegneri che si occupano di architettura, e a tutti gli architetti che non fanno dell'ingegneria da capomastro, ha evidentemente spronato il Cosenza a superare le difficoltà ambientali, ad approfondire le sue intuitive sensibilità estetiche in altrettante esperienze, documentate dai concorsi, a cimentare la sua preparazione culturale in definite prove di coraggiosa modernità"*²⁰⁴.

5. I Proun, le case e i villaggi per artisti

L'identità tra arte e architettura fu indubbiamente una delle caratteristiche del periodo; anche in Russia dove, negli anni dal 1920 al 1925, l'arte ebbe un

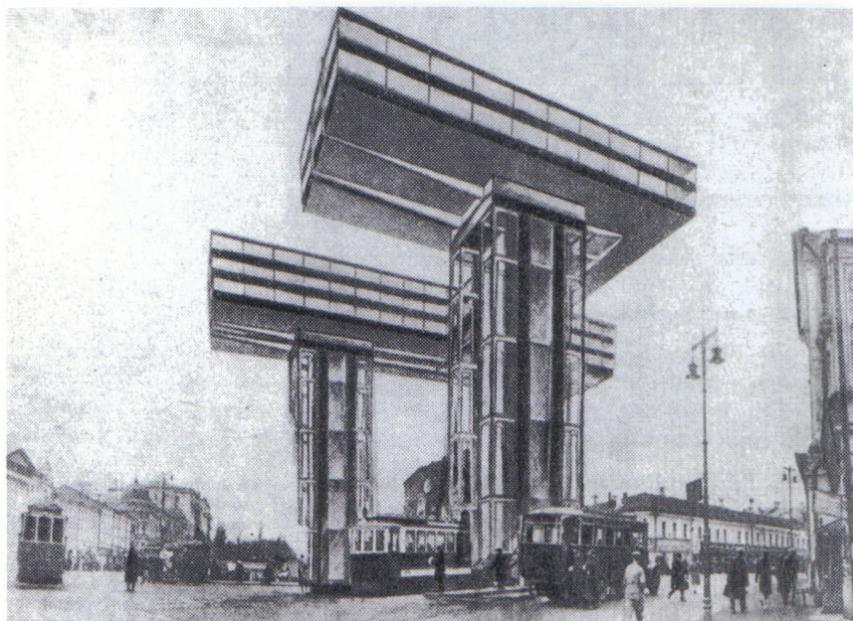
²⁰⁴ Pagano, G., *op. cit.*, p. 139.

ruolo attivo anche nel campo della produzione architettonica al punto che l'architetto/artista El Lissitzky, tra il 1919 e il 1920, oltre ad occuparsi in maniera architettonica della città nei suoi elaborati artistici e a disegnare dei veri e propri progetti urbanistici, ideò i così detti *Proun* (acronimo che significa Progetto per l'Affermazione del Nuovo), realizzazioni intermedie tra arte e architettura che dovevano dare inizio a una terza realtà che fosse unione e punto di passaggio tra le altre due in quel tentativo, in linea con l'energia propulsiva delle avanguardie russe, di arrivare ad un'arte che fosse "esperienza della totalità"²⁰⁵.



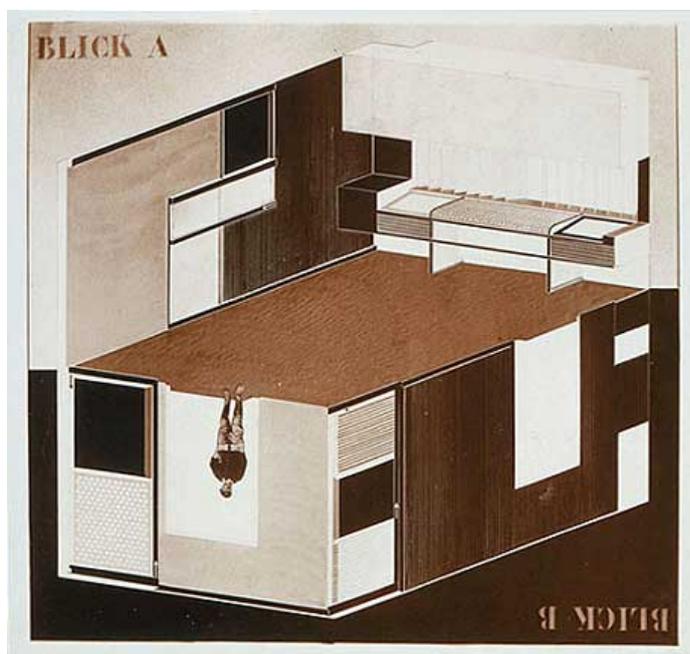
El Lissitzky, *Città Suprematismo*.

²⁰⁵ Rubio, O. M., *L'esperienza della totalità. El Lissitzky*, catalogo mostra, Milano 2014.



El Lissitzky, fotomontaggio con progetto di grattacielo, conosciuto come *Wolkenbügel*, da erigersi sulla piazza Nititskie, 1923-26.

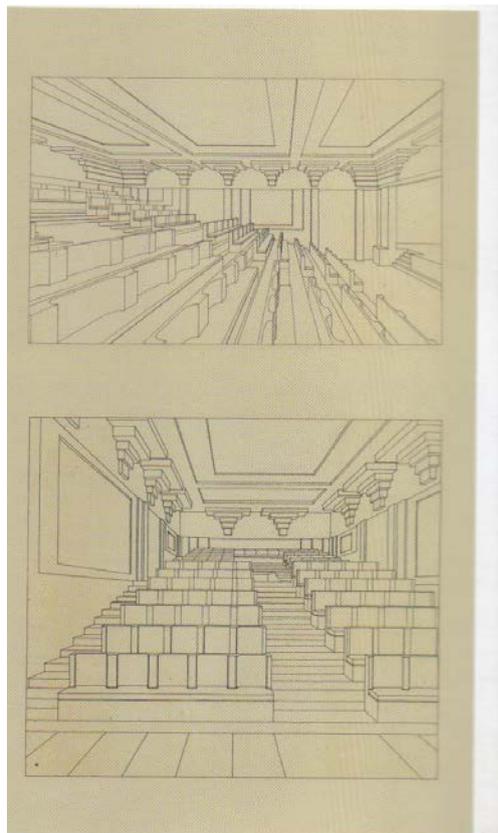
Del resto Malevič proponeva lo studio del colore, dei metodi delle nuove correnti artistiche e dei materiali come base indispensabile per una progettazione cosciente²⁰⁶.



El Lissitzky, *Proun*.

²⁰⁶ Misler, N., *Avanguardie russe*, Firenze, in "Art e Dossier", n° 41, dicembre 1989.

Ad ulteriore dimostrazione di come arte e architettura fossero così strettamente legate nella realizzazione di una città e di un mondo nuovo, si può citare l'esempio (ma non è assolutamente l'unico) di Felice Casorati che, divenuto amico dell'influente famiglia torinese dei Gualino, si vide da questi affidare, nel 1922, la ristrutturazione di alcuni ambienti della loro villa e la realizzazione *ex novo* di un teatrino privato, purtroppo distrutto, ma che, attraverso il trasferimento in architettura delle stesse magiche atmosfere ieratiche tipiche dell'artista piemontese, annunciava il futuro²⁰⁷.



Felice Casorati, Alberto Sartoris, *Teatro Gualino*. Casorati, ideatore di questo teatro, per realizzarlo chiamò accanto a sé un giovanissimo Sartoris²⁰⁸.

²⁰⁷ Paolucci, E., *Felice Casorati architetto*, in "La casa bella", ottobre 1929.

²⁰⁸ Guttry de, I., *Il Déco all'italiana in architettura*, in Benzi, F., (a cura di), *Il Déco in Italia*, Milano 2004, pp. 136-153.

L'enorme peso ricoperto dalla cultura in generale e dall'arte in particolare nella definizione architettonica della città ideale viene ulteriormente confermato dalla progettazione di una *Villa studio per un artista* effettuata dagli architetti Luigi Figini e Gino Pollini e da una *Casa sul lago per l'artista* a firma Giuseppe Terragni, entrambe realizzate (e poi demolite) per la V Triennale di Milano del 1933²⁰⁹.

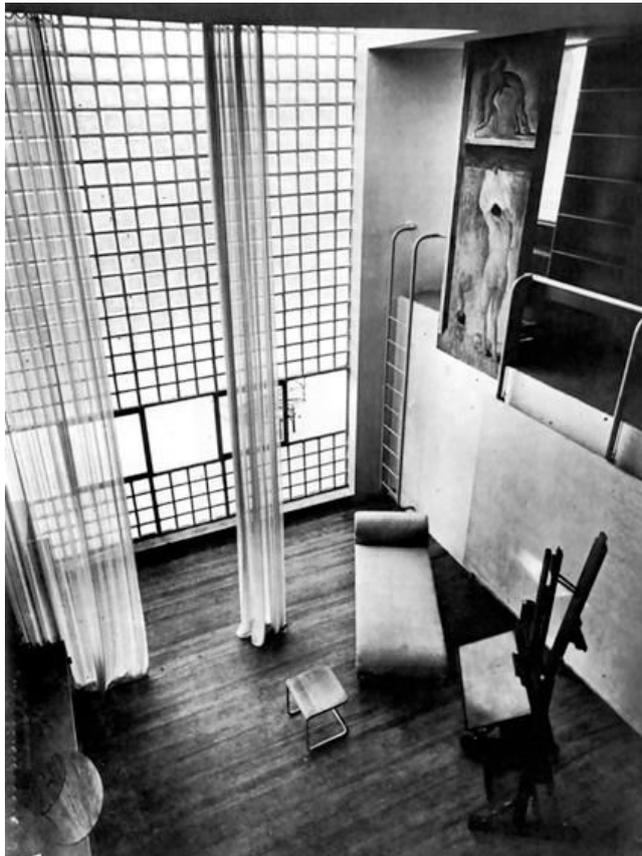


Luigi Figini e Gino Pollini, *Villa studio per un artista*, 1933. Foto RIBA, British Architectural Library Photographs Collection.

²⁰⁹ Bignami S., Rusconi P., *Anni '30 - Arti in Italia oltre il Fascismo*, catalogo mostra, Firenze 2012, p. 201.



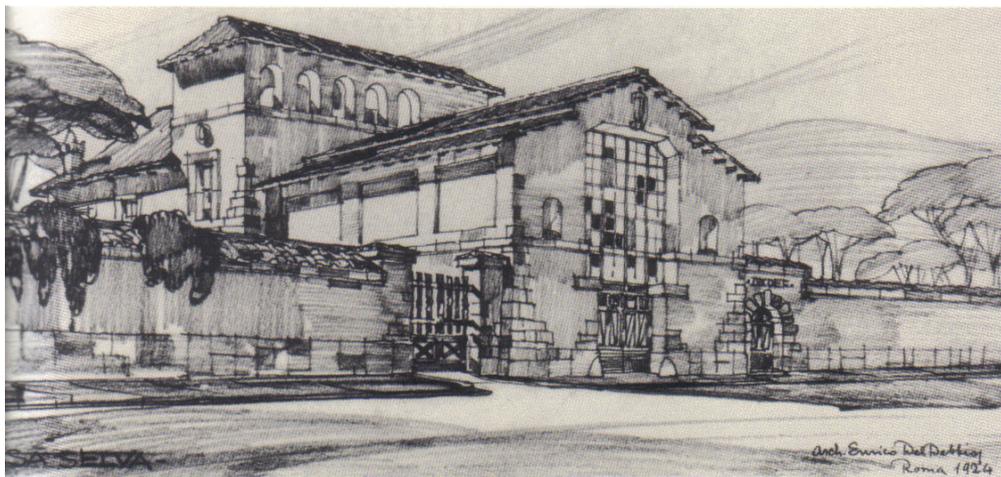
Giuseppe Terragni, *Casa sul lago per l'artista*, interno, 1933.



Giuseppe Terragni, *Casa sul lago per l'artista*, interno, 1933.

Un anno prima, Enrico del Debbio, dopo dieci anni di lavori, terminava a Roma per la Cooperativa Ars il *Quartiere degli artisti*. Progettato rifacendosi a temi

della tradizione architettonica italiana, il nuovo agglomerato si integrava perfettamente nel tessuto urbano preesistente, rispettandolo. Delle dieci unità progettate, Del Debbio ne realizzò solo sei, di cui tre furono abbattute negli anni '60 del secolo scorso²¹⁰.



Enrico Del Debbio, *Villino Selva*, progetto e realizzazione, Quartiere degli artisti, Roma. Il villino è uno dei tre demoliti negli anni '60 del '900.

Dedicare un intero quartiere ad artisti, non fu certo solo un'idea italiana. Nel 1934, Maksim

²¹⁰ Neri, M. L., *op. cit.*, pp. 52-53 e 346-347.

Gor'kij, ritornato nel 1927, dopo un soggiorno a Sorrento a seguito di una tubercolosi, definitivamente in patria, suggerì di cedere l'area posta a 25 km da Mosca, nota come Peredelkino, abitata sin dal XVIII secolo, all'Unione degli scrittori sovietici²¹¹. In pochi anni, ben cinquanta dacie in legno, progettate da architetti tedeschi, furono edificate, in pieno rispetto della tradizione russa, tra pini, aceri e betulle e consegnate ad altrettanti letterati quali Boris Pasternak, Kornej Chukovaky, Leonid Leonov (attore oltre che scrittore), Arseny Tarkovsky. Anche il poeta turco Nâzım Hikmet risiedette a Peredlkino durante il suo soggiorno a Mosca negli anni '20²¹².



La dacia di Boris Pasternak a Peredelkino.

²¹¹ Mariani, C., *Ritorno a Peredelkino, culla di Zhivago e dei suoi "figli"*, "Sette del Corriere della Sera", n° 49, Milano, 6 dicembre 2013, pp. 68-73.

²¹² Lobov L., Vasilyeva K., *Peredelkino. A Tale of the Writers' Village*, Moscow 2011.



La dacia di Kornej Chukovsky.

Se le case della Costiera Amalfitana contribuirono con la loro asciutta e classica semplicità a definire un'architettura razionalista che andò ad alimentare il sorgente *International Style* o Movimento moderno che dir si voglia, realtà dalla romantica antichità come Peredelkino e il *Quartiere degli artisti* di Del Debbio ci conducono ad un altro fenomeno tipico della ideazione urbanistica tra le due guerre: quello della città-giardino.

Capitolo VI

La città come opera d'arte

La città-giardino

"If we are to create balanced human beings, capable of entering into world-wide co-operation with all other men of good will — and that is the supreme task of our generation, and the foundation of all its other potential achievements — we must give as much weight to the arousal of the emotions and to the expression of moral and esthetic values as we now give to science, to invention, to practical organization. One without the other is impotent".

Lewis Mumford²¹³

1. Universalità dell'utopico concetto di città-giardino

Commissionato dal Governo americano, *The City*²¹⁴ è un corto documentario girato nel 1939 per l'Esposizione Universale di New York, che aveva come tema la "Città del futuro". Fu ideato da Catherine Bauer, consulente del presidente Roosevelt per l'urbanistica e le case popolari. Il filmato, diretto da Ralph Steiner e da Willard van Dyke si avvaleva di musiche di Aaron Copland e dell'adattamento di una storia di Pare Lorentz²¹⁵, curato da Lewis Mumford²¹⁶.

²¹³ Mumford, L., *Values for Survival: Essays, Addresses, and Letters on Politics and Education*, New York 1946.

²¹⁴ Il documentario è visibile al sito:

<http://www.youtube.com/watch?v=7nuvcpnysjU>

<http://youtu.be/7nuvcpnysjU>.

²¹⁵ Pare Lorentz fu un regista americano, noto per aver diretto film e documentari riguardanti il *New Deal* e la Grande Depressione.

²¹⁶ "All'inizio del XX secolo due grandi invenzioni presero forma dinanzi ai nostri occhi: l'aeroplano e la città-giardino, che precorrono entrambi una nuova epoca", così scriveva Lewis Mumford, massimo estimatore della città-giardino, in *The Garden City Idea and Modern Planning*, introduzione a Howard, E., *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1945. Mumford e Catherine Bauer avevano già collaborato in

The city può essere definito una vera e propria presentazione di un progetto architettonico/politico²¹⁷ voluto dall'Amministrazione americana per esaltare le utopiche, idilliache caratteristiche sociali della nuova città di Greenbelt nel Maryland, una delle tante nuove comunità (insieme a Greendale nel Wisconsin e Greenhills in Ohio) facenti parte delle così dette "greenbelt towns", costruite nell'ambito del *New Deal* per creare lavoro per i disoccupati e stimolare l'economia al fine di uscire dalla forte crisi che aveva colpito gli Stati Uniti le cui catastrofiche conseguenze si erano abbattute sull'America del Nord (Canada compreso) con la stessa distruttiva violenza che aveva interessato l'Europa alla fine della Prima guerra mondiale.

una occasione precedente la realizzazione di *The City*, esattamente nel 1932, quando avevano organizzato insieme la sezione "Habitat" di una esposizione di architettura del MoMA. Lavorarono ancora insieme nel 1937, sempre al MoMA, all'allestimento della mostra *Modern Architecture in England*, curata da R. I. Hitchcock, Cole, M. S., Catherine Bauer and the *Public Housing Movement, 1926-1937*, Washington 1975.

²¹⁷ Insieme a Lewis Mumford, tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del '900, urbanisti come Ernst May, Maximilian von Golbeck, Piero Bottoni, Marcel Poète, Giancarlo De Carlo, Carlo Doglio, Ludovico Quaroni, Edoardo Detti e Giovanni Astengo, in Europa e negli Stati Uniti, hanno realizzato film-documentari dedicati alla storia, all'interpretazione e alla progettazione della città moderna. Gli autori del "cinema degli urbanisti" hanno reso i loro film in un modo ben più complesso di quanto non fosse richiesto a cortometraggi di documentazione, Ciacci, L., *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia 2001.



Veduta aerea di Greenbelt nel Maryland, 1937.



Greendale, Wisconsin, settembre 1939, foto John Vachon, Library of Congress Prints and Photographs Division.

Proprio come nel Vecchio Continente dieci anni prima, il crollo di Wall Street del '29 aveva messo a dura prova non solo la sicurezza economica, ma anche quella psicologica degli americani, la loro autostima e la credibilità nel loro sistema sociale.



James. N. Rosenberg, *Dies irae*, 1929.

A causa di ciò, anche in questa occasione, la realtà urbana venne da molti percepita non più come un'entusiastica espressione del futuro, ma piuttosto come l'icona di un progresso capace, come la guerra, di stritolare l'essere umano. Progresso visto come un desolato scenario, dunque, dove un'umanità afflitta e solitaria, seppur circondata dalla folla, si aggirava tra le stesse metafisiche, geometriche ed estranianti architetture presenti nei dipinti di Edward Hopper. Questi, meglio di

tutte le parole spese - sempre nel 1939 - da John Steinbeck nel suo *Furore*²¹⁸ o altrettanto efficaci come le foto di Dorothea Lange²¹⁹, divennero specchio perfetto della Grande Depressione così come le sconsolanti realtà urbane, dipinte dai pittori della *Neue Sachlichkeit*, lo erano state rispetto alle conseguenze della Grande Guerra.



Edward Hopper, *Stanza a Brooklyn*, 1932.

²¹⁸ Steinbeck, J., *Furore*, Milano 2001.

²¹⁹ Dorothea Lange è stata una delle più grandi fotografe e documentariste statunitensi, passata alla storia per i suoi reportage sulle conseguenze della Grande Depressione sull'America degli anni '30.



Dorothea Lange, *Fattorie abbandonate a seguito della Grande Depressione.*



Hans Mertens, *Hinterhof*, 1925.

Senza abbandonare completamente il mito della metropoli moderna che era divenuto il simbolo di quel “mondo nuovo” in cui l’America da sempre si rispecchiava, lo Stato comprese che, per riacquistare l’equilibrio perduto con il crollo di Wall Street, era necessario affiancare alla immensa, sovraffollata ed estraniante realtà urbana una dimensione più in rapporto con la natura che, seppur di proporzioni più ridotte, conferendo a ciascuno un maggior spazio personale, fosse anche più squisitamente umana.

Un esempio davvero particolare dello sviluppo della città-giardino durante il *New Deal* fu

quello di Norris, una città modello dallo stile funzionale e dagli intenti socialisti progettata nel 1933 per le famiglie degli operai impiegati nella costruzione di una diga dall'architetto ungherese Roland Wank. Questi, dopo aver lavorato in Austria a progetti altamente sociali, era stato assunto dalla Tennessee Valley Authority (TVA), una società di proprietà federale che si distinse nella modernizzazione delle comunità agrarie del Tennessee, Alabama, Mississippi e Kentucky, fortemente colpite dalla Grande Depressione²²⁰.



Norris, Tennessee, abitazione per famiglia operaia, progetto di Roland Wank.

Già alla fine della Prima guerra mondiale, lo U.S. Shipping Board insieme al Newport News Shipyard avevano finanziato un progetto fortemente influenzato dall'idea della città-giardino,

²²⁰ Culvahouse, T., (a cura di), *Tennessee Valley Authority: Design and Persuasion*, New York 2007.

Hilton Village in Virginia, che, inaugurato il 7 luglio 1919, aveva fornito, tra il 1917 e il 1921, residenze in stile inglese e coloniale ai reduci di guerra²²¹.



Hilton Village, Virginia.

La crisi del '29 aveva portato l'America a vivere una situazione molto simile a quella che, nella seconda parte dell'800, aveva indotto Ebenezer Howard a elaborare il concetto di città-giardino che, componendo il dilemma tra insediamento urbano e campagna, aveva cercato di dare una risposta positiva alle gravi esigenze sociali delle classi meno abbienti dell'Inghilterra dell'epoca.

Nei secoli "campagna" e "città" hanno avuto identità distinte. Le loro storie si sono a volte incrociate, a volte integrate, hanno seguito strade parallele o completamente diverse, ma si deve giungere al 1898 e all'opera scritta da Howard *Tomorrow: A Peaceful*

²²¹ Hall P. J., Ward, C., *Sociable cities: the legacy of Ebenezer Howard*, New York 1998.

Path to Real Reform (Domani: una via pacifica verso una riforma reale) – ripubblicata nel 1902 con il titolo *Garden Cities of Tomorrow (Città-giardino di domani)* - per far sì che questi due concetti, ritenuti definitivamente inconciliabili dopo l'era industriale, arrivassero a fondersi riportando l'idea del giardino al centro della meditazione sul luogo ideale di vita. La città-giardino riusciva, insomma, ad integrare, in un'unica ed equilibrata realtà così difficile da trovare, le due essenze insite nell'essere umano: l'attiva e la passiva, la spirituale e la temporale, obiettivo che, come abbiamo già visto²²², anche il discorso filosofico del periodo tra le due guerre perseguiva.

Il '900 è stato da più parti definito "secolo di ambiguità" eppure, proprio nella prima metà di esso grazie alla sperimentazione di Howard, si cercò di chiarirne almeno una delle tante. L'idea della città-giardino, naturale proseguimento dell'ideologia portata avanti dalle *Arts and Crafts* nel XIX secolo, non si può, infatti, definire ottocentesca, in quanto numerosi episodi di tale progettazione si realizzarono, di fatto, dopo il primo conflitto mondiale e continuarono a prodursi fino a oltre la metà del secolo scorso incarnando, quindi, esigenze prettamente novecentesche in quanto nate dall'immane olocausto che fu la guerra del 1914-1918. Alcuni vogliono vedere nella città-giardino verticale di Le Corbusier - che con i suoi tetti fioriti tanto ricorda la mitica Babilonia - nella "città/regione equilibrata" di

²²² Cfr., *supra*, capitolo III, pp. 82-114.

Wright, ripasmata come un'opera d'arte, e in episodi architettonici-urbanistici di città-satellite quali le *new towns* inglesi o realtà italiane come il quartiere Tiburtino III di Roma²²³, una continuazione della dimensione sociale dell'architettura. Se questo è vero, la città-giardino non può essere relegata a una semplice espressione finale dell'epoca vittoriana, ma va senza meno inquadrata in una fase importante dello sviluppo dell'architettura moderna. Essa è da considerarsi, a tutti gli effetti, figlia anche di quell'Utopia che dall'epoca neoclassica insegue incessantemente l'essere umano nella sua perenne ricerca dell'"uomo nuovo" e della felicità. Non è casuale, quindi, che germogliasse proprio nel paese degli "uomini nuovi" per eccellenza che arrivò ad ammettere l'umano "diritto alla felicità" persino nella sua Costituzione: gli Stati Uniti d'America. Howard vi si era recato per cinque anni (1872-77), rimanendo fortemente colpito dall'opera dell'architetto paesaggista Frederick Olmsted, dalla filosofia e dalla poesia di Thoreau, Emerson e di Whitman che lo portarono a meditare sulla possibilità di migliorare l'ambiente di vita cittadino. La lettura, poi,

²²³ In effetti, i temi dell'inserimento ambientale venivano recepiti anche nei programmi dell'INA-Casa che, per la realizzazione dei nuovi quartieri come il Tiburtino III, si raccomandava che l'impostazione urbanistica fosse rispondente ai "caratteri ambientali" delle diverse regioni. Il neorealismo, quindi, si sforzò di ispirarsi ad un ambiente da rione operaio tradizionale o ad una comunità paesana. In questo senso si può davvero intravedere un'analogia tra il Tiburtino e Città-giardino come riscontrato nelle sue ricerche da Bruno Reichlin, *Figures of Neorealism in Italian Architecture Part I and II*, in "Grey Room", MIT Press Journal, No. 5 and 6, Fall 2001-Winter 2002, pp. 78-101 and 110-133, <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/152638102317406515?journalCode=grey#.VCF9FRb6fss>.

dell'opera di Henry George, *Progress and Poverty: An Inquiry into the Cause of Industrial Depressions and of Increase of Want with Increase of Wealth: The Remedy*, del 1879 e di quella del narratore statunitense Edward Bellamy, *Looking backward, 2000-1887 (Guardando indietro, 2000-1887)*²²⁴, pubblicata nel 1888, lo portò ad elaborare, da bravo inglese figlio di un paese che nel XVIII secolo aveva concepito sia la rivoluzione industriale che il pittoresco concetto di giardino, quella che fu l'idea centrale di tutto il suo pensiero e della sua opera: la città-giardino, come forma di chiara critica alla forte concentrazione urbana voluta dal capitalismo inglese.

Sicuramente importanti a livello architettonico e organizzativo furono per Howard le esperienze di alcuni industriali innovatori suoi connazionali quali William Lever e George Cadbury che, rifacendosi a borghi illuministici come ad esempio San Leucio in Campania, crearono il primo, nel 1888, Port Sunlight, un villaggio industriale vicino a Liverpool, e il secondo, due anni dopo, quello di Bourneville, nei dintorni di Birmingham.

²²⁴ Il protagonista del romanzo, il bostoniano Julian West, si ritrova inspiegabilmente proiettato, dal XIX secolo in cui vive, in una futura, utopistica realtà, corrispondente per altro proprio ai nostri giorni, in cui, abbandonato l'individualismo economico, l'essere umano vive felice in una società ricca e feconda. A questo romanzo di Bellamy, William Morris, nel 1891, rispose in maniera polemica con la sua opera *News from Nowhere*, pubblicato in Italia nel 1895 con il titolo *La terra promessa*. In esso, il protagonista, Julian Guest, si risveglia in una società futura dove non esiste né la proprietà privata né la divisione in classi e le persone trovano felicità nel vivere immersi nella natura, godendo unicamente della bellezza e del proprio lavoro.



Tipica costruzione di Port Sunlight in stile fiammingo, eseguita con mattoni rossi importati dal Belgio.

Port Sunlight era una inedita combinazione tra una città industriale con abitazioni per i lavoratori altamente all'avanguardia e un'architettura - unita a un paesaggismo di qualità - entrambe derivate dalle *Arts and Crafts* di William Morris. Ogni blocco di case era progettato da un particolare architetto e, mentre la facciata esterna era comune, quella interna era non solo differente per ciascuna abitazione, ma protetta in modo che ogni abitante potesse mantenere la sua intimità²²⁵.

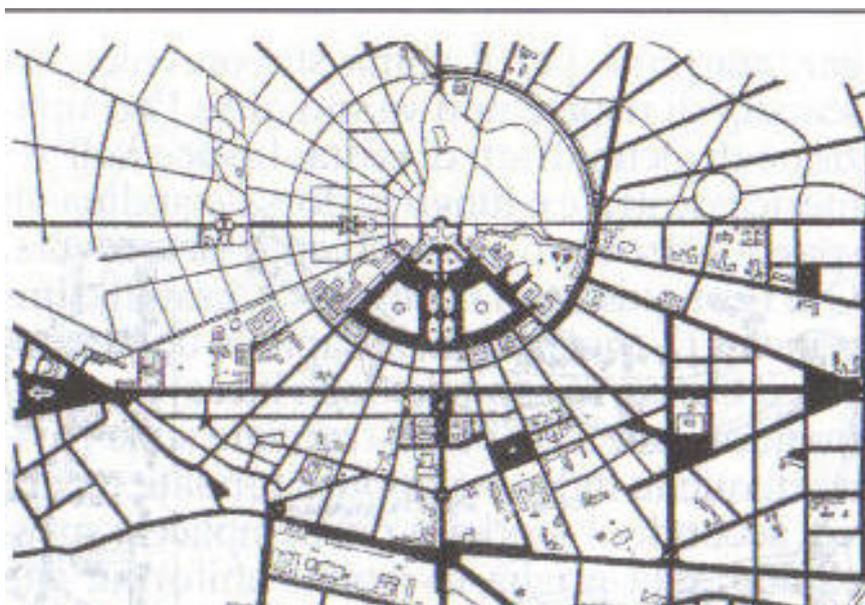
Ebenezer Howard, da semplice impiegato²²⁶, in modo altamente positivista, fu in grado di concepire una radiosa idea di felicità terrena alla quale più o meno negli stessi anni, in un altro punto dell'Europa, un altro impiegato, Franz Kafka, opponeva la sua idea di

²²⁵ Parsons K. C., Schuyler D., *From Garden City to Green City: the Legacy of Ebenezer Howard*, Baltimore 2002.

²²⁶ Lavorò prima nella *City* divenendo stenografo, da Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Dizionario di architettura*, Torino 1981, p. 313.

America²²⁷ e di colpa che escludeva qualunque esistenza libera e felice, che si intuiva realizzabile solo in un'altra dimensione del mondo, in una realtà "altra".

Già prima di Howard, città come Karlsruhe e Washington avevano cercato di realizzare l'agognato Paradiso terrestre in cui far vivere gli "uomini nuovi", ma vi erano riuscite solamente in parte visto che l'industria, la tecnologia, l'espansione eccessiva della città, il sovraffollamento che costituivano il lato deteriore della modernità avanzavano inesorabili ed inarrestabili senza tener fede all'Utopia, con la sola mira di tagliare i ponti con quel passato la cui icona continuava a rimanere la campagna.

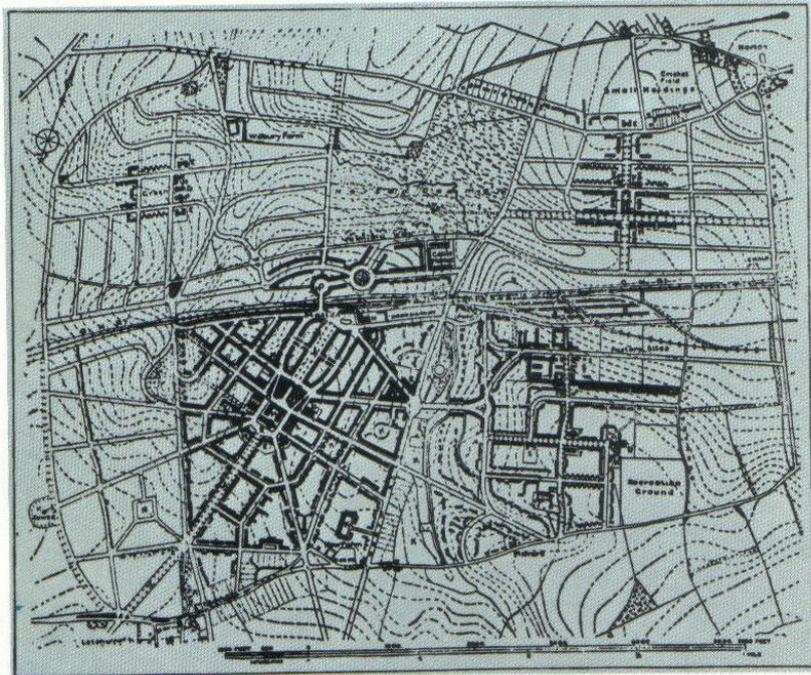


J.J.F. Weinbrenner, *Pianta a struttura radiocentrica di Karlsruhe.*

Fourier, Owen, Garnier avevano cercato di affermare la necessità di portare la campagna

²²⁷ Il romanzo *Amerika*, iniziato nel 1910 e pubblicato nel 1927, parla di un paese altamente incomprensibile per il suo protagonista che vi vive una realtà alienante e di estraneità.

in città senza riuscirci, per cui la realizzazione, nel 1903, del sobborgo londinese di Letchworth, la “*First Garden City*”, costruita su disegno di Raymond Unwin e Richard Barry Parker²²⁸ a seguito delle teorie di Howard, anche se riuscì solo in parte a realizzare questa esigenza, rimase pur sempre un esempio illuminato a cui si rifecero anche solo parzialmente e con avverse vicende fino agli anni '50/'60 del '900 vari sobborghi simili in tutto il mondo.



Piano urbanistico del sobborgo di Letchworth di R. Unwin e B. Parker su idea di E. Howard.

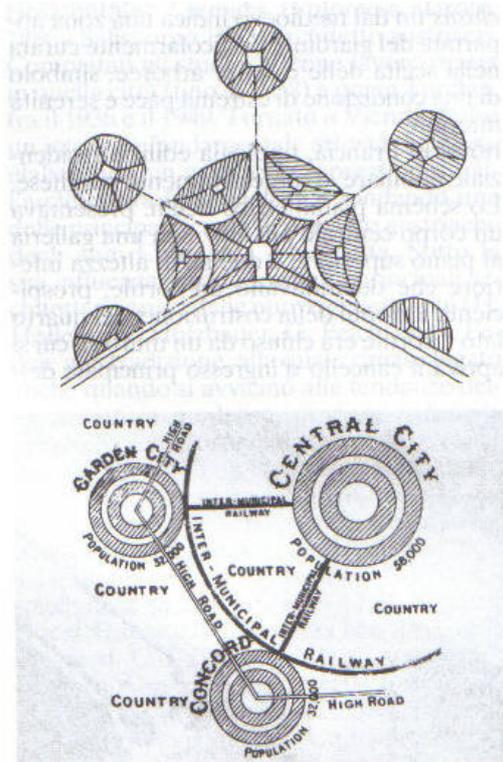
Partendo dall'antico concetto greco del limite naturale alla crescita di ogni organismo e di ogni organizzazione²²⁹, l'idea di Howard, a seguito della quale venne fondata la *Garden City and Town Planning Association* che gestì la realizzazione di Letchworth, era

²²⁸ Unwin R., Parker R. B., *The Art of Building a Home*, London 1901.

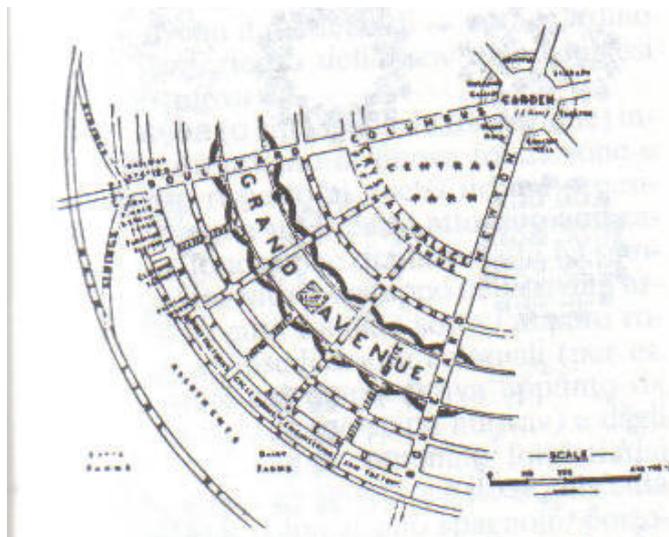
²²⁹ Mumford, L., *La città nella storia*, Milano 1994, p. 638.

quella di un sobborgo ad unità residenziali a gestione comunitaria ed indipendente, di dimensioni limitate sia nella popolazione, 32.000 unità, sia nella superficie, 400 ettari per il nucleo urbano e 2000 per la fascia agricola, dove agricoltura, industria, residenza, commercio, svago e cultura costituissero un insieme armonico e coordinato. Howard vedeva la città-giardino come un agglomerato urbano concentrico, con spazi aperti, parchi pubblici e sei strade principali, larghe 37 metri ciascuna, che partivano a raggiera dal centro della città. Una volta raggiunti i previsti 32.000 abitanti, si suggeriva di costruire una nuova città-giardino nelle immediate vicinanze della prima. In effetti, l'ideologo inglese prevedeva dei veri e propri grappoli di città-giardino che, come satelliti, sarebbero dovuti nascere intorno ad una città principale che non avrebbe dovuto essa stessa superare i 50.000 abitanti e alla quale avrebbero dovuto essere legati da una rete di strade e ferrovie.

La sintesi del pensiero di Howard può essere trovata nel così detto "schema delle tre calamite" dove egli rappresenta i vantaggi e gli svantaggi della vita in città e della vita in campagna con due calamite dando ad una terza la simbologia dell'equilibrio raggiunto dalla città-giardino che, proprio per questo, avrebbe dovuto attirare l'essere umano più delle altre due.



Ebenezer Howard, *Diagramma delle città satelliti di Londra e della teoria delle tre calamite* (1898-1902).



Ebenezer Howard, *Schema teorico di città-giardino*.

Howard era, però, solo un ideologo; non essendo un tecnico, dovette necessariamente ricorrere a professionisti che, condividendo le sue idee, le concretizzarono progettualmente, dimostrando una capacità di intesa e collaborazione incredibilmente

moderne e feconde tra figure diverse, al fine di realizzare qualcosa di utile per la comunità. Non fu casuale, perciò, l'incontro e la collaborazione con Raymond Unwin²³⁰, un ingegnere profondamente interessato al discorso sulla dimensione estetica dell'edilizia e della città che appassionava parecchi architetti e urbanisti dell'epoca. Camillo Sitte, Charles Buls, Werner Hegemann, Albert Brinckmann, Thomas Mawson e Unwin, appunto, erano solo alcune delle personalità che presero parte al dibattito che interessò non solo l'Europa, ma anche i paesi oltre oceano. *Stadtbaukunst*, *Art de bâtir les villes*, *Civic Art*, *Arte urbana*, *Arte di Costruire la Città*, *Estetica Edilizia*, *City Beautiful*, *Art Public*, furono i termini comunemente utilizzati per definire modelli e declinazioni nazionali degli stessi, prova di una diffusa preoccupazione per una progettazione urbana vista come *artistic endeavour*.

La tipologia della città-giardino, proprio per le sue intrinseche caratteristiche di bellezza e di utopia sociale, aveva incontrato pienamente il favore di coloro che, dopo la Grande Guerra, erano intenti nella ricostruzione della nuova Europa che si voleva immaginare come un luogo di armonia dove l'essere umano, a diretto contatto con la natura, avrebbe non solo riacquisito una sua dignità, ma conosciuto una nuova

²³⁰ Raymond Unwin, un ingegnere minerario influenzato dalle idee socialiste di William Morris e dai villaggi utopici di Edward Carpenter, pubblicò *Town Planning in Practice*, dove, liberatosi degli eccessi ideologici delle *Arts and Crafts*, recuperò un rapporto positivo con la realtà produttiva anche a seguito del suo inserimento nella gestione dell'urbanistica statale, Manieri Elia, M., *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Roma-Bari 1976.

etica sentendosi parte di una immensa “città ideale” che avrebbe avuto caratteristiche molto più comuni al primordiale Paradiso terrestre che ad una tentacolare, inumana e buia metropoli di cemento.

Come testimoniato dagli scritti di Herbert George Wells (in particolare *The Salvaging of Civilization: A Probable Future of Mankind* del 1921, pubblicato allo stesso tempo a Londra, New York, Toronto e Melbourne), la ricerca di una realtà ideale in cui vivere, contrapposta alla metropoli in quanto luogo di affari e lavoro, proprio in quegli anni divenne centrale e fu assorbita, dopo il crollo del '29, anche da quell'America che aveva ispirato l'idea di Howard.

Tale teoria vide d'accordo anche l'architetto Clarence Stein che, rifacendosi alle idee di Howard condivise da Frank Lloyd Wright²³¹, nel costruire, tra gli anni '20 e '30, con il collega Henry Wright e l'architetto paesaggista Marjorie Sewell Cautley le due città-giardino di Sunnyside Gardens (Queens, New York) e di Randburn, nel New Jersey, scriveva: “L'idea

²³¹ Frank Lloyd Wright, insieme a Le Corbusier, partecipò all'ampio discorso che si creò intorno alla città ideale. Mentre, però, Le Corbusier sembrava prediligere l'abbattimento del preesistente a favore di una armoniosa “città nuova”, progettata da esperti che non si lasciavano influenzare se non dal loro illuminato giudizio, Wright, si trovava d'accordo in almeno tre punti con le teorie espresse da Ebenezer Howard: 1) l'odio per la metropoli e il desiderio di un qualcosa di sperimentale che potesse rimpiazzarla e che pur sempre di città avesse la forma; 2) il desiderio di riunire in modo quasi mistico la città e la campagna; 3) l'assicurazione che, al di là della forma che avrebbe assunto, la “città nuova” avrebbe mantenuto una densità decisamente molto più bassa di quella delle grandi metropoli già esistenti.

della grande città come luogo dove vivere e lavorare è miseramente fallita”²³².

Come già accaduto in Europa con il *retour à l'ordre* dei primi anni '20, un rifarsi all'Antico, alle proprie radici, ai valori tradizionali e genuini sembrò, anche nell'America degli anni '30, l'unico modo per riacquistare fiducia in se stessi e nel proprio mondo. Questo, quindi, era quanto si proponeva di indicare ai suoi cittadini lo Stato, entrato ufficialmente anche nella direzione della quotidianità, edificando città come Greenbelt e promuovendola attraverso il documentario *The City* quale moderna realtà rurale e unica possibilità in grado di portare all'indipendenza economica²³³. Proprio per questo suo messaggio sociale, il filmato è stato incluso, nel 1998, nella lista, compilata dal National Film Registry, dei film da salvare perché ritenuti parte del patrimonio storico/culturale americano e, quindi, conservato nella Biblioteca del Congresso di Washington.

Lewis Mumford che, come abbiamo accennato, al film aveva collaborato e che rincorreva l'utopia della città-giardino sin dagli anni '20 quando

²³² Vedi Stein, C., *Towards New Towns for America*, Liverpool 1951.

²³³ Cfr. *supra*, pp. 190-191. A riprova di quanto città-giardino come Greenbelt entrassero nell'immaginario collettivo americano interpretando il sogno rincorso dalla classe media di indipendenza e di vita ideale raggiunta con le proprie forze, lontana dalle speculazioni degli affaristi senza scrupoli, basta guardare il film di Frank Capra *La vita è meravigliosa*. Realizzato nel 1946, ha come protagonista George Bailey (proprietario della Bailey Costruzioni e Mutui) che aiuta i suoi concittadini a edificare, su un terreno che fa gola al "capitalista cattivo" Henry Potter che fa di tutto per impedirne la costruzione, un sobborgo di casette unifamiliari con giardino che incarna in pieno l'ideale sociale di Ebenezer Howard.

aveva scritto il libro *The Story of Utopias*²³⁴, si fece interprete di quel fenomeno internazionale che, quasi un'alternativa umanistica all'eccessivo razionalismo del Movimento Moderno, edificò un po' ovunque verdi sobborghi residenziali.

Nel 1904, poco prima di morire, il sociologo Jean-Gabriel de Tarde, noto anche come Gabriel Tarde, aveva dato alle stampe il suo romanzo di fantascienza *Fragment d'histoire future*²³⁵, tradotto l'anno dopo in inglese con il titolo di *Underground Man*²³⁶, dove, all'indomani di una apocalittica distruzione della terra prodottasi a seguito di una nuova era glaciale, l'umanità si trovava a dover ricostruire nel sottosuolo la civiltà che, per sopravvivere ad ulteriori future sciagure, non poteva che basarsi sull'Utopia e sulla forza rigeneratrice sprigionata da sempiterni valori universali e sociali quali la musica e l'arte.

All'indomani della Grande Guerra, nelle sue teorie mirate al raggiungimento di un luogo ideale di vita che avrebbe rinnovato il mito di Gerusalemme, Lewis Mumford si rifece al racconto di

²³⁴ Mumford, L., *The Story of Utopias*, New York 1922. Il libro esplora la storia dell'Utopia che, partita dalla *Repubblica* di Platone e passando attraverso l'*Utopia* di Thomas More, la *Christianopolis* di Johannes Valentin Andreae, la *Nuova Atlantide* di Francis Bacon, la *Città del Sole* di Tommaso Campanella, la *Falange* di Charles Fourier, l'*Icaria* di Étienne Cabet, il *Looking backward* di Edward Bellamy, le *News from Nowhere* di William Morris nonché i romanzi a sfondo utopico di Herbert George Wells, conduce all'utopia urbanistica auspicata da Mumford quale soluzione ai problemi del vivere del suo tempo.

²³⁵ Tarde, G., *Frammento di storia futura*, Napoli 1991.

²³⁶ Sotto questo titolo l'opera appare citata da Mumford nel suo libro *The Story of Utopias*.

Tarde auspicando che fosse ricomposta quell'unità tra arte e comunità che, nei secoli, come quella tra arte e scienza, era andata perduta. *"At the height of the Middle Age, as in fifth century Athens, the arts formed together a living unity. A citizen did not go into a concert hall to hear music, to a church to say his prayers, to a theatre to see a play, to a picture gallery to view pictures: it was a mean town, indeed, that could not boast a cathedral and a couple of churches; and in these buildings, drama and music and architecture and painting and sculpture were united for the purpose of ringing changes on the emotional nature of men and converting them to accept the theological vision of otherworldly utopia. The splitting up of these arts into a number of separate boxes was part of that movement towards individualism and protestantism whose effects most people are familiar with in the field of religion alone. Henceforward, music, drama, painting, and the other arts developed largely in isolation; and each of them was forced to build up a separate world"*, scriveva Mumford nell'ultimo capitolo del suo *The Story of Utopias*. E nelle città-giardino che si costruirono tra le due guerre, in effetti, si cercò di ritrovare questa unità per meglio andare incontro alle diverse esigenze sociali.

Una delle prime città-giardino incominciate a costruire negli anni '20 e, comunque, la prima sicuramente edificata in Sud Africa fu Pinelands, un sobborgo della capitale, Cape Town. Progettata da Albert John Thompson a seguito della terribile epidemia di influenza, la così detta "Spagnola" che, alla fine del primo conflitto mondiale - al quale l'Unione Sudafricana

aveva partecipato al fianco del Regno Unito - mieté milioni di vittime in tutto il mondo, era la risposta concreta ad una diffusa esigenza sociale. Per i principi di salubrità che la contraddistinguevano, infatti, una città-giardino con il suo diradamento delle costruzioni immerse nel verde sembrò il giusto rimedio al sovraffollamento metropolitano che aveva sicuramente favorito il diffondersi dell'epidemia mortale.



Pinelands, *Case*.

Se delle ragioni prettamente igieniche avevano portato alla realizzazione di Pinelands, in Francia e in Belgio, le nazioni più colpite dalla Grande

Guerra che soprattutto sul loro suolo si era combattuta, la costruzione di città-giardino fu direttamente legata alla ricostruzione post-bellica.

Ecco, quindi, che intorno a Reims, città distrutta per l'80% durante il conflitto, vennero progettate una dozzina di città-giardino contraddistinte soprattutto da una forte connotazione sociale. L'esempio più significativo di questo gruppo di costruzioni resta senza meno quello della *Cité-Jardin du Chemin Vert*. Costruita su progetto dell'architetto Jean-Marcel Auburtin, la città nacque per iniziativa di un gruppo di industriali cattolici costituitosi in società, il *Foyer Rémois*, a cui le costruzioni tuttora appartengono. Uno degli industriali del gruppo, George Charbonneaux, appartenente alla tradizione del cattolicesimo sociale, dopo aver visitato in Gran Bretagna la città industriale di Bournville²³⁷ decise di costruire qualcosa di simile in Francia. Fu così che *Cité-Jardin du Chemin Vert* si ritrovò a risolvere, dopo la guerra, l'importante problema degli alloggi nella regione di Reims. 617 costruzioni in stile alsaziano, distribuite su 30 ettari, suddivise in 14 tipologie architettoniche, isolate e comuni, furono, sull'esempio inglese, dotate tutte di un giardino. Nel 1923, oltre alla scuola, alla biblioteca e ad altre realizzazioni a carattere sociale, la città si arricchì della chiesa di Sainte-Nicaise per la decorazione della quale

²³⁷ Cfr. *supra*, p. 201.

Charbonneaux chiese l'intervento degli artisti Gustave-Louis Jaulmes, Maurice Denis e René Lalique²³⁸.



Cité-Jardin du Chemin Vert, foto d'epoca.

La costruzione delle città-giardino belghe rimase strettamente legata al pagamento dei danni di guerra da parte dei tedeschi. Con le somme provenienti dalla Germania, lo Stato decise di sovvenzionare delle cooperative di lavoratori affinché si occupassero della progettazione di agglomerati urbani a basso costo e a forte connotazione sociale di cui *Le Logis* (costruito dai dipendenti del giornale "Le Peuple") e *Le Floréal* (voluto da una cooperativa di impiegati di banca), sorti nei dintorni di Bruxelles (ora perfettamente integrati nella città) su disegno degli architetti Louis Van der Swaelmen e Jean-Jules Eggericx, restano gli esempi più fulgidi e famosi.

Sorsero così dei *cottages* unifamiliari in stile neo-rurale, sull'esempio inglese e olandese, abbelliti da romantici giardini e strade alberate.

²³⁸ Eribon, D., *Retour à Reims*, Parigi 2009.



Le Logis



Le Floréal

Intanto, sempre nel 1920, Ebenezer Howard fondava, sull'esempio di Letchworth, la seconda città-giardino d'Inghilterra, Welwyn Garden City, posta nell'Hertfordshire, a 30 chilometri dal centro di Londra. Questa volta, il progetto fu affidato all'architetto Louis de Soissons, nato a Montreal ma trasferitosi a Londra in

giovane età, che, dopo aver studiato all'École des Beaux-Arts di Parigi, aveva lavorato nello studio di Edwin Lutyens²³⁹. L'architetto propose un piano urbano che si sviluppava lungo viali alberati con costruzioni, totalmente immerse nel verde, sia singole che plurifamiliari, in stile neo-georgiano.



Esempio di cottage a Welwyn Garden City

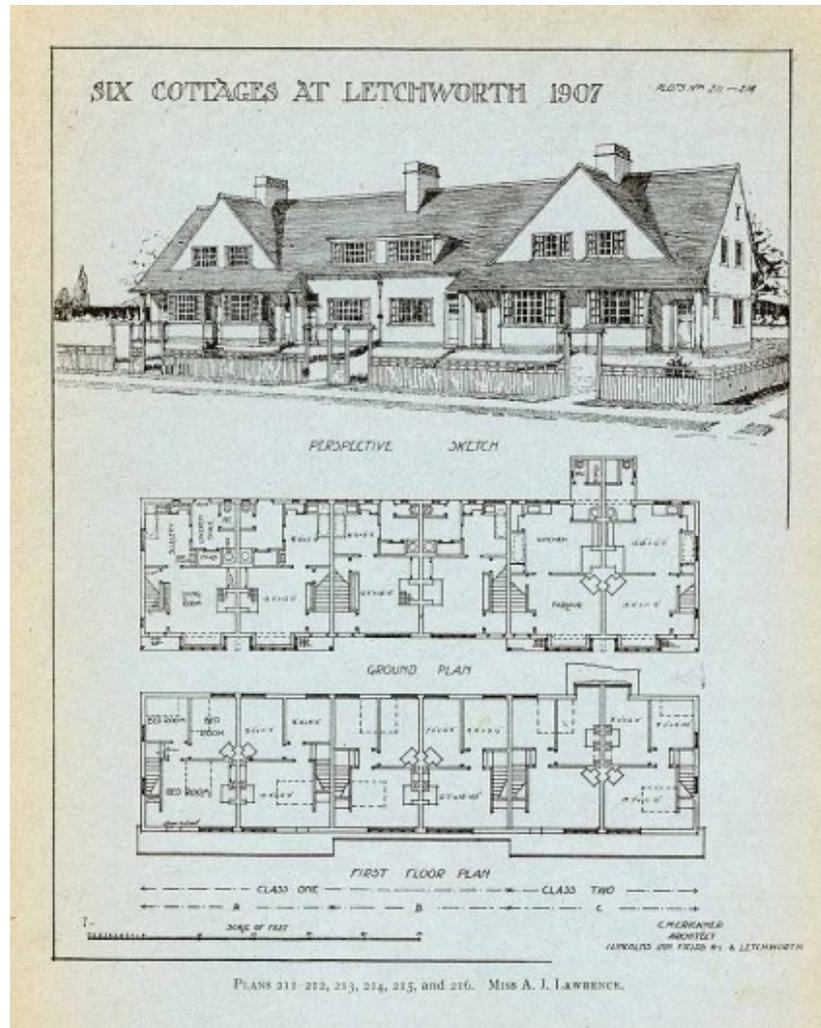


Welwyn Garden City, veduta aerea

L'esempio di Welwyn non ebbe, però, in campo internazionale, lo stesso successo di Letchworth. La tipologia di *cottages* disegnati da Unwin e Parker fu, infatti, quella preferita dalle città-giardino del

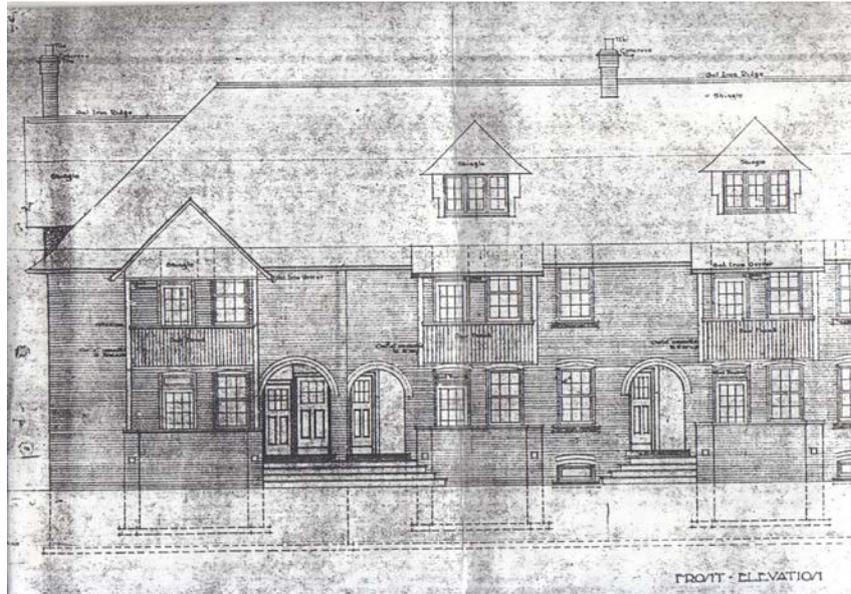
²³⁹ Cfr. *supra*, pp. 26 e 42 e *infra* pp. 273-275.

Canada, come Riverdale Courts a Toronto²⁴⁰, ad esempio, e da quelle russe, costruite nei dintorni di Mosca.



Progetto architettonico di uno dei sei tipi di abitazione presenti a Letchworth.

²⁴⁰ Tra il 1914 e il 1920, ad Est del Don River e lungo Bain Street, furono costruite 260 unità abitative su 20.000 ettari di terreno in una delle zone più indigenti di Toronto.



Riverdale Courts, Toronto, disegno della facciata di uno dei cottages.



G. Barchin, *Tipologie di cottages bifamiliari per una città-giardino per lavoratori*, Mosca, 1924.

In Unione Sovietica, l'opera di Ebenezer Howard, tradotta e pubblicata già nel 1911, oltre ad influenzare l'architettura locale fino a tutti gli anni '30, portò a bandire concorsi per la costruzione di città-giardino da edificare nella cornice verde che avrebbe

contornato la "Grande Mosca" che si andava realizzando²⁴¹.

"Città Verde" fu il titolo di un concorso di architettura bandito del 1929 per la costruzione di un sobborgo nei pressi di Mosca che produsse quattro progetti dei maestri dell'avanguardia russa (tra cui Ginzburg e Melnikov) che fecero del tema il pretesto per proporre nuovi e ideali tipi insediativi, alternativi a quello urbano e dove la campagna giocava un ruolo primario²⁴².

Dukstoj e Sokol²⁴³ sono due delle città-giardino edificate nei pressi della nuova capitale sovietica²⁴⁴ nei primi anni '20. Delle due, la seconda riveste tuttora, seppur ridotta di dimensioni per l'avanzare della speculazione edilizia, un valore storico senza pari. I suoi *cottages*, rigorosamente in muratura, con servizi igienici e con giardini privati, singoli come singoli e con giardino erano le ville cittadine e le dacie di campagna dei signori e degli intellettuali²⁴⁵, rivestirono per molto tempo un ruolo fondamentale nel nuovo modo di abitare dell'operaio russo che, proprio grazie a questi

²⁴¹ Kopp, A., *Constructivist Architecture in the USSR*, London & New York 1985.

²⁴² Meriggi, M., *La città verde*, Boves (CN) 2008.

²⁴³ Kopp, A., *Città e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche negli anni Venti*, Milano 1972. A Sokol lavorò anche Le Corbusier mentre l'architetto Nikolai Markovnikov che l'aveva progettata vi eresse la sua casa. Il borgo veniva chiamato anche "villaggio degli artisti" non solo per la sua struttura architettonica decisamente pittoresca, ma perché numerosi artisti lo scelsero come loro luogo ideale di vita.

²⁴⁴ Fino al 16 marzo 1918, quando il IV Congresso straordinario panrusso dei Soviet proclamò Mosca nuova capitale della Russia, San Pietroburgo aveva ricoperto questo ruolo.

²⁴⁵ Cfr. *supra*, pp. 187-189.

tipi di abitazione, sentiva di essere entrato a far parte di un nuovo stato che gli conferiva una visibilità e un'importanza mai avuta fino a quel momento²⁴⁶.



I pochi cottages rimasti della città-giardino di Sokol, assediata dalle nuove costruzioni moscovite volute dalla speculazione edilizia che avanza.

Se le città-giardino erano state una risposta positiva della Rivoluzione al grosso ed urgente problema della mancanza di alloggi²⁴⁷, nella seconda metà degli anni Venti nell'architettura sovietica prevalse per ragioni economiche la tendenza, purtroppo, a costruire per gli operai grandi blocchi abitativi a più piani che sorgevano,

²⁴⁶ "Le strade di Mosca hanno un che di singolare: il villaggio russo gioca in esse a nascondino", scriveva Walter Benjamin nel suo viaggio compiuto negli anni '20 nella capitale sovietica. La città che Benjamin si trovò davanti, infatti, più che una metropoli era un immenso villaggio fatto di povere case di legno che sorgevano affianco a ville e palazzi signorili confiscati alla borghesia dopo la Rivoluzione per ospitare le famiglie degli operai – che vi venivano ammassate – dando così una soluzione decisamente inumana alla terribile e cronica inesistenza di case per le classi operaie e più povere, Benjamin, W., *Immagini di città*, Torino 2008, p. 52.

²⁴⁷ Spindel, G., *La Mosca degli anni '20. Sogni e utopie di una generazione*, Roma 1999, p. 56.

per praticità, vicini alle fabbriche e non più nei verdi sobborghi previsti per la nuova “Grande Mosca”: era la fine del sogno che aveva portato a credere fermamente che la vita potesse essere trasformata attraverso l’arte e l’architettura²⁴⁸.

L’idea della città-giardino, in effetti, se da una parte era assommabile ad una realtà agricola e tradizionale che fino alla Rivoluzione d’ottobre era stata una componente fondamentale dell’immaginario collettivo russo, dall’altra si scontrava con l’ideologia comunista che propagandava una vita comunitaria dove l’individuo era solo parte di un tutto.

Tale contrasto di concetti fu avvertito anche dagli architetti russi tra i quali incominciò uno scontro tra tradizione e modernità, tra individualismo e socialismo nel quale si rifletteva quello già in atto in nazioni come la Germania e l’Austria - non a caso contraddistinte anch’esse in quegli anni da forti tendenze socialiste²⁴⁹ - dove, figure di primo piano (Loos, Frank, Taut²⁵⁰, ecc.),

²⁴⁸ Jacobson, R., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskiy*, Milano 2004.

²⁴⁹ Nella così detta “Vienna rossa” (1926-30), Karl Ehn, allievo di Otto Wagner, edificò il famoso *Karl-Max Hof*, un esempio di edilizia popolare che, con il suo chilometro di lunghezza, ricorda esempi illuministici di “albergo dei poveri” come quelli realizzati tra il ‘600 e il ‘700 a Genova, Napoli e Palermo. La costruzione di Ehn servì da esempio per altri edifici modernisti come il *Quarry Hill Flats* a Leeds, innalzato nel 1934 da R.A.H. Livet, un lungo caseggiato a forma rotonda, alto sette piani e costituito da appartamenti che fu abbattuto nel 1978.

²⁵⁰ Bruno Taut eresse a Berlino diversi complessi residenziali (*Siedlungen*) tra cui il *Großsiedlung Britz* (dal nome del quartiere): 1.000 appartamenti distribuiti in lunghe palazzine di tre piani raccolte in un insediamento che ha al centro, quale simbolo della vita comune dei suoi abitanti, un lunghissimo edificio - che ricorda per

ognuna a suo modo, cercavano di dare risposte valide al problema dell'abitare²⁵¹.

Una di queste risposte, che cercava di conciliare i due estremi fu senza meno la città-giardino di Falkenberg, costruita, tra il 1913 e il 1916, a Sud Est di Berlino, da Bruno Taut il quale, ispiratosi alle case a schiera inglesi a due piani, alla ricerca di "Sole, luce e aria", riuscì a creare una vera e propria galleria d'arte costituita dalle facciate multicolori delle abitazioni dando un tono decisamente fiabesco e idilliaco all'intero insediamento.

Taut era, infatti, convinto che arte e popolo dovessero formare un'unica entità. L'Arte per lui non era più il lusso di pochi, ma doveva arrivare alle masse e l'Architettura era il mezzo più adatto a raggiungere tale scopo. Come diceva Aristotele, insomma, *"vogliamo avere delle città in cui poter vivere non soltanto sicuri e sani, ma anche felici"*²⁵².

L'esempio di Falkenberg influenzò la realizzazione della così detta "Magdeburgo colorata" voluta, tra il 1921 e il 1924, da Taut che affidò la

lunghezza il Karl-Max Hof di Vienna - a forma di ferro di cavallo, al cui interno si trova un parco pubblico e uno stagno. Il complesso viene considerato il simbolo architettonico della Repubblica di Weimar nonché massima espressione del concetto di *Stadtkrone* elaborato da Taut nell'ambito dell'espressionismo. La teoria era quella di porre al centro di una città una costruzione imponente e di stile omogeneo che la caratterizzasse.

²⁵¹ Tafuri, M., *Vienna rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista (1919-1933)*, Milano 1980.

²⁵² Emery, N., *L'architettura difficile. La filosofia del costruire*, Milano 2007.

decorazione delle facciate delle costruzioni della città a
differenti artisti.



Bruno Taut, *Gartenstadt Falkenberg*.



Gartenstadt Falkenberg, Facciate.



Magdeburgo, *Facciate colorate.*

Anche la Spagna, seppur non coinvolta nella Prima guerra mondiale, era pur sempre alle prese con problemi legati alle abitazioni delle classi meno abbienti. Bilbao, ad esempio, città mineraria basca, stretta tra i monti che lasciavano ben poco spazio alle costruzioni, combatteva da tempo contro questo tipo di problematica. Con lo sviluppo industriale conosciuto da questo centro intorno agli anni '20, il problema abitativo, soprattutto per operai e piccola e media borghesia, si fece ancora più pregnante. Ecco perché, alla ricerca di una soluzione, nel 1922, si costituì una cooperativa, presieduta da Celso Neguerela, un impiegato del comune. Lo stesso anno, l'architetto Pedro Ispizua incominciò a costruire sulle pendici del monte Archanda, la città-giardino di Matiko, fatta di case basse in stile neobasco, a due piani, circondate da giardini e divise in due appartamenti di circa 130 metri quadri ciascuno che avrebbero dovuto mantenere prezzi particolarmente

bassi fornendo così una valida risposta al grave problema²⁵³.



Bilbao, Tipica casa della città-giardino.

I Paesi Scandinavi non furono anch'essi esenti da interessanti esempi di città-giardino. Di questi, forse il più singolare rimane quello di Södra Ängby, a Ovest di Stoccolma, dove, in netto contrasto con gli altri centri residenziali dello stesso tipo, si scelse il funzionalismo quale stile architettonico per le costruzioni²⁵⁴.

Edificata tra il 1933 e il 1940, Södra Ängby è una città-giardino composta da ben 500 costruzioni tra ville e *cottages*, distribuiti in una foresta rimasta praticamente intatta nel pieno rispetto della natura, dove persino le strade si adattano all'andamento della vegetazione. Ispirata alla villa dell'architetto Sven

²⁵³ Hernández D., Mar del M., *Las "Casas Baratas" en Vizcaya 1911-1936*, Bilbao 2008.

²⁵⁴ Lund N.O., Norberg S.C., Rundburg E., *Scandinavia anni Trenta. Ninteen Thirties Scandinavia*, Bologna 1999.

Markelius, uno dei membri fondatori del CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), la città rispondeva ai dettami di funzionalismo e *International style* promossi dall'Esposizione di Stoccolma del 1930²⁵⁵.



Una delle costruzioni di Södra Ängby contraddistinta da volumi cubici, grandi finestre, balconi dalle forme arrotondate e dai dettagli in metallo.

L'esempio architettonico di Södra Ängby rimanda a quello, grandioso, di Tel Aviv, detta "La città bianca" per l'alta concentrazione (la maggiore in tutto il mondo) di edifici rappresentativi del Movimento Moderno delle cui differenti espressioni è sintesi.

Nel 1929, fu approvato il progetto dell'urbanista inglese Patrick Geddes di una città-giardino da edificarsi sulle dune di sabbia della zona di Giaffa. Sorsero così più di 4000 edifici realizzati da architetti ebrei tedeschi in fuga dalla Germania nazista e seguaci dell'*International Style* e del *Bauhaus* che

²⁵⁵ Rudburg, E., *The Stockholm Exhibition 1930: Modernism's Breakthrough in Swedish Architecture*, Stoccolma 2000.

trasferirono in Israele i canoni estetici di Weimar, Berlino e Dessau così avversati dal regime di Hitler.



Tel Aviv, *Museo del Bauhaus*, espressione dell'architettura del Movimento Moderno che caratterizza la città-giardino detta "Città bianca", dichiarata, nel 2003, patrimonio dell'umanità dall'UNESCO.

Ciudad-Jardin Lomas del Palomar a Buenos Aires²⁵⁶, invece, è uno degli ultimi esempi di città-giardino progettata tra le due guerre mondiali pur rimanendo la prima dell'America Latina.

Fondata il 1° marzo del 1944 da Erich Zeyen, un emigrato tedesco arrivato in Argentina nel

²⁵⁶ Nel 1929, Le Corbusier si era recato a Buenos Aires per una serie di conferenze. In quell'occasione, aveva immaginato un progetto fantastico per rinnovare la città: una grande piattaforma artificiale, che si protendeva nello sterminato estuario del Paraná, legata alla terra ferma e alla città già esistente da un sottile istmo. Sulla piattaforma avrebbero dovuto sorgere dei grattacieli che avrebbero caratterizzato la città nuova. Incaricato nel 1938 dal governo argentino di approntare un piano regolatore per la capitale, trasferì quella sua primitiva idea fermata in alcuni schizzi realizzati frettolosamente nove anni prima nel progetto che, però, non venne mai realizzato mentre venne portata a termine la città-giardino proposta da Zeyen, Kon, U., *Scala globale/L'invenzione della letteratura Latino-americana*, in "Abitare", rivista on-line, 12.09.2013, <http://www.abitare.it/it/rivelazione-del-sud/linvenzione-della-letteratura-latino-americana/>

1929, la città si rifà pienamente nella progettazione agli ideali di Ebenezer Howard da cui trae la particolare forma concentrica, attraversata da grandi strade che partono a raggio dal centro e lo stile delle costruzioni.



Pianta di Ciudad-jardin Lomas del Palomar, Buenos Aires.

2. La Garbatella e Città-giardino Aniene a Roma

In tutto questo fermento internazionale di idee che, grazie all'esperienza della città-giardino, sembra mostrare una visione *ante litteram* del mondo globale, singolare rimase l'esempio italiano.

Il nostro paese, che sin dal '700, momento in cui aveva perso la sua supremazia sulle arti, sembrava essere restato indietro rispetto al resto dell'Europa e del mondo, riuscì a fornire, sicuramente a seguito delle avanzate teorie di livello internazionale che animarono gli intellettuali/artisti dell'epoca, prima Divisionisti, poi Futuristi e Novecentisti "con il loro sguardo intensamente fissato sullo spazio dinamico delle

città"²⁵⁷, ben due esempi di tentate realizzazioni di città-giardino, entrambi attuati nella sua capitale grazie alle menti illuminate di alcuni architetti che riuscirono a portare l'Italia d'allora ad un notevole livello d'avanguardia.

L'idea della città-giardino quale ideale luogo di vita trovò in Gustavo Giovannoni un valido estimatore che, dopo la Prima guerra mondiale, adattatene le forme alla realtà architettonica storica/regionale italiana, raggiunse con i fulgidi esempi della Garbatella e di Città-giardino Aniene una tale perfezione formale da essere presa ad esempio in tutto il mondo andando ad influenzare, nell'immediato secondo dopoguerra, edificazioni simili in luoghi quali il Canada e l'America Latina, terre storiche di emigrazione italiana.

Tra l'ultimo decennio dell'800 e gli anni '30 del '900, la riflessione italiana sul Regionalismo che interessava l'Europa tutta seguì un percorso che, partendo dal Movimento delle *Arts and Craft* e dall'esperienza delle città-giardino inglesi, individuò come centrale la questione dell'abitazione nella sua intima corrispondenza tra progetto e storia dei luoghi. Tale corrispondenza registrò la diffusione del linguaggio neo-gotico teso a recuperare nella cultura locale un'alternativa all'astratta generalizzazione di uno stile neoclassico internazionale del tutto indipendente dal contesto storico e geografico. A questi valori di

²⁵⁷ Mariani-Travi, E., *La città moderna vista dai pittori*, Venaria (TO) 1996, p. 28.

radicamento al luogo facevano riferimento, a livello internazionale, numerosi e differenti filoni di studio, ricerche e progetti che comprendevano anche la tutela delle bellezze naturali.

Il tema dell'identità linguistica in rapporto alla storia regionale venne approfondito in ambito romano, d'accordo con gli insegnamenti di Boito e del suo "metodo storico", grazie all'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura e a Gustavo Giovannoni che contribuirono ad ampliare il dibattito italiano sull'uso e la forma della città. In particolare, l'architettura "minore" e regionalista, a partire dalla Mostra Etnografica di Roma del 1911, venne riletta da Giovannoni come valore positivo della storia e quindi come codice evolutivo per la progettazione. Testimonianze dirette di questa cultura edilizia furono le borgate-giardino "Garbatella" e "Aniene". In esse si ritrovavano interessanti combinazioni e variazioni di uno stesso tema che, influenzato da gusti e tendenze dell'epoca, segnò una tappa fondamentale dell'architettura regionalista italiana in un momento problematico della sua storia²⁵⁸.

Le due borgate fecero eco ad importanti episodi coevi di architettura regionalista in Francia e in Spagna (vedi parco Guël di Gaudì che nell'idea del committente doveva rientrare nel piano urbanistico di una città-giardino alle porte di Barcellona), negli Stati Uniti e, naturalmente, in America latina.

²⁵⁸ Marconi, P., Introduzione a Stabile, F. R., *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma 2001.

Il carattere vario e pittoresco dei due quartieri fu espressione della ricchezza di una disciplina progettuale che, soprattutto in ambito residenziale, si confrontava con la storia dei luoghi, risultato di una tradizione significativa, pratica, estremamente razionale e ripetibile, capace di riuscire a mediare tra necessità funzionali e vocazioni espressive.

La particolarità storico/artistica del nostro paese e l'immenso patrimonio anche architettonico da salvaguardare, inoltre, aveva innescato già nei primi decenni del Novecento un altrettanto importante dibattito terminato nella fondamentale scelta culturale a favore del pensiero tedesco piuttosto che di soluzioni sperimentate in Francia e Inghilterra.

In particolare l'austriaco Camillo Sitte, difendendo le ragioni dell'arte contro gli insensati sventramenti operati in tante città europee e prendendo ad esempio le città storiche italiane che, come Camillo Boito, considerava un'unica opera d'arte da tutelare, ricca delle sue peculiarità e difficilmente omologabile, divenne per gli architetti italiani un forte riferimento per affrontare in modo propositivo una realtà storicamente e artisticamente connotata come la nostra.

Gustavo Giovannoni, oltre che seguace di Boito e amico di Buls, fu anche tra i primi estimatori del pensiero di Sitte, cosa che lo portò ad interpretare in chiave estetica le esigenze economiche alla base del processo di ampliamento delle città. Con il suo concetto del "diradamento" in una serie di scritti del 1913, *Vecchie*

città ed edilizia nuova (riuniti in un saggio nel 1931), l'architetto romano sosteneva la necessità di un equilibrio fra le diverse zone della città, fra il centro, espressione di "valori storici", e la periferia, luogo dove attuare i moderni criteri di "espansione edilizia", termine quest'ultimo con cui lo studioso intendeva "*l'Architettura delle grandi masse, avente le case per suoi elementi, gli spazi per suo dominio*"²⁵⁹.

La visione di Giovannoni introduceva al concetto di urbanistica, in cui i diversi aspetti che componevano la città si venivano a integrare in una forma unitaria. La realizzazione di un tessuto urbano così complesso era compito "dell'architetto integrale", che diventava il garante di un processo di sviluppo organico e consapevole del patrimonio preesistente, in modo da evitare l'incontrollata politica degli sventramenti e, nel contempo, assumeva il compito di modernizzare gli strumenti di intervento²⁶⁰.

Roma, che a tutt'oggi rimane una delle città più verdi d'Europa (incredibilmente più verde di Parigi e di Londra!), è in effetti una città che riconosce il giardino come elemento fondamentale della sua tradizione. E forse proprio a questa verde tradizione, alla ricerca dell'ideale perfezione che fu già del suo amato Antonio da

²⁵⁹ Ciucci, G., *Il dibattito sull'architettura e le città fasciste* in *Storia dell'arte italiana, VII, Novecento*, Torino 1982, saggio ampliato e sviluppato ne *Gli architetti ed il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989, p. 271.

²⁶⁰ Ciucci, G., *op. cit.*, pp. 269 e ss.

Sangallo²⁶¹ il Giovane oltre, naturalmente, alla conoscenza delle più aggiornate teorie internazionali in campo urbanistico, volle rifarsi Gustavo Giovannoni che così bene conosceva il nostro patrimonio monumentale ed urbano da scrivere tanti contributi sulla loro conservazione ed intervenire su di essi con celebri restauri. Il sobborgo della Garbatella fu realizzato con Innocenzo Sabbatini, che firmò i progetti degli edifici più pregiati del quartiere, Massimo Piacentini e Plinio Marconi, mentre per la Città-Giardino Aniene a Montesacro Giovannoni si avvale ancora del validissimo aiuto del Sabbatini.

Unione delle teorie regionaliste del Boito nonché espressione di teorie sia inglesi che di area tedesca abilmente rielaborate in chiave italiana ed adattate alla realtà del nostro paese da Giovannoni, le città-giardino Garbatella ed Aniene presentano sostanziali differenze. La prima infatti, più vicina alle teorie inglesi, avrebbe dovuto essere un luogo di abitazione per lavoratori delle vicine industrie che avrebbero potuto essere autonomi anche dal punto di vista agricolo coltivando nei propri orti i prodotti alimentari utili alla loro sussistenza. Nella seconda, concepita più come zona residenziale senza industrie (a parte una piccola cartiera), contornata da terreni agricoli

²⁶¹ Giovannoni, G., *Antonio da Sangallo il Giovane. I-II*, Roma 1959.

e da pascolo, in ottemperanza ai dettami di Sitte, ci si preoccupò più di creare un ambiente che non fosse solo socialmente funzionale, ma anche architettonicamente e artisticamente bello.

Gli antefatti politici a tali realizzazioni sono presto detti. Con l'elezione del Sindaco Erri Ernesto Nathan (1907/13) e la vittoria del Blocco Popolare, nel 1908 venne affidato l'incarico ad Edmondo Sanjust di Teulada di redigere un nuovo Piano Regolatore (il precedente risaliva al 1883) che fu approvato l'anno dopo e dimensionato per una città di 1.000.000 di abitanti contro i 559.715 della Roma dell'epoca.



Foto d'insieme de la "Garbatella" ex "Concordia" il cui nome, ritenuto troppo popolare, nel '30 avrebbe dovuto divenire "Remuria" a ricordo di Remo, fondatore di Roma.

A causa del nuovo porto di Ostia, della costruzione della ferrovia Roma-Mare, dei progetti di

navigabilità del Tevere e della presenza tra la via Ostiense ed il fiume della nascente zona industriale, venne individuata nell'area posta sulle alture al di sopra della Basilica di San Paolo il perimetro ideale per la costruzione di un nuovo sobborgo del quale, dopo la Grande Guerra, nel 1920, il re Vittorio Emanuele pose la prima pietra.

Il borgo, individuabile nei primi 5 lotti di costruzione, si chiamò in un primo momento Concordia e altro non era se non il nucleo originario della Città-giardino Garbatella.

Nel progetto iniziale erano previsti 190 alloggi distribuiti in 40 palazzine al massimo di tre piani, immerse nel verde, costruite intorno alla piazza Benedetto Brin, Ministro della Marina Mercantile. La Garbatella, infatti, doveva diventare un borgo marinaro situato su colli e avente ai suoi piedi le fabbriche della via Ostiense ed il porto sul Tevere collegato con Ostia tramite un canale navigabile. Le costruzioni continuarono, ma negli anni 1924/25 si arrivarono a costruire le così dette "Case Rapide", edificate con materiali scadenti ed essenziali, facendo così tramontare praticamente sul nascere l'idea originale, ispirata alla filosofia del socialismo utopistico di Owens.

L'isola ideale entro cui sarebbe stato possibile soddisfare i propri bisogni, lasciò presto il passo alle grandi opere che dovevano segnare i destini imperiali di Roma: grandi sventramenti, eliminazione dei piccoli borghi del centro della città e trasferimenti di

masse in periferia, lontano dagli occhi discreti della borghesia del regime. Così le casette basse della Città-giardino con l'orto ad uso familiare divennero le palazzine a quattro, cinque piani con i giardinetti e gli spazi collettivi per giochi e stenditoi del quartiere degli sfollati e degli sbaraccati per poi degradare nell'esempio più estremo di residenza che fu quello degli "Alberghi Suburbani".

Maggiore fortuna progettuale e di realizzazione ebbe, invece, l'altro sobborgo, sorto all'altro estremo della città, in direzione di Tivoli e delle alture vulcaniche del centro Lazio, che divenne la Città-giardino Aniene.

Posta lungo le sponde del fiume omonimo, questa accoglieva, tra l'altro, sul suo territorio - che aveva conosciuto per più di mille anni unicamente una realtà solitaria e bucolica amata da pittori e poeti - le fonti dell'Acqua Sacra.

Per quello che fu senz'altro un esperimento pilota fu scelto, quindi, un territorio abbondante di acque, adatto all'installazione di una cartiera, utilizzato fondamentalmente per la pastorizia e la transumanza, lasciato a lungo incolto e ricco di prati di cui resta tuttora il ricordo nei toponimi: Prati Fiscali, Pratone della Valli, ecc. L'idea di Howard, del resto, era di dotare la città-giardino di industrie che la rendessero indipendente economicamente, contornandola di un verde anello dedicato all'agricoltura: Montesacro offriva,

quindi, tutte le migliori premesse alla costruzione di questa città ideale italiana.

Fino alla Riforma Fondiaria degli inizi del '900, la via Nomentana raggiungeva Mentana in assoluta pace e dimenticata solitudine. Solo rare costruzioni quali il Mausoleo di Santa Costanza e la limitrofa basilica di Sant'Agnese fuori le mura con le sue catacombe ne punteggiavano il percorso mettendo ancor più in evidenza la realtà praticamente intatta di questa strada e del suo Ponte Nomentano che, oltre a costituire un passaggio sull'Aniene, segnava il limite tra la città con la sua attualità ed un mondo antico, più squisitamente agreste. Con la Riforma, al fine di incentivare l'agricoltura e l'allevamento, l'intero territorio circostante l'antica arteria romana venne arricchito di innumerevoli casali dotati di fienili e silos per foraggi e cereali e stalle per mucche e suini il cui allevamento avrebbe dovuto affiancare quello storico degli ovini, padroni assoluti della zona per millenni.

Lo sfruttamento del terreno, però, se portò un vantaggio all'agricoltura e soprattutto all'occupazione di grandi masse di nullatenenti, non favorì certo la conservazione di resti archeologici che avevano contraddistinto queste contrade e che vennero così a sparire o ad essere parzialmente, ma definitivamente, mutilati. La seguente creazione di condutture fognarie, necessarie alla nuova città-satellite, avvenuta tra il 1926 e il 1930, aggravò ulteriormente lo

scempio qui perpetrato contro il patrimonio storico/artistico.

Un singolare edificio, posto in Piazza Monte Torrone, a ridosso dell'attuale Parco dell'Acqua Sacra che, insieme alla Riserva Naturale della Marcigliana e al Parco dell'Aniene, abbellisce con il suo verde il territorio perpetuandone la destinazione storica, espone tuttora, murati sulla sua facciata, resti archeologici di pregio, rinvenuti all'epoca. Questi ornavano gli atrii ed i cortili delle costruzioni agricole, anche le più piccole, edificate in zona dopo la Riforma Fondiaria e poi abbattute, costituendo importante testimonianza delle numerose ville patrizie suburbane che trovavano dimora nella campagna intorno all'Urbe e di cui la via Nomentana era ricca.

Fino al 1919, tutta l'area occupata da quella parte dell'attuale III Municipio di Roma che va sotto il nome di Città-giardino Aniene altro non era, quindi, che una estensione di verde che subì già una prima trasformazione con la realizzazione della limitrofa università e con la seguente espansione di Roma nel quadrante Nord-Est della città.

Dopo aver avviato un piano di risanamento che interessò la parte nord dell'odierno quartiere Montesacro, sulla sinistra della Nomentana in direzione dei Prati Fiscali dove già dal 1879 aveva trovato posto un campo corse, avevano incominciato a sorgere lungo l'Aniene piccole case nel verde di non grandi pretese sul genere di quelle già sorte nella zona

dell'Aventino, di Monte Parioli e Monte Mario, realizzate dalle Ferrovie dello Stato su iniziativa dei dipendenti, che andarono a costituire un piccolo agglomerato che, denominato *Quieta Domus*, divenne il primo nucleo della città-giardino che andò man mano ingrandendosi grazie ai numerosi edifici realizzati in seguito dalla Cooperativa Risorgente.

La grave crisi economica che aveva colpito il nostro paese all'indomani della fine della Prima guerra mondiale aveva trovato, infatti, nel Regio Decreto 1937 del 16 dicembre 1920, una sorta di soluzione ai problemi occupazionali dell'area romana, rinomata per non avere nessun tipo di risorse, se non quella dello sfruttamento edilizio, per fare fronte al massiccio afflusso di contadini, provenienti dalle campagne del Sud, in cerca di lavoro. La città era in espansione ed aveva bisogno sia di edifici pubblici che di abitazioni, da qui la campagna a favore dell'incremento edilizio.

L'"Operazione Palazzine", vasta azione promossa per anni dal Governo e realizzata da Enti come l'Istituto Case Popolari, l'Unione Edilizia Nazionale e l'Istituto Nazionale Case Impiegati dello Stato abolendo la tassa sulle aree fabbricabili, favorendo gli sgravi fiscali e archiviando il Piano Regolatore Comunale approvato nel 1909, facilitò ovunque lo sviluppo edilizio. L'intenzione negli anni fu quella di rendere Roma degna del titolo di capitale, sia abbattendo baraccamenti sorti a Centocelle, Tor Pignattara, Valle Aurelia, Tor di Quinto che ricostruendo in forme più consone interi quartieri

popolari del centro i cui abitanti venivano trasferiti in nuove costruzioni periferiche (vedi area dell'Augusteo trasformata in Piazza Augusto Imperatore, realizzata per ospitare la teca dell'Ara Pacis, i cui abitanti delle case abbattute a ridosso del monumento romano andarono, come già accennato, ad occupare "d'ufficio" il nuovo rione della Garbatella). Case popolari sorsero in vari punti di Roma: prima a San Saba, poi alla Garbatella, poi ai Parioli e, in fine, a Montesacro e a Piazza Verbano.

A Montesacro, dopo la citata iniziativa degli impiegati statali delle Ferrovie di Stato, nel 1920, l'Amministrazione Comunale, su esempio di esperimenti analoghi condotti in Inghilterra all'inizio del secolo, ravvide nel territorio il luogo ideale per la realizzazione di una città-giardino italiana che fosse tra le più grandi del mondo e che rimase la maggiore in Italia per estensione.

L'iniziativa vide come principali promotori Filippo Cremonesi, futuro Governatore di Roma, e Alberto Calza Bini, professore presso la facoltà di Architettura e urbanista, eletto, appena dopo la marcia su Roma, Presidente dell'Istituto delle Case Popolari nonché Segretario del Sindacato fascista Architetti, Presidente-Fondatore dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, membro delle Commissioni per la stesura dei piani regolatori del Ventennio.



Città-giardino Aniene, *Piazza Sempione*, 1929.



La Piazza Sempione come appariva nel 1929 con il Palazzo Pubblico e la Chiesa, contornata dai primi villini nel verde.

L'Istituto Case Popolari e l'Unione Edilizia Nazionale si unirono nel Consorzio "Città-Giardino Aniene" il cui progetto si deve al genio di Gustavo Giovannoni che con esso rispettò al massimo l'orografia della zona che veniva arricchita di villini dall'architettura altamente variegata, circondati da giardini privati e posti su un sinuoso tracciato viario alberato e silenzioso che, memore dei romantici tracciati viari delle *garden cities* di Unwin, disegnava artisticamente i confini.

Alcuni progetti di villini firmati dall'architetto romano, da Innocenzo Sabbatini, da Quadrio Pirani (ingegnere che aveva progettato le case popolari di San Saba) e da Edmondo Del Bufalo sono tuttora visibili presso l'Archivio Giovannoni a Roma²⁶².

Nei piani di Giovannoni l'accesso alla racchiusa area della *garden city*, destinata al ceto medio romano, doveva realizzarsi in modo scenografico attraverso un ponte di nuova realizzazione che, affiancando l'antico Ponte Nomentano, facilitasse il superamento dell'Aniene, ammettendo il cittadino che arrivava da Roma nella piazza principale del villaggio che prevedeva una chiesa, una scuola, un parco pubblico, negozi, un ufficio postale ed un cinema-teatro indispensabile in una realtà come quella fascista che aveva fatto del cinema la punta di diamante della sua propaganda.

A seguito della nuova planimetria, si arrivò a cambiare il corso della vecchia via Nomentana non solo per ragioni prospettiche, ma anche per creare una nuova arteria, l'attuale Via Nomentana Nuova, che convogliasse il traffico sul nuovo ponte chiamato Tazio, a due luci laterali e grande arcata centrale, che sorpassava l'Aniene. Questo, realizzato alla metà degli anni '20 in laterizi secondo i dettami del Boito, completamente

²⁶² Simoncini G., Bellanca C., Bonaccorso G., Manfredi T., Zander O., (a cura di), *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Catalogo generale dei disegni di architettura 1890-1947*, Roma 2002.

distrutto da un'alluvione nel 1937, fu riedificato in cemento armato nel 1938/39.

Interpretando anche e perfettamente il pensiero di Sitte, il ponte Tazio di Giovannoni veniva a creare nel nuovo agglomerato una così detta "inserzione a T", capace di ridurre al massimo i possibili conflitti di differenti flussi di veicoli e questo a testimonianza dell'attenzione posta dal suo ideatore nel concepire un progetto che fosse non solo bello, ma in grado di venire incontro ad esigenze sociali che non si facessero dominare dalle dure leggi del traffico come accadeva in tante capitali europee.

In questa progettazione basata su principi artistici, Città-giardino si avvicinava a realtà simili progettate, come abbiamo visto, in Francia, Belgio, Germania, Scandinavia ed in alcune nazioni latino-americane che avevano fatte proprie le teorie del Sitte²⁶³. Piani famosi come quelli dello stesso Camillo Sitte, di Theodor Fischer, di Eliel Saarinen o di Steen Eiler Rasmussen ne sono valide prove.

Una grande piazza, contornata di edifici e spalancata alla testa del ponte, fu progettata per contenere i servizi essenziali alla vita della città ed essere allo stesso tempo sfondo ideale di questo che in essa si

²⁶³ *"Camillo Sitte e la circolazione delle idee di estetica urbana. Europa e America Latina: 1880-1914"*, Brasilia, 2004. Il Convegno è stato considerato dagli stessi organizzatori come una continuazione della conferenza internazionale *"Camillo Sitte e i suoi interpreti"* tenutasi a Venezia nel 1990 ed arricchito dai recenti risultati del *"Symposium Camillo Sitte"*, tenutosi a Vienna nel Novembre 2003.

incuneava nonché atrio della città-giardino che le si estendeva intorno.

Tra la piazza e la destra del ponte, un ampio giardino dava l'opportunità di ammirare i resti del mausoleo di epoca imperiale che in esso sorgeva ed il suggestivo antico Ponte Nomentano che veniva così a trovarsi tra due zone verdi di cui una adibita a pineta. Solo in un secondo momento l'Istituto Case Popolari costruirà sui lati dello slargo le case su via Subasio, via Maiella e via Nomentana completando così l'aspetto di quinta fiabesca assunto dalle costruzioni poste al di là del ponte, preludio alla città-giardino vera e propria.

Ben sei diverse cooperative iniziarono la costruzione dei villini che sarebbero divenuti le abitazioni di categorie di lavoratori da loro rappresentate. Solo la Cooperativa Parva Domus Nomentana, già operante nella zona dal 1919 per l'edificazione delle case per ferrovieri a cui abbiamo già accennato, edificò più di trecento villini unifamiliari per i suoi consociati. Lo stesso fecero la Società Cooperativa Anonima Impiegati, la Società Cooperativa "La Magnolia", la Società Cooperativa Italica.

La tipologia base era praticamente identica trattandosi in ogni caso di costruzioni unifamiliari a due piani con un terzo a torre; libera scelta, invece, del luogo e dello stile del villino veniva lasciata ai soci delle cooperative che potevano adattare le abitazioni, con l'aiuto di ottimi architetti che ne avevano firmato i progetti, alle loro esigenze anche solo a livello

panoramico. Le sinuose stradine, di chiara ascendenza medioevale, su cui sarebbero sorte, infatti, permettevano punti di vista sempre diversi e stupendi scorci sulla campagna circostante.

Ciascuna costruzione, con ingresso indipendente sulle strade alberate, concessa con riscatto ad esenzione venticinquennale, insisteva su un'area di mille metri quadrati pagata 2,50 lire al metro quadro.

Alla prima tipologia di villino unifamiliare, si aggiunsero in seguito villini padronali e plurifamiliari, ma sempre a due piani.

A quel tempo il quartiere era abitato unicamente da una popolazione di ceto medio, di liberi professionisti, di impiegati e funzionari dello Stato. In un secondo momento, anche delle case popolari vennero aggiunte al contesto. Queste, edificate dall'istituto omonimo, erano, come già in altri punti di Roma, per la più parte introdotte da un grande arco in muratura con cancellata in ferro e presentavano all'interno ampi cortili lastricati, abbelliti da pini marittimi ed oleandri, dove sorgevano due/tre caseggiati plurifamiliari, generalmente di due/tre piani. Erano realizzate in un piacevole stile ricco di decorazioni che ne addolciva le massicce linee murali detto "barocchetto romano", già sperimentato alla Garbatella. Carico di arcate, altane, canne fumarie, balconi, balconcini e balaustre questo fantasioso stile venne utilizzato da Giovannoni e da Sabbatini anche nelle costruzioni a carattere civico.

Il cuore del borgo, come nella migliore tradizione italiana, era costituito dalla già citata piazza centrale che prese il nome dal Sempione²⁶⁴.

Ammirando la struttura di Città-giardino e gli edifici che con la loro inconfondibile architettura ancora oggi la ornano, il pensiero va immediatamente ad una definizione adoperata per la prima volta dal Wölfflin nel 1915 nella sua opera *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Per descrivere l'architettura barocca il grande critico usò l'aggettivo "pittorica" in quanto riteneva che in essa "nulla deve più fissarsi in linee e superfici tattili e all'impressione del duraturo deve sostituirsi quella del mutevole; anche in architettura la forma deve 'respirare'". E a Montesacro la forma architettonica, coadiuvata dal verde che la circonda, respira davvero.

Di struttura particolare, la Piazza Sempione presenta in effetti due diverse prospettive: una, per chi viene dal centro di Roma, che ha come sfondo la Chiesa dei SS. Angeli Custodi e l'altra, per chi arriva da via Cimone e quindi dalla città-giardino, che conduce al Palazzo Pubblico. Questo delimita uno spazio semicircolare che, lontana reminiscenza della medioevale Piazza del Campo di Siena, in base ai dettami dell'epoca,

²⁶⁴ Città-giardino Aniene, sebbene costruita con ben altre finalità, con le sue caratteristiche che rimandavano ad un antico borgo italiano, poteva molto bene incarnare l'ideale che, stando a Michele Dau, Mussolini – che odiava le metropoli – aveva del luogo dove avrebbe voluto che l'"uomo nuovo", rurale, riproduttore e soldato, vivesse, Dau, M., *Mussolini l'anticittadino. Città, società e fascismo*, Roma 2012.

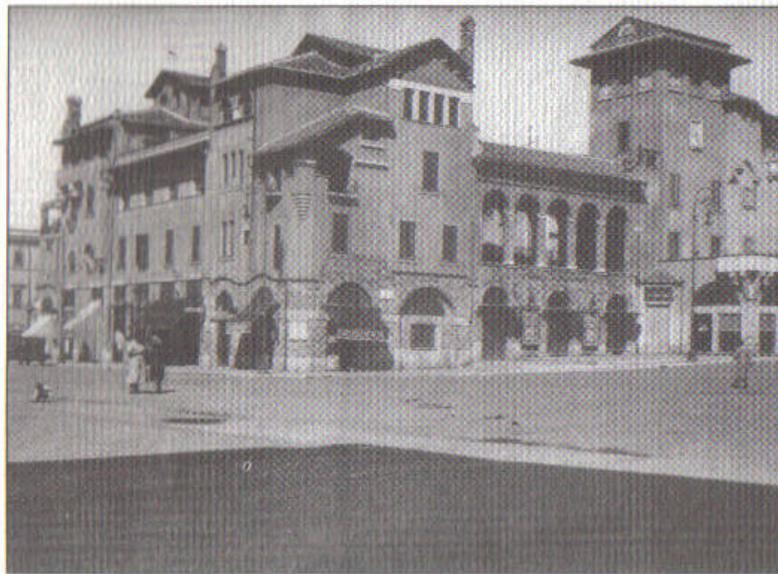
rappresentava un'interessante meditazione sulle glorie comunali italiane del passato.

In effetti, come nella storica piazza toscana, anche Piazza Sempione non prevedeva monumenti al centro; solo negli anni '60 fu aggiunta l'attuale bianca statua della Madonna su piedistallo che, attirando l'attenzione su di sé, focalizza lo sguardo unicamente sulla chiesa arrivando a stravolgere anche simbolicamente la bipolarità originaria della piazza che aveva nel Palazzo Pubblico e nella Chiesa i suoi due fuochi d'attrazione.

Il fantasioso stile delle case popolari che contornano il largo, al cui piano terreno sono ancora oggi come allora alloggiati negozi, un cinema-teatro (ex cinema Aniene e, poi, ex teatro/discoteca Horus) e l'Ufficio Postale, fa da preludio alla crescente maestosità dell'edificio pubblico centrale in stile medievaleggiante, sovrastato da torre campanaria. Questo, disegnato da Sabbatini, innalzato di un piano negli anni '60 cosa che lo ha portato a perdere slancio ed eleganza originali, ha ospitato fino agli anni '90 il Quinto Orazio Flacco, prima liceo-ginnasio poi solo scuola media, ritornando poi a ricoprire il suo originario ruolo di palazzo pubblico in quanto sede dell'attuale III Municipio. In epoca recente, l'elegante, ampio e aperto passaggio porticato in laterizi che, in alto, collegava i due edifici posti alla sinistra del Palazzo Pubblico, chiuse le alte arcate con vetrate, era diventato un ristorante (ora chiuso) con doppia vista sulla piazza e sull'Aniene.



Il Palazzo Pubblico con le modifiche apportate negli anni '60.



Vista del passaggio porticato (ex ristorante Horus) e del palazzo posto sulla sinistra della Piazza Sempione, opera di Innocenzo Sabbatini, 1923.

La Chiesa dei SS. Angeli Custodi è a navata unica. Costruita su disegno di Giovannoni²⁶⁵ verso

²⁶⁵ Disegni di vari particolari architettonici della chiesa e dei suoi arredi sono conservati presso l'Archivio Giovannoni di Roma.

la fine degli anni '20, continua la ripresa di stili storici presente negli altri edifici del quartiere. Di forme austere, con ampia scalinata in travertino ed una grande cupola affrescata nel 1962 da Aronne Del Vecchio, invece che del Medioevo, è chiara reminiscenza rinascimentale, risposta italiana al neo-Tudor delle *"Homes fit for Heroes"* di Unwin²⁶⁶.



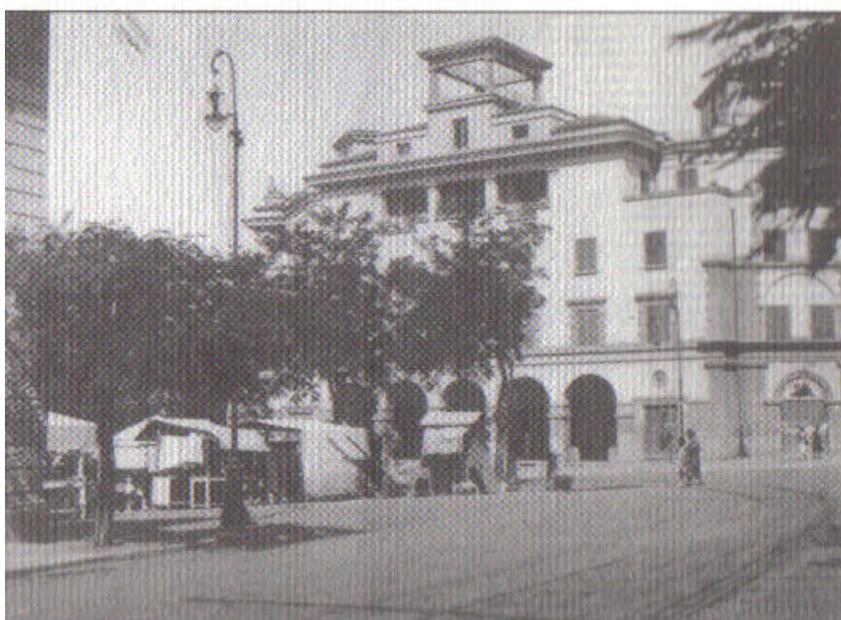
La chiesa dei SS. Angeli custodi.

L'opera di costruzione della città-giardino proseguì dal 1924 al 1928 prima con le case popolari di via Verna-Monte Rosa poi con quelle di via Gargano-Abetone tra le quali spicca l'edificio scolastico Don Bosco

²⁶⁶ Alla fine della Prima guerra mondiale, il Primo Ministro inglese, Sir David Lloyd George, preoccupato della situazione igienica degli alloggi delle classi meno abbienti, invocò la realizzazione di case migliori, degne di vincitori (*fit for heroes*) di una guerra mondiale quali gli Inglesi erano. Raymond Unwin, rifacendosi agli stili tradizionali inglesi, realizzò per i veterani agglomerati residenziali di *cottages*, molto vicini nella concezione a quelli delle città-giardino, che presero appunto il nome di *"Homes fit for Heroes"*.

con doppia scalinata e pronao per terminare con le costruzioni su Viale Jonio-Monte Lepini-Monte Scalabria.

Ben 1.500.000 metri quadrati di terreno furono edificati e 170 strade, che presero il nome di mari, isole minori e monti italiani, furono tracciate per uno sviluppo complessivo di 25 chilometri. Unica eccezione concessa alla toponomastica fu la piazza Simon Bolivar, attuale piazza Menenio Agrippa, in quanto l'eroe sudamericano in esilio era venuto a giurare fedeltà alla sua Bolivia proprio sul Monte Sacro.



Piazza Menenio Agrippa (ex piazza Simon Bolivar) nel 1923 con tipico esempio di costruzione in stile "barocchetto".

In un primo momento unicamente il tram a cavalli collegava il centro alla città-giardino; solo nel '34, infatti, il tram a rotaie, che partiva dal centro della città e arrivava a S. Agnese, fu prolungato fino a Piazza Sempione. Più tardi fu realizzato un circuito ad 8 sempre

su rotaie che attraversava tutto il quartiere presto sostituito da ben cinque diverse linee tranviarie.

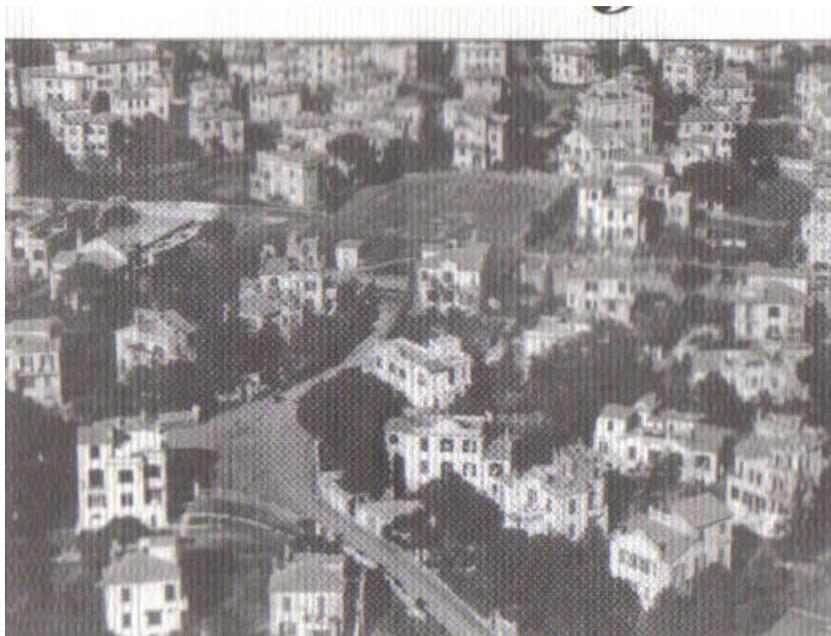
Nel 1927, il comune affidò tutto l'ordinamento e la manutenzione del quartiere Aniene all'Istituto Case Popolari dopo che l'Unione Edilizia Nazionale ebbe terminato il suo lavoro.

Quello stesso anno la popolazione della città-giardino era già di ben 10.000 abitanti dei quali molti erano rappresentanti di quel gruppo di cittadini scacciati dalle vecchie case di via dell'Impero (attuale via dei Fori Imperiali) e Corso Rinascimento. Tutti risiedevano in abitazioni che si distinguevano sia per ottime strutture e condizioni igieniche che per posizione panoramica, silenzio e varietà di architetture. In soli quattro anni gli iniziali 200 villini si erano già duplicati.

Con delibera del Regio Commissario n° 1087 del 16 luglio 1924, Montesacro fu anche dotata di uno stemma araldico: una montagna d'oro, simbolo del *Sacer Mons*, incoronata da otto stelle argentee a cinque punte su fondo azzurro come le acque dell'Aniene ed il motto latino *numquam sine luce*, simbolo dell'eternità dell'Urbe.

In effetti Città-giardino Aniene non divenne mai un vero e proprio quartiere di Roma anche se come tutti i quartieri cittadini fu dotata di una GIL sul Piazzale Adriatico, l'unico edificio completamente bianco, dalle forme perfettamente essenziali, razionaliste e rigide, incredibile contrasto con tutto il contesto circostante a cui risultava del tutto insensibile e incompatibile. Questo,

tuttora esistente, con scritte "Dux", aquile e date in cifre romane nascoste dietro i cassonetti dell'immondizia, è stato trasformato in parte in una palestra – mantenendo così almeno una delle sue funzioni sportive - dotata di piscine, purtroppo lasciate nel più completo abbandono, e in parte nella Posta Centrale del quartiere. Città-giardino Aniene, piuttosto che una città-satellite, divenne un grosso borgo con casette raccolte e ridenti che rimase in qualche modo distaccato dalla realtà caotica della grande città (a cui, però, era molto ben collegato) dove persino gli alti gerarchi fascisti ed i rappresentanti di casa reale amano venire da Villa Savoia a trascorrere piacevoli giornate nel verde.



Veduta d'insieme della Città-giardino Aniene negli anni '30.

Già negli anni '30 e '40 le borgate di Valmelaina, Cecchina e Tufello cominciarono a contornare Città-giardino riducendo sempre più l'ampia, magnifica fascia di verde che la circondava. Tra gli anni

'40 e '50 venne realizzato nelle dirette vicinanze il Grande Raccordo Anulare che aumentò e di molto il traffico che transitava attraverso il borgo.

Le prime abitazioni realizzate nel quartiere del Tufello dall'INA-Casa somigliavano molto alle palazzine di due/tre piani immerse nel verde realizzate nella *garden city* di Montesacro, ma dopo il secondo conflitto mondiale l'edilizia divenne più intensiva e le case divennero più alte facendo diminuire sempre più le aree verdi ed i cortili. Nel periodo tra gli anni '50 e '60 il fenomeno degenerò ulteriormente perché gli spazi si erano ulteriormente ridotti e quindi i piani edilizi cominciarono a prevedere la realizzazione di palazzine anche di 6/7 piani con aree sempre più esigue destinate al verde. Il fenomeno dell'edilizia intensiva coinvolse purtroppo anche la stessa città-giardino (alcuni villini furono demoliti per far spazio ai grandi palazzi), il Tufello, ma anche i verdi prati della Bufalotta e di Vigne Nuove. Tra gli anni '59 e '62 nacque il quartiere di Montesacro Alto (detto anche Quartiere Talenti) nella zona posta tra via Nomentana e via della Bufalotta a cui vanno aggiunti gli agglomerati di Casal de' Pazzi, Conca D'Oro, Nuovo Salario, Fidene, Castel Giubileo, Tor San Giovanni, Settebagni, Serpentara nonché, dopo il 1962, la crescita del quartiere di via delle Vigne Nuove con la costruzione di case popolari promosse dallo I.A.C.P. (Istituto Autonomo Case Popolari) che assediaron sempre più la *garden city* eliminando quasi del tutto la verde cintura di campi che l'aveva resa città ideale.

In seno alla città-giardino vera e propria si continuò ad edificare anche se in sempre minor misura sia negli anni '50 che '60 erigendo non più villini, ma palazzine di massimo 4/5 piani di altezza, sempre immerse nel verde che doveva, però, essere diviso da sempre più persone. L'edilizia degli anni '70/'80 anche se minima fu ancora di buona qualità anche se purtroppo prese il posto di parecchi vecchi villini. Dagli anni '90 in poi si è tentata una politica di rivalutazione della zona che, con l'attuazione dell'ampia tenuta naturalistica del Parco dell'Aniene, avrebbe dovuto conoscere nuova vita e riconoscimento anche se nuove costruzioni in cemento sono sempre in agguato. Solo da poco si è tornati a parlare di Città-giardino Aniene; fino a qualche tempo fa solo i vecchi abitanti la conoscevano mentre la maggior parte dei cittadini romani la confondeva erroneamente con Talenti o con altri nuovi agglomerati che fanno pur sempre parte del III Municipio.

Con il tempo, la popolazione che si voleva, come negli esempi inglesi, mantenere di grandezza ideale aumentò a dismisura al punto che attualmente Montesacro è uno dei più grandi quartieri di Roma con un elevatissimo numero di abitanti e la zona di silenziose stradine senza marciapiede dove era splendido passeggiare è diventata una minima parte dell'immenso, sovraffollato agglomerato.

Fortunatamente, però, il delizioso borgo con villini di stile inglese, svizzero, altoatesino, olandese, francese immersi nel verde delle strade alberate e dei

rigogliosi giardini con il fumo che si innalzava dalla ciminiera della Cartiera (ora cartiera della Zecca di Stato), il deposito degli autobus, le tettoie del Genio Pontieri, i neri barconi che solcavano il fiume, una serie di botteghe artigiane, soprattutto fabbri, nei pressi di Ponte Vecchio, la casa del carbonaio e l'osteria non è del tutto sparito e forma un punto importante e focale del grande quartiere.

Fino al 19 luglio 1951 la zona mantenne il nome di Città-giardino Aniene per essere poi inglobata prima nel quartiere Montesacro, poi nella IV Circoscrizione ed infine nel III Municipio.

L'esempio di Montesacro non ha avuto affermazioni simili in Italia dove, come nel resto del mondo, l'utopia delle città-giardino sembrò dissolversi con la Seconda guerra mondiale.

Resta, comunque, il fatto che, con Città-giardino Aniene, si cercò di arrivare alla "città ideale"²⁶⁷, compiendo una sintesi tra *city beautiful* e *city efficient* alla ricerca di quell'equilibrio tra arte, architettura, territorio e società auspicato da Lewis Mumford e invocato da Camillo Sitte che affermava: *"Dobbiamo tenere presente, i pubblici amministratori in primis, che l'urbanistica più di ogni altra disciplina deve attenersi in modo completo ed assoluto all'arte perché è soprattutto attraverso questa particolare espressione che la popolazione meno agiata riceve*

²⁶⁷Accademia Nazionale dei Lincei, Convegno Internazionale "La Nuova Cultura delle Città - Trasformazioni territoriali e impatti sulla società", Roma, 5-6-7 novembre 2002.

ogni ora e ogni giorno la sua formazione artistica che teatri e concerti forniscono ai più ricchi”²⁶⁸.



Particolare di casa su Corso Sempione.



Tipico villino della città-giardino.

²⁶⁸ Sitte, C., *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienna 1903.

Capitolo VII

La città ideale degli architetti

La ricostruzione del mondo

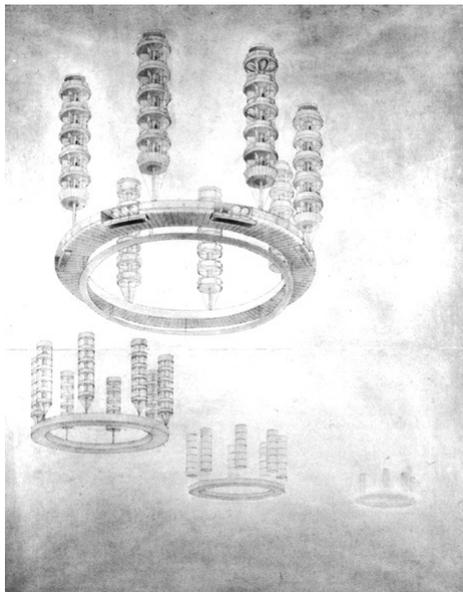
“Formiamo una sola comunità di artefici senza la distinzione di classe che alza un’arrogante barriera tra l’artigiano e l’artista.

Insieme concepiamo e creiamo il nuovo edificio del futuro, che abbraccerà architettura, scultura e pittura in una sola unità, e che sarà alzato un giorno verso il cielo dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede...[alla] caotica bruttezza dell’ambiente umano che l’età moderna ha modellato [sostituiremo] un ordine nuovo di valori atti a generare un’espressione integrata del modo di pensare e di sentire del nostro tempo”, Walter Gropius, Per un’architettura totale

“[...] Anche l’architettura ha un pensiero recondito che la sostanzia: l’intento di creare un paradiso [...] Dietro ogni sforzo architettonico, degno di esserne simbolo, c’è la volontà di dimostrare che si vuole costruire per l’uomo il paradiso in terra”, Alvar Aalto

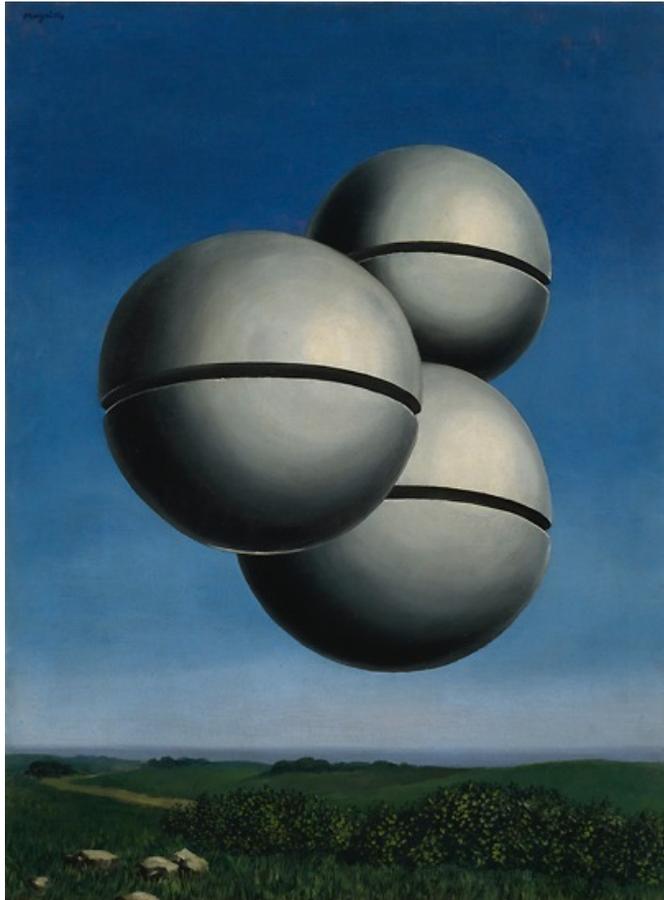
1. Progetti visionari

*“Qui si sta effettivamente ricostruendo il mondo”*²⁶⁹, pare che abbia esclamato Le Corbusier, ammirato davanti al desiderio di novità espresso dagli architetti incontrati durante il suo soggiorno a Mosca nel 1928.



Georgy Krutikov, *Città volante*, 1928.

²⁶⁹ Cohen, J.-L., *The Future of Architecture since 1889*, London & New York 2012, p. 103.

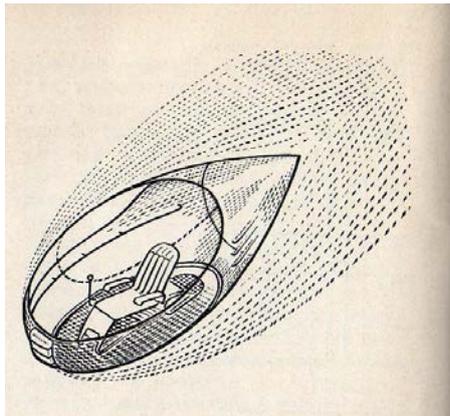


René Magritte, *La voce dell'aria*, 1931.

Negli stessi giorni in cui Le Corbusier era in Russia, un giovane architetto, Georgy Krutikov, come tesi di laurea, presentò un progetto decisamente rivoluzionario: una città volante.

Allievo del razionalista Nikolai Ladovsky al Vkhutein (precedentemente noto come Vkhutemas, l'influente scuola di architettura di Mosca), Krutikov perseguì i suoi esperimenti visionari nel contesto del dibattito, durato dieci anni, sulla progettazione della città. Lo sforzo era teso a trovare una soluzione che conciliasse le ineguaglianze tra cittadini e abitanti delle zone rurali e di conseguenza tra la campagna e la città.

Sorta di *Sonagli* di Magritte (dipinti per la prima volta nel 1927), nello sforzo di minimizzare l'impatto dei centri urbani sull'ambiente, le unità abitative della *Città volante* sarebbero rimaste sospese come nuvole al di sopra della terra grazie all'energia atomica. Gli abitanti avrebbero viaggiato in una capsula personale coprendo in breve tempo la distanza tra la città dove abitavano e la terra dove lavoravano, si divertivano e facevano del turismo. All'occorrenza, per brevi periodi, questi mezzi di trasporto avrebbero potuto funzionare come mini appartamenti mobili; erano, quindi, dotati di mobili a scomparsa.



Capsula di trasporto tra la terra e la *Città volante*.

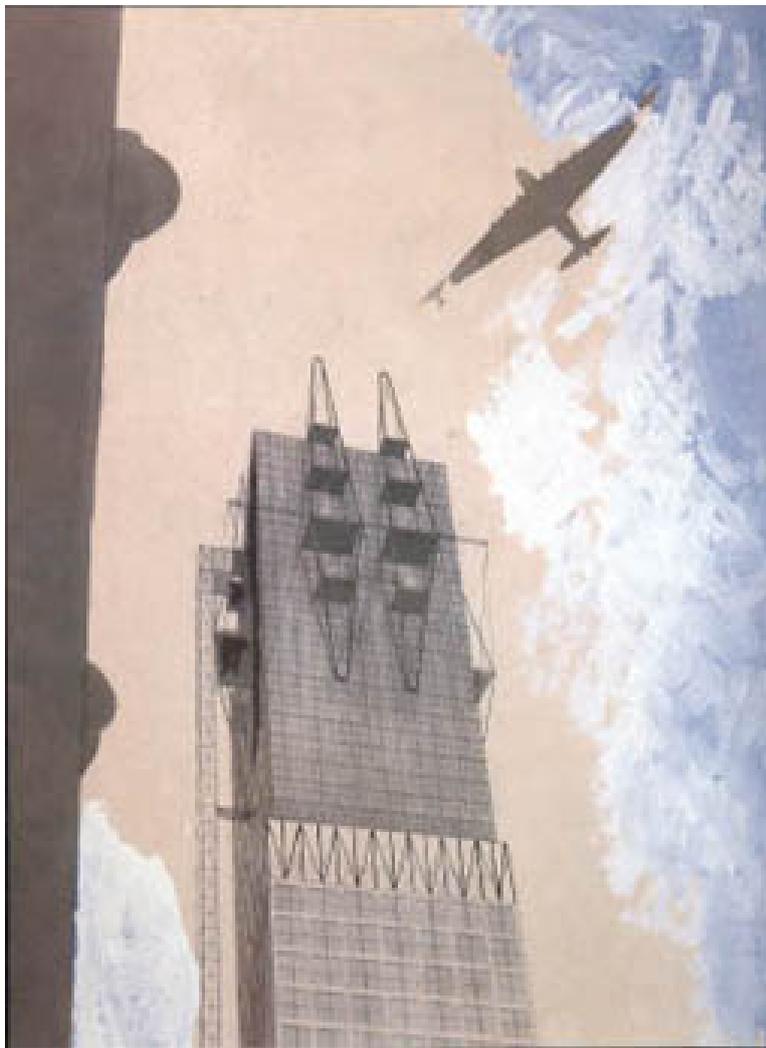
Circa una decina di anni prima, nel 1920, anche Rodčenko aveva realizzato delle *Costruzioni sospese* con caratteristiche simili a quelle di Krutikov²⁷⁰.

Intanto, Ivan Il'ič Leonidov, una delle figure più interessanti dell'architettura di tutti i tempi²⁷¹ che,

²⁷⁰ Barilli, R., *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2005, p. 180.

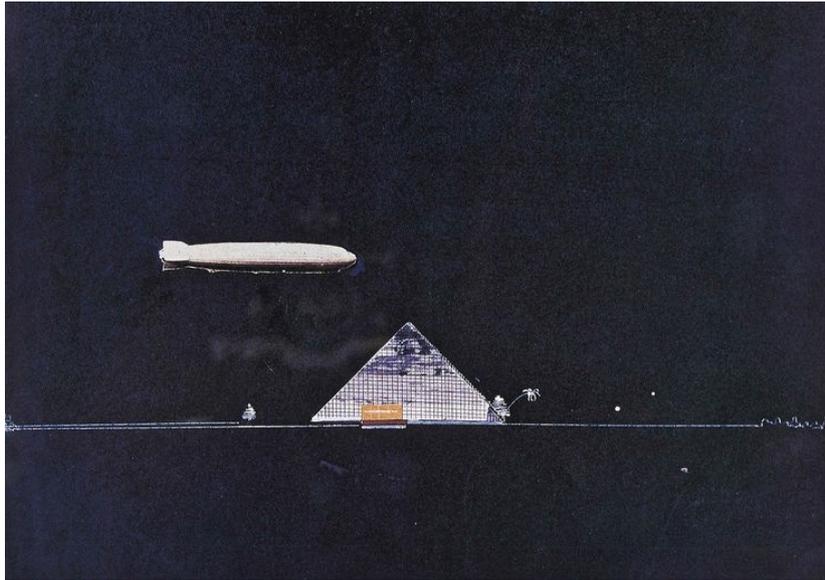
²⁷¹ Cohen, J.-L., *Leonidov enfin mis à jour*, "Casabella", n° 787, marzo 2010.

come Boullée, non realizzò quasi nessuno dei suoi grandiosi progetti, nel disegnare edifici e grattacieli che hanno influenzato e continuano ad influenzare generazioni di architetti, per rendere l'idea dell'altezza e, soprattutto, della estrema modernità di quanto ideava, aggiungeva nei pressi delle sue costruzioni aerei e dirigibili in volo²⁷².

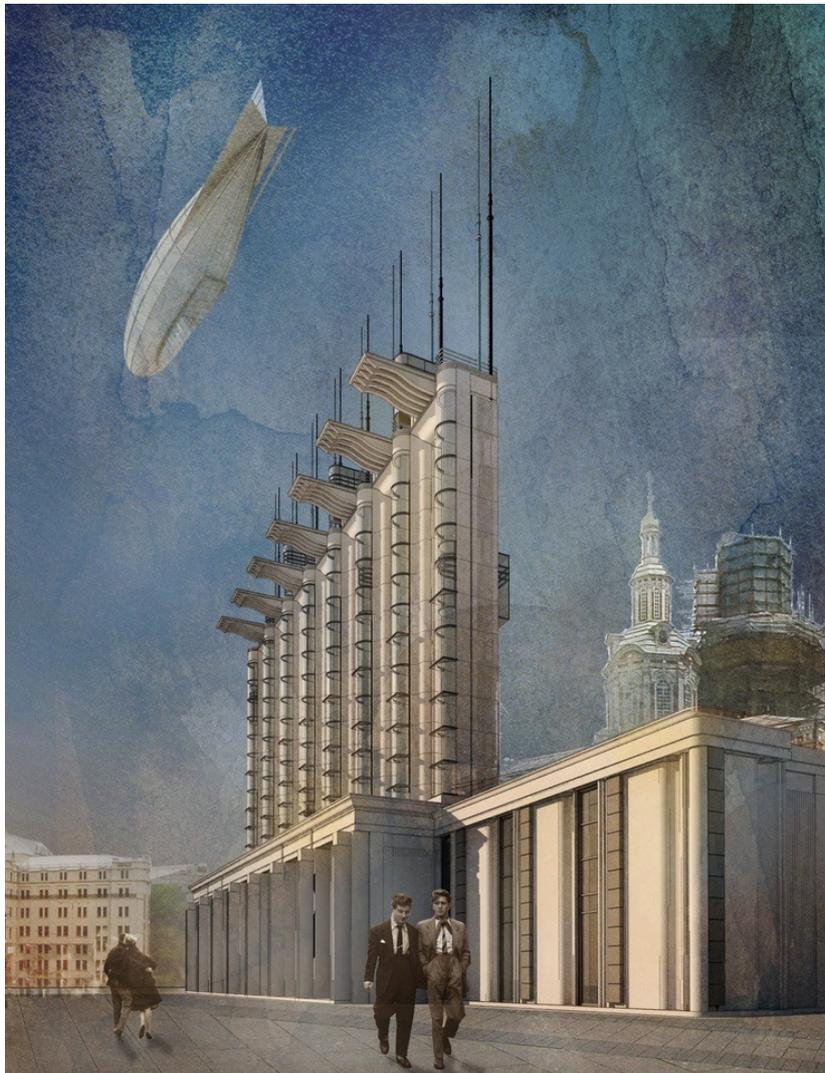


Ivan Il'ich Leonidov, *Commissariato per l'industria pesante*.

²⁷² In effetti, come affermato anche da Lewis Mumford (cfr. *supra*, nota 216, p. 190) l'aereo – insieme alla città-giardino – fu il simbolo del nuovo mondo che si cercò di costruire nella prima metà del XX secolo.



Ivan Il'ich Leonidov, *Palazzo delle Cultura*.



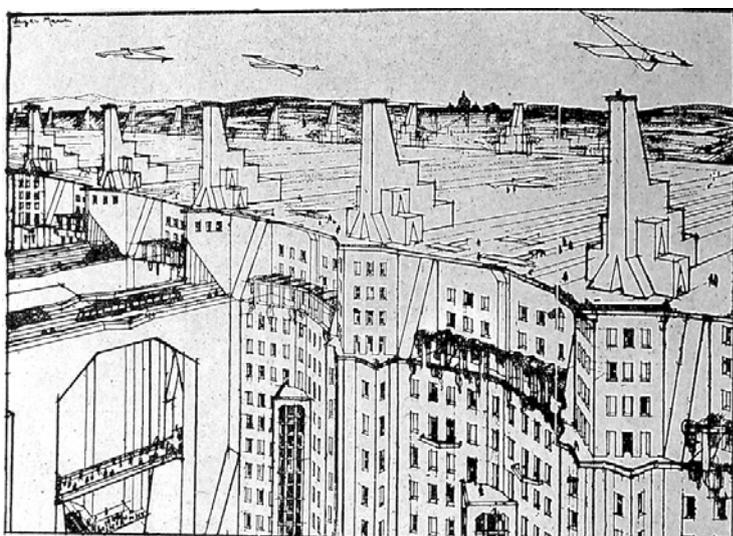
Ivan Il'ich Leonidov, *La città del sole*.

Gli aeroplani e il volo in quegli anni erano diventati un mito. Tutti conoscevano le gesta del leggendario *Barone rosso* (Manfred von Richthofen), distintosi durante la Prima guerra mondiale, la trasvolata di De Pinedo, nel 1925, che lo condusse in Asia seguita da quella atlantica, compiuta tra il 20 e il 21 maggio del 1927, da Charles Lindbergh sul suo *Spirit of Saint Louis* a cui si aggiunsero le spettacolari imprese di Italo Balbo - la prima, nel 1931, in Brasile e la seconda, nel 1933, negli Stati Uniti, a Chicago e New York - che ebbero una risonanza mediatica straordinaria in tutto il mondo occidentale dando al Quadrumviro una tale fama da suscitare l'invidia di Mussolini²⁷³. Tutti, quindi, sognavano di volare, anche le donne. Numerose furono, infatti, le aviatrici, parecchie passate alla storia. Non meraviglia, perciò, che anche gli architetti - i russi, *in primis*, influenzati dal futurismo italiano e anche, quindi, dal manifesto sull'aeropittura del 1929 - nell'immaginare città ideali, si siano lasciati andare al sogno che sin dai tempi di Icaro l'uomo rincorre: quello di librarsi libero nei cieli.

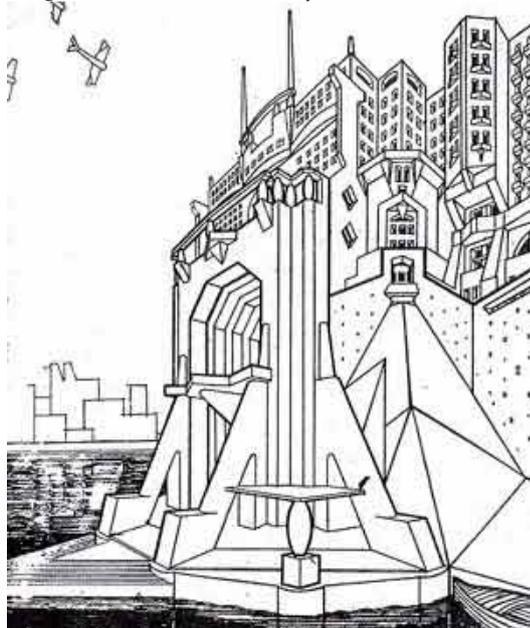
Se, quindi, Krutikov e Rodčenko immaginarono città che, simili a nuvole, galleggiavano sulla terra, un seguace del secondo futurismo come Virgilio Marchi non poteva non sognare una *Città*

²⁷³ Sul tema dell'aeropittura e dell'aeropsia la bibliografia è cospicua. Per maggiore approfondimento, in ambito italiano, del tema del volo, qui ci limitiamo a segnalare la recentissima mostra *Da d'Annunzio all'aeropittura. Arte e aviazione in Italia dalla Grande Guerra agli anni Trenta*, Wolfsoniana, Genova-Nervi, 16 novembre 2013 - giugno 2014.

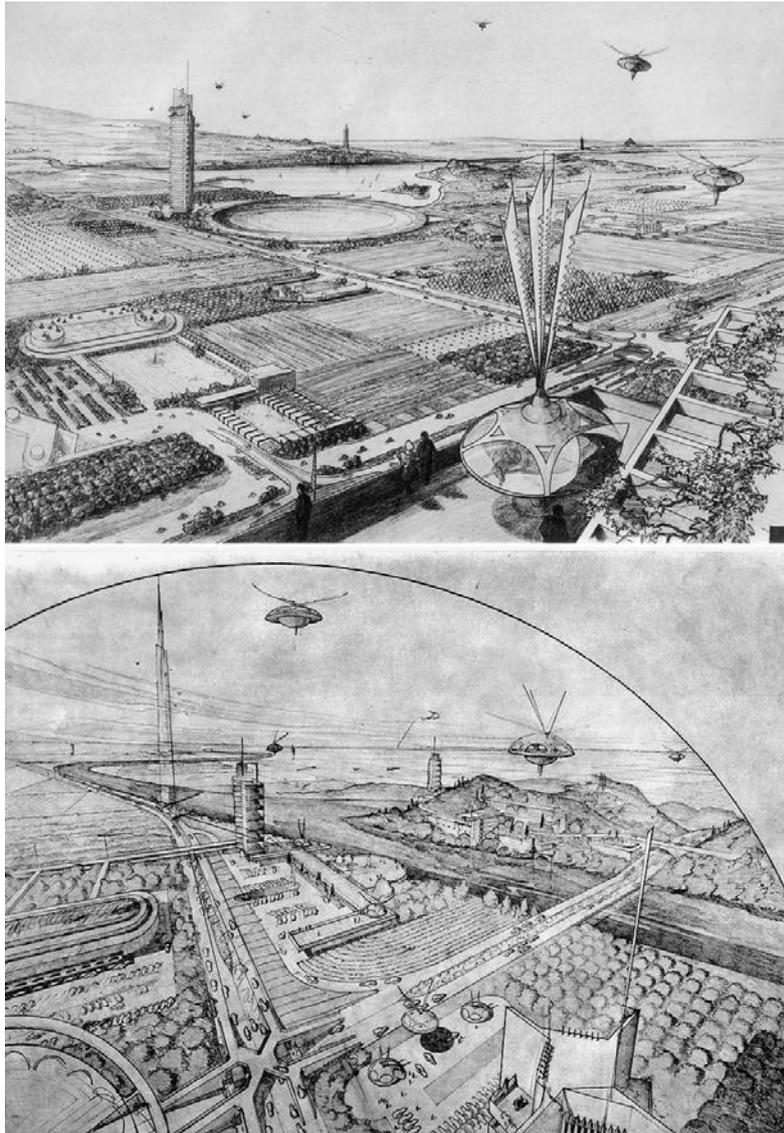
superiore, dove sul tetto degli immensi caseggiati era prevista una pista d'atterraggio per aerei. L'architetto, nel 1929, si spinse fino a realizzare un grande bozzetto per un Palazzo dell'aria da edificarsi a Roma sulle rive del Tevere, una risposta in chiave più lirica, seppur monumentale e novecentesca, alla visionarietà metropolitana che aveva contraddistinto le creazioni urbanistiche di Antonio Sant'Elia e di Mario Chiattone.



Virgilio Marchi, *La città superiore*, 1924.



Virgilio Marchi, *Idroporto e case*, 1925-26.



Frank Lloyd Wright, *Broadacre city*.

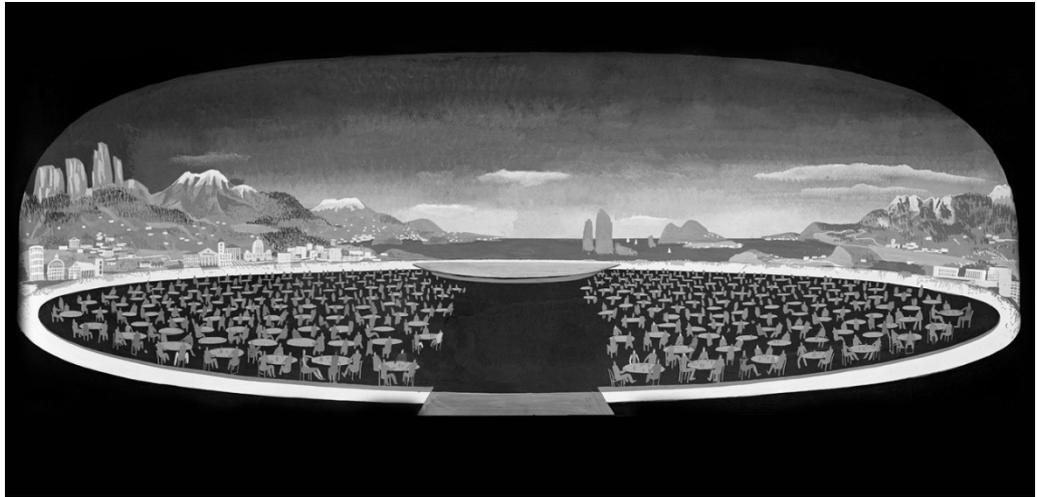
Anche nei disegni della *Broadacre City* di Wright, dove avrebbe dovuto regnare la calma indiscussa della campagna, strani oggetti a forma di trottola appaiono nel cielo; non sono aeroplani, ma, come per Krutikov, mezzi di trasporto individuali che avrebbero portato gli abitanti ovunque, fin davanti alla porta della propria casa.

Nelle idee di Wright, *Broadacre City* appariva come preservata dal resto del mondo da una calotta di vetro, la stessa immaginata intorno alla *Città*

ideale che Adalberto Libera disegnò nel 1937. In questa, però, non appaiono né aeroplani, né capsule volanti né piste d'atterraggio; quella che Libera ci presenta, al contrario, è una vera e propria città platonica, circolare, perfetta che l'architetto immaginò in una sfera di cristallo quasi a volerne preservare le caratteristiche di bellezza antica e naturale che la contraddistinguevano dal resto del mondo. Una città la sua che, nel rispetto dei sempiterni concetti di *urbs* e *civitas*, si presenta ancora oggi ai nostri occhi come un altro mondo, un mondo a parte che però tutte le cose più belle di questo nostro mondo racchiude; una città dove l'essere umano non può che essere felice di abitare e di condividere con i suoi simili. Una città utopica proprio perché sotto vetro come le città fantastiche delle *boules à neige*.

Negli anni Venti si era coltivata un'utopia del cristallo legata ad un'architettura altrettanto utopica realizzata interamente in cristallo (vedi la *Maison de verre* di Pierre Chareau e Bernard Bijvoet a Parigi o le creazioni di Mies van der Rohe). Bruno Taut, nel novembre del 1919, fu l'iniziatore della così detta *Gläserne Kette* (*Catena di vetro o di cristallo*), conosciuta anche come *Corrispondenza sull'Utopia*: si trattò di uno scambio di lettere tra architetti che durò fino al dicembre 1920 e che consentì di gettare le basi dell'architettura espressionista in Germania. All'iniziativa che si proponeva di giungere a delle costruzioni che avessero l'aspetto di una creazione cristallina, capace di brillare di luce propria, presero

parte, tra gli altri, oltre a Taut, Walter Gropius e i fratelli Luckhardt²⁷⁴.



Adalberto Libera, *Città ideale*.



Pierre Chareau e Bernard Bijvoet, *Maison de verre*, Parigi, 1928-1932.

²⁷⁴ Ganslandt R., Hofmann H., *Handbook of lighting design*, Lüdenscheid 2011, *passim*.



Mies van der Rohe, *Padiglione per l'Esposizione Universale di Barcellona*, 1929.

2. Il movimento internazionale delle idee

Gli anni '20 e '30 del '900 si distinsero per uno scambio davvero unico di nuove idee e teorie architettoniche a livello internazionale. Gli architetti, già come nel '700, precursori *ante litteram* di una moderna globalizzazione, viaggiavano in continuazione partecipando a concorsi, progetti ed esposizioni in tutto il mondo. Da luoghi lontani come il Giappone, a seguito del generale desiderio di occidentalizzazione che contraddistingueva all'epoca il loro paese, giovani architetti giungevano in Europa per lavorare presso gli studi di Le Corbusier e Walter Gropius mentre Frank Lloyd Wright e Bruno Taut realizzavano importanti costruzioni sul suolo giapponese influenzando, anche con

i loro scritti, la tradizione architettonica locale. A tutto questo si aggiunse, negli anni '30, l'esodo dalla Germania e anche dall'Italia (vedi l'esempio di Morpurgo) di architetti ebrei verso Stati Uniti, Israele e Russia, cosa che aumentò questa già forte tendenza all'internazionalizzazione del periodo. Non c'è, quindi, da meravigliarsi che lo stile moderno venne anche chiamato *International Style* e che gli stessi stilemi costruttivi siano riscontrabili sia in Italia che negli Stati Uniti piuttosto che in Cina, in Giappone o Francia.

Chi meglio di tutti incarnò l'esempio principe di tale realtà fu Le Corbusier che, dopo aver partecipato, nel 1928, al concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra, si dedicò al progetto per il concorso indetto a Mosca per il Palazzo dei Soviet. Suoi erano il piano per Algeri e anche quelli altrettanto avveniristici per Roma, Pontinia, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Tutti questi progetti non furono mai realizzati, ma di ciascuno di loro ci restano importanti disegni che testimoniano come anche Le Corbusier in quegli anni condividesse con la maggior parte degli architetti di tante parti del mondo l'incredibile ansia di rinnovamento *ab imis* dell'idea di città.

L'America Latina, raggiunta all'epoca da tanti emigranti, soprattutto italiani, aveva bisogno di nuove costruzioni per accoglierli; ecco, quindi, che attraverso una *Mostra razionalista itinerante* nel 1934 numerosi professionisti locali furono in grado di conoscere l'opera di Terragni, Persico e Pagano

apprezzandola. Alcune architetture italiane dell'epoca fecero scuola tanto che il presidente brasiliano Getulio Vargas propose a Marcello Piacentini di progettare l'Università di Rio de Janeiro - mai realizzata - sull'esempio di quella di Roma. Il progetto del 1938, a firma Piacentini/Morpurgo è tuttora conservato negli archivi del Fondo Piacentini.

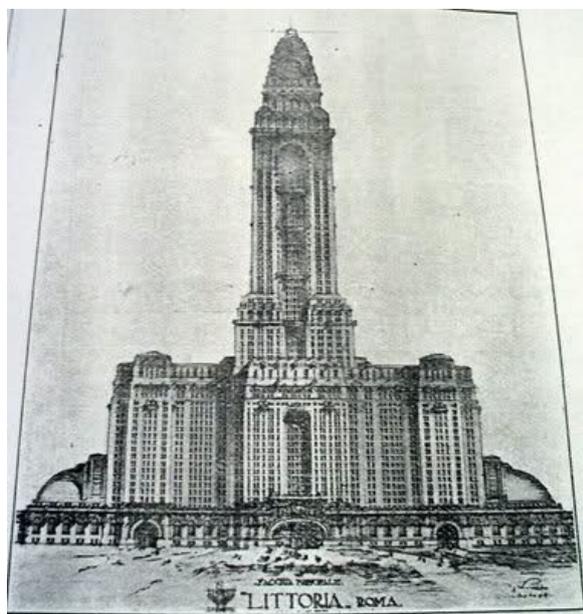
Dall'America Latina, intanto, giungeva Mario Palanti – architetto milanese che per 20 anni aveva lavorato in Argentina e in Uruguay costruendo importanti edifici in stile eclettico a Buenos Aires e Montevideo – per partecipare al concorso indetto da Mussolini per il Palazzo del Littorio.

Già nel 1924, Palanti aveva proposto a Mussolini l'erezione di un gigantesco grattacielo che, sull'esempio americano, avrebbe ospitato abitazioni, negozi, uffici, teatri, e molto altro: la Mole Littoria²⁷⁵. Rappresentativa di un nuovo stile, dopo San Pietro (simbolo del cattolicesimo), il monumento a Vittorio Emanuele (emblema del Risorgimento), la Mole Littoria sarebbe stata l'immagine materiale del fascismo che sceglieva come sua nota caratteristica culturale un'architettura che fosse il prodotto di una modernità conservatrice.

Un proficuo scambio si produsse anche, a seguito di rapporti politici, culturali ed economici molto

²⁷⁵ Palanti, M., *L'Eternale: Mole Littoria. Roma MCMXXVI*, Milano 1926. L'intero libro espone il progetto proposto a Mussolini nel 1924 e le sue finalità.

forti e intensi tra i due paesi, tra architetti italiani e ungheresi che, numerosi, giunsero in Italia – dove lavorarono nelle maggiori città – partecipando, nel 1936, alla VI Triennale di Milano.



Mario Palanti, *Mole Vittoria*.

Intanto l'Italia, da poco affacciatasi sulla realtà coloniale, cominciava a costruire città di fondazione anche nei suoi territori d'Oltremare trasferendo in questi le sue più aggiornate teorie architettoniche²⁷⁶. Lo stile usato dai vari architetti per questi insediamenti era totalmente nuovo e rimandava da un lato al linguaggio metafisico dei dipinti di de Chirico²⁷⁷, dall'altro a uno stile squisitamente monumentale, seppur arricchito da motivi locali e da statue in bronzo di derivazione antica, come, ad esempio,

²⁷⁶ L'argomento, di grande interesse, è stato ampiamente trattato in *Architettura italiana d'Oltremare 1870-1940 a cura di Gresleri G., Mazzaretti P. G., Zagnoni S.*, Padova 1993.

²⁷⁷ Numerosissimi sono i testi su de Chirico, ma in particolare per una puntuale informazione sull'influenza di De Chirico sull'architettura si rimanda a Trione, V., *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, Milano 2005.

nel caso dell'*Arco dei Fileni* portato a termine nel 1937 dall'architetto Florestano di Fausto per volere di Italo Balbo, allora Governatore della Libia²⁷⁸.



Florestano di Fausto, *Arco dei Fileni*. L'arco era ornato da due altorilievi, uno di Ercole Drei e l'altro di Quirino Ruggeri, e dalle colossali statue bronzee dei fratelli Fileni a cui è dedicato l'arco.



Ulderico Conti, uno dei colossi posti sul frontone dell'*Arco dei Fileni*, commemorativo della costruzione della litoranea libica.

²⁷⁸ Tarquini, G., *Giganti nell'erba, Libia ieri e oggi*, "Forme Moderne", n° 3/09, Roma 2009, pp. 83-85.

Sempre in Africa, a l'Asmara, fin dagli anni Venti ma ancor più nel decennio successivo, grazie al governatore trevigiano Jacopo Gasparini, il profilo architettonico della città mutò radicalmente, con la costruzione di nuove strutture ed edifici in stile razionalista che portarono la città ad essere soprannominata "Piccola Roma". *"Attraversare il centro di Asmara, la 'piccola Roma', è come fare un tuffo nel passato",* scrive Giorgio Ballario che continua: *"I viali alberati, gli edifici in stile razionalista, la cattedrale, le scuole, la stazione ferroviaria, il mercato coperto. Sembra di aggirarsi in un quartiere di Roma non ancora stravolto dal traffico, o meglio ancora in una delle tante cittadine create negli anni Trenta su impulso del regime: Littoria (ora Latina), Carbonia, Aprilia, Pomezia. Ma qui non siamo nel centro Italia. Siamo in Africa, a quasi 2400 metri di altitudine"*²⁷⁹.



Asmara, Eritrea, *Cinema Impero*. Costruito dagli italiani negli anni '30, il cinema, come altre costruzioni dello stesso periodo, mantiene tuttora il suo nome italiano.

²⁷⁹ Ballario, G., *Ritorno in Eritrea*, Bologna 2010, p. 25.

Anche gli architetti inglesi, che abbiamo già visto erigere in Francia e nella stessa Inghilterra cimiteri e monumenti commemorativi per i caduti britannici della Prima guerra mondiale²⁸⁰, parteciparono a questa diffusione internazionale di tipologie architettoniche adatte alla costruzione di nuove città soprattutto nel vasto impero che la Gran Bretagna ancora amministrava in quegli anni.

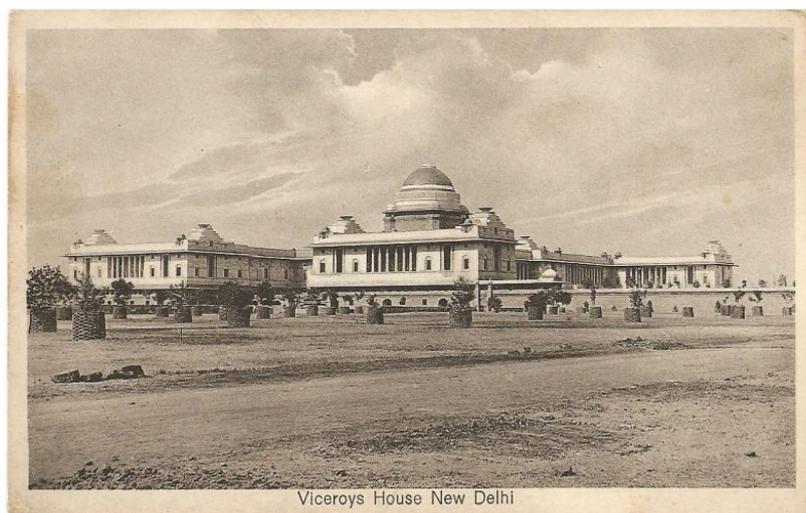
New Delhi fu pianificata nel 1918 per volere di re Giorgio V dall'architetto Sir Edwin Lutyens. In contrasto con Old Delhi e i suoi vicoli super affollati, questa nuova parte della città, che doveva simboleggiare la potenza dell'impero coloniale britannico, presentava grandi viali alberati, come il Raj Path, l'arteria principale dell'intero progetto, che collegava i Palazzi del Governo all'India Gate. Secondo la tradizione britannica, oltre alle costruzioni furono previsti parchi, campi da golf e di polo. Come già accaduto per Tel Aviv²⁸¹, infatti, anche per New Delhi il dibattito sulle città-giardino, molto forte in Inghilterra, unito all'amicizia e alla stima che legava Lutyens a Gertrude Jekyll²⁸², un'artista divenuta una famosa disegnatrice di giardini, contribuì a dare largo spazio alle aree verdi. Nel pianificare la nuova capitale indiana, Lutyens, oltre a impegnarsi a creare una relazione diretta tra edifici e verde circostante, si rifecce al piano per Washington, elaborato nel '700 da Pierre

²⁸⁰ Cfr. *supra*, pp. 25-26 e 42.

²⁸¹ Cfr. *supra* pp. 226-227.

²⁸² Bisgrove, R., *The Gardens of Gertrude Jekyll*, London 2006, p. 46.

Charles L'Enfant. L'intero disegno planimetrico fu basato su di un triangolo equilatero, con al vertice l'edificio principale, il Governo o *Viceroy's House*, costruzione terminata nel 1931 quando la città venne inaugurata.



Viceroy's House oggi *Rashtrapati Bhavan* in una cartolina d'epoca. Il grandioso palazzo è considerato il capolavoro del suo costruttore, l'architetto Edwin Lutyens.

L'elemento architettonico dominante del monumentale edificio è senza meno la cupola, sorta di fusione tra la cupola del Taj Mahal e quella eseguita da Christopher Wren per la cattedrale di San Paolo a Londra. Semisferica, la cupola di New Delhi poggia su un alto tamburo ornato da un originale fregio ripetuto anche intorno alle finestre. Il motivo deriva dall'architettura indiana alla quale Lutyens aggiunse una versione personale dell'ordine dorico creando il così detto *Delhi Order* che fu da lui usato per l'esterno di tutti gli edifici della nuova capitale.

I parchi della città (altro elemento che, come la cupola, voleva unire la cultura inglese a quella

locale) furono ispirati ai giardini della Persia e del Kashmir, concepiti come una inglesissima, romantica combinazione di pergole, mura di pietra e forme astratte. La città, nella sua forma esteriore, risulta, dunque, un perfetto insieme di architettura occidentale che ben si completa con quella orientale. Questa interessante fusione venne rispettata anche negli interni²⁸³.



Edwin Lutyens, *India Gate*, arco eretto quale monumento ai caduti indiani della Prima guerra mondiale e incluso nel piano della città di New Delhi.

Se New Delhi fu l'espressione di un unico architetto britannico, a Shanghai svariati furono coloro che contribuirono a creare un quadrilatero internazionale sul lungofiume della città, nella zona denominata *Bund*.

Tra il 1920 e il 1930, quasi 20.000 russi (in particolare ebrei) fuggirono dall'Unione Sovietica e si stabilirono a Shanghai, andando a creare la seconda

²⁸³ Nifosì Sini, G., *L'Inghilterra degli anni '30*, Firenze 1992, pp. 107-119.

comunità straniera più grande della città²⁸⁴; questa già dava ospitalità alle rappresentanze di varie nazioni che si spartivano all'epoca la Cina di cui le più importanti erano Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia e Germania, ospitate nelle così dette *Concessioni*, una sorta di quartieri dove tuttora si respira aria occidentale. Con i suoi circa 3.400.000 abitanti, nel 1935, Shanghai divenne la quinta città più popolosa del mondo. Era il più importante centro finanziario dell'Estremo Oriente e, per le belle costruzioni che vi vennero realizzate in quegli anni, fu soprannominata alternativamente "Grande Atene della Cina" o "La Parigi d'Oriente"²⁸⁵.

Il *Bund*²⁸⁶ - simbolo tuttora di Shanghai - è un largo lungofiume che si estende per 1500 metri sulla riva destra del fiume Huangpu; tra gli anni '20 e '30, a seguito di un vero e proprio boom edilizio, si arricchì di magnifici ed eleganti esempi di architettura Art Déco come il *Peace Hotel ex Sassoon House*²⁸⁷, costruito dagli architetti inglesi Parker&Palmer che progettarono anche il *Metropole Hotel* e le *Broadway Mansions*.

²⁸⁴ Il film *La contessa bianca* che James Ivory ha realizzato nel 2005, fornisce un'idea della variegata realtà della Shanghai dell'epoca, sorta di Tangeri orientale o di Casablanca dove, come nell'omonimo, celeberrimo film del 1942, si trovarono riuniti i rappresentanti più disparati di un'umanità in fuga.

²⁸⁵ Danielson, E. N., *Shanghai and the Yangzi Delta: From Past to Present. The New Yangzi River Trilogy*, Vol. I, New York 2004, p. 9.

²⁸⁶ *Bund* è una parola anglo-indiana che significa "rive della baia fangosa".

²⁸⁷ Il *Peace Hotel* è, insieme al *Bund* un'icona di Shanghai. Originariamente costruito da Victor Sassoon, un ricchissimo commerciante anglo-iracheno di armi e oppio, come un complesso di uffici e negozi, nel 1929 venne trasformato in albergo con il nome di *Cathay Hotel*, uno dei più prestigiosi del mondo.



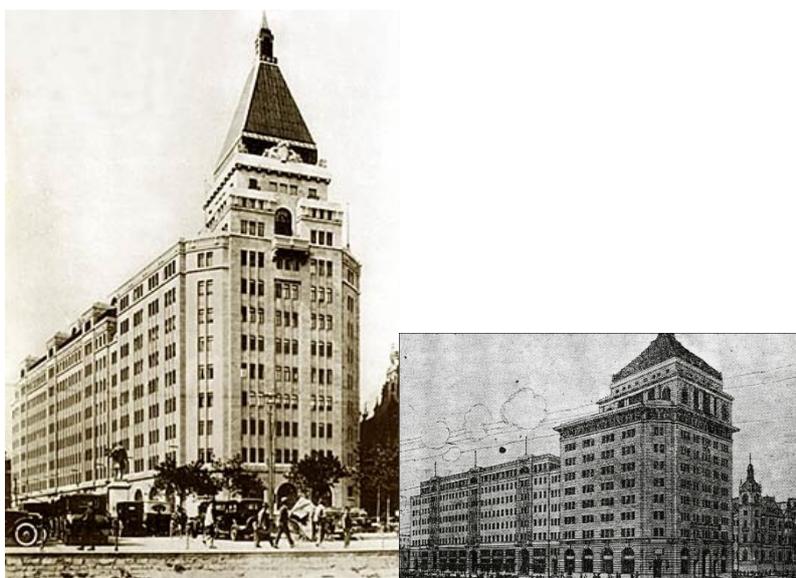
Il *Bund* in una cartolina d'epoca.



Il *Bund*, costruzioni Art Déco.

Numerosi architetti europei lavorarono nelle varie *Concessioni* erigendo edifici ed abitazioni negli stili tradizionali delle loro nazioni d'origine che, oltre ad influenzare i giovani architetti locali, contribuirono a fare

di Shanghai una metropoli internazionale quanto New York²⁸⁸. Tra questi, il più noto fu László Hudec, un architetto ungherese-slovacco che visse in città tra il 1919 e il 1947²⁸⁹. A lui si debbono notevoli costruzioni, prova del processo di diffusione dell'architettura moderna occidentale nella città di Shanghai nel periodo tra le due guerre mondiali²⁹⁰. Il suo progetto più famoso resta, comunque, il *Park Hotel*, realizzato nel 1934, che fu il più alto edificio di tutta l'Asia fino al 1958²⁹¹.



Il *Peace Hotel* in una foto d'epoca e in un disegno.

²⁸⁸ "Ho veduto luoghi che erano senza dubbio altrettanto affaccendati e popolosi quanto la città cinese di Shanghai, ma nessuno dove l'attività e il numero degli abitanti producessero un'impressione più travolgente. In nessuna città dell'Oriente e dell'Occidente ho mai notato aspetti di vita così folta, così lussureggiante, così densamente aggrumata. La Shanghai vecchia è l'élan vital di Bergson osservato nel vivo", Huxley, A., *Tutto il mondo è paese*, Milano 1935, p. 249.

²⁸⁹ Poncellini, L., *László Hudec in Shanghai (1919-1947) and the Pursuit of Chinese Modernity*, Zurich 2011, pp. 3-5.

²⁹⁰ Rowe P. G., Kuan S., *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*, Boston 2004, p. 58-60.

²⁹¹ Warr, A., *Shanghai Architecture*, San Francisco 2007, pp. 33-34.



László Hudec, *Park Hotel* sulla centralissima Nanjing Road.

Ancora oggi, alcune delle ex concessioni straniere arricchiscono il panorama architettonico del centro di Shanghai, dove la più visitata resta quella francese, famosa per i notevoli edifici sia pubblici che privati che tuttora l'abbelliscono.



Shanghai, ex *Concessione francese*, *Villa privata in stile alpino* costruita negli anni '20.



Balcone in ferro battuto di una delle case della ex Concessione francese.

Un tratto culturale tipico di Shanghai fu in quegli anni l'abitazione di tipo *Shikumen* (letteralmente “Casa dal cancello di pietra”) che consiste in edifici di due o tre piani in mattoni rossi a vista o in cemento grigio. Le abitazioni - ancora in uso - erano disposte in stretti vicoli, noti come *Longtang* dove si svolgevano attività sociali e comuni come cucinare, poiché i piccoli appartamenti non erano dotati di cucine proprie. Ogni vicolo aveva un'entrata caratterizzata da un arco di pietra chiuso da un cancello. Le abitazioni *Shikumen* erano il risultato della commistione, elaborata da architetti cinesi, di elementi architettonici occidentali (si intuisce, ad esempio, l'influenza dei grandi complessi costruiti per il popolo negli stessi anni nella Russia sovietica) con stili tradizionali locali come auspicato negli anni '20 dal governo al fine di dare nuovo impulso alla tradizione culturale della Cina.



Targa posta dalla municipalità di Shanghai all'ingresso di uno *Shikumen* in cemento grigio definito "quartiere modello" (foto A. De Angelis).



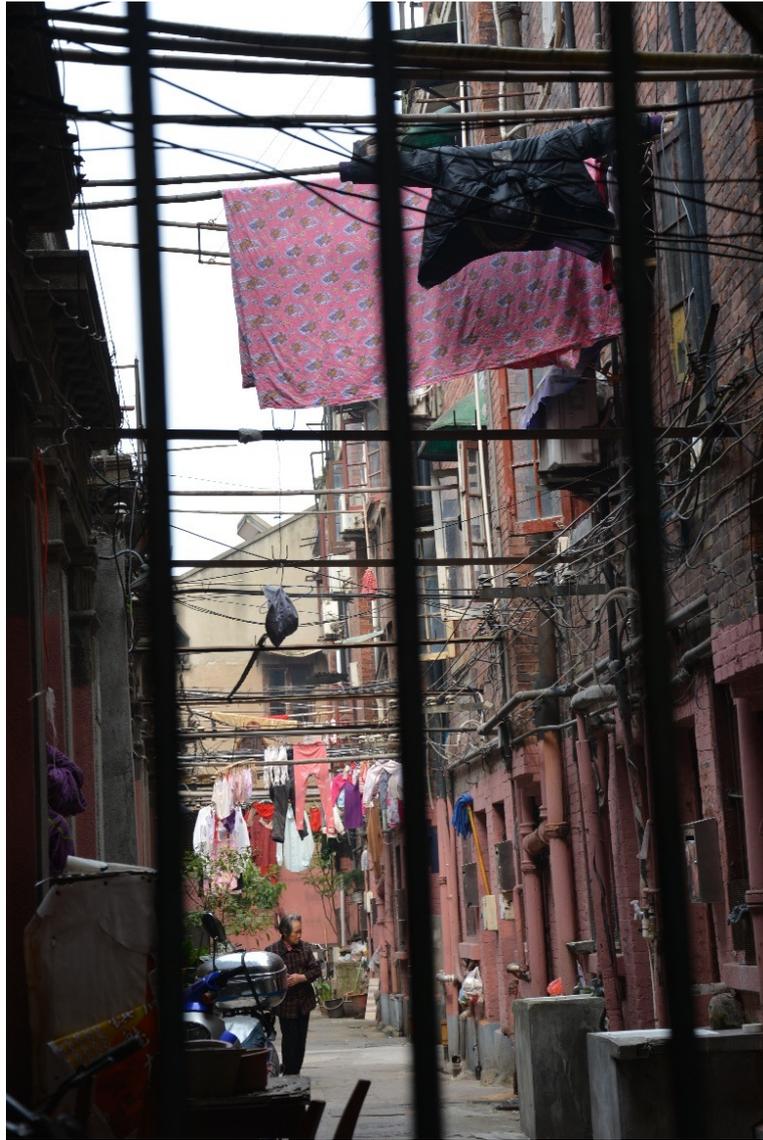
Uomini che giocano nel *Longtang* di uno *Shikumen* di Shanghai (foto A. De Angelis).



Il vissuto *Longtang* di uno *Shikumen*, incredibilmente simile per atmosfera ad un vicolo dei Quartieri Spagnoli napoletani (foto A. De Angelis).



Shikumen "Mei-Lan Terrace" del 1924; in mattoni rossi è stato dichiarato parte del patrimonio architettonico nazionale (foto A. De Angelis).



Il Longtang del "Mei-Lan Terrace" visto dal cancello d'ingresso (foto A. De Angelis).



Appartamenti dello "Mei-Lan Terrace" (foto A. De Angelis).



Uno *Shikumen* ristrutturato dove è ben visibile il gran portale in pietra a ponte che dà il nome alla struttura. In questa tipica costruzione popolare (ora museo) si riunì il Primo Congresso Nazionale del Partito Comunista Cinese nel luglio del 1921.

Significativa di una particolare ibridazione tra Occidente e Oriente riscontrabile a livello architettonico era, negli anni '20, la realtà di Macao, allora colonia portoghese.

Nel 1921, sull'isola di Taipa, la più piccola delle due che formano il territorio di Macao, furono costruiti cinque villini in stile coloniale di colore verde chiaro, completamente immersi nel verde. Sorta di piccola ed ideale città-giardino affacciata sul mare, questo insieme di case costruite per le famiglie di ricchi possidenti del luogo costituiscono tuttora il più bell'esempio di architettura dell'epoca, perfetta fusione di due mondi: quello portoghese e quello multietnico (cinese, ma anche indiano e non solo) locale.



Macao, Case dell'isola di Taipa, 1921 (foto A. De Angelis).

3. Le esposizioni nazionali, internazionali e universali

Tra il 1925, anno dell' "Exposition des Arts décoratifs" di Parigi che segnò il trionfo dell' *Art Déco* e il 1939-40, a guerra già iniziata (la Germania non partecipò);

nel marzo 1939, infatti, si era annessa l’Austria e il 6 ottobre aveva invaso la Polonia) quando si svolse l’esposizione di New York, “Dawn of a New Day - The World of Tomorrow”, una nuova idea dell'abitare venne elaborata a livello internazionale.

Tappa fondamentale di questo percorso, fu nel 1927, la seconda mostra del *Werkbund* organizzata a Stoccarda da Lilly Reich e Mies van der Rohe, per la quale la città concesse un appezzamento di terreno per costruire delle abitazioni che fossero esempio esplicito del nuovo che avanzava. Tutti i più importanti architetti dell’epoca, provenienti dalla maggior parte delle nazioni europee, furono chiamati a lavorare a quello che prese il nome di *Siedlung Weissenhof*, a seguito del bianco dell’intonaco esterno delle costruzioni che vi furono realizzate.



Stoccarda, *Siedlung Weissenhof*.

Una vera e propria città fu costruita dove Oud, Taut, Mies van der Rohe, Gropius, Le Corbusier, Scharoun, Poelzig e Behrens - solo alcuni dei partecipanti - fornirono, grazie alle loro case in scala

reale, tutto l'ampio spettro delle innovative possibilità dell'architettura contemporanea europea²⁹².

Sull'esempio di Stoccarda, nel 1931, alcuni architetti ungheresi proposero all'amministrazione della città di Budapest di realizzare nella zona verde di Pasarét una strada con 22 ville in stile Bauhaus, stile che contraddistinse le numerose costruzioni locali dall'inizio degli anni '30 alla fine degli anni '40.

In Italia, nel 1930, tre anni dopo l'esposizione tedesca, la IV edizione della Triennale di Monza tributò un primo riconoscimento a quel fortunato modulo espositivo, segnando il passaggio dell'architettura dalla tradizionale esposizione di disegni e di modelli all'innovativa esibizione di autentici prototipi in scala che raggiunsero il loro apice nella costruzione della famosa *Casa elettrica*, considerata uno dei primi esempi di architettura razionalista realizzata in Italia. La casa, pensata da Giò Ponti, fu progettata da Figini e Pollini che curarono anche l'arredo della camera del figlio dei proprietari; Guido Frette e Adalberto Libera realizzarono l'arredamento del soggiorno e della camera doppia mentre Piero Bottoni (l'unico estraneo al Gruppo 7) progettò i locali di servizio: cucina, bagno e camera della domestica²⁹³.

²⁹² Wedekind, F., *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung "Die Wohnung" - Herausgegeben vom Deutschen Werkbund, Stuttgart 1927, passim.*

²⁹³ Protasoni, S., *Figini e Pollini*, Milano 2010, p. 30. Sulla *Casa elettrica* in particolare cfr. Rinaldi M., Muratore G., *La casa elettrica e il*



Casa elettrica, esterno

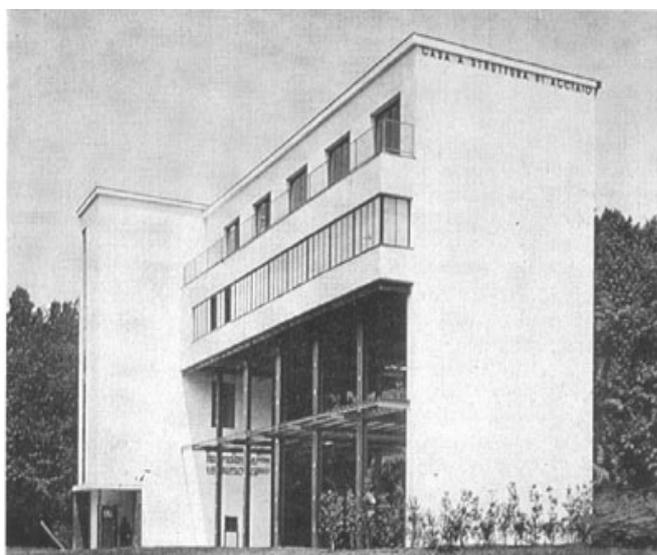
Incentrata sul tema borghese della “villa moderna”, l’esposizione del 1930 offrì il destro ai principali rappresentanti dei vari schieramenti dell’architettura italiana – da Albini e Palanti a Griffini, a Pagano, a Bottoni, a Ridolfi ecc. – di produrre anche la propria versione della casa per le vacanze.

Malgrado il grande successo dell’esposizione precedente sarà, però, solo nel 1933 e con il trasferimento da Monza a Milano nel Palazzo dell’Arte - appositamente disegnato da Giovanni Muzio - di quella che da quel momento fu nota come la “Triennale” che si sancì il ruolo dell’architettura come arte centrale nei radicali processi di trasformazione dell’intera società italiana. Fu in quell’occasione che la sindrome di Stoccarda ebbe modo di esplicitarsi in tutto il suo radicale potenziale, riflettendosi nelle intenzioni di Giò Ponti di costruire un *“quartiere di edifici di abitazione di diversa misura, di costruzione provvisoria, dominato da un edificio semi-permanente”*²⁹⁴. Ponendo al centro degli interessi

caleodscopio: temi e stile dell’allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia, Roma 2003.

²⁹⁴ Irace, F., *Le case della Triennale. L’abitazione come espressione della società*, Milano 2005, p. 15.

della nuova società il tema della casa come espressione della “civiltà dell’abitare”, la V Triennale fornì una versione tutta italiana dell’esposizione di Stoccarda, con i suoi evidenti limiti e con le sue altrettanto evidenti peculiarità: tra le ventuno realizzazioni - integralmente arredate come manifesti tridimensionali del vivere moderno – le *Case popolari* di Griffini e Bottoni, la *Casa a struttura d’acciaio* di Pagano, Albini, Camus, Palanti, Mazzoleni, Minoletti, la *Casa di vacanza per artista* del gruppo comasco capitanato da Terragni, la *Villa-studio* di Figini e Pollini diventarono, a dispetto dell’effimera durata della mostra, dei capisaldi per lo studio dei razionalismi italiani.



Pagano, Albini, Palanti, Camus, Mazzoleni, Minoletti,
Casa in struttura d'acciaio.

Sempre nel 1933, nell’ambito dell’Esposizione Mondiale di Chicago “Century of Progress”, svoltasi in piena Depressione, una sezione venne interamente dedicata alle case del futuro facendo

diventare centrale il problema “casa” nella vita degli americani. L’intento era di costruire abitazioni che fossero non solo moderne ed eleganti, ma anche creative e pratiche grazie all’impiego della tecnologia unita a materiali poco costosi.

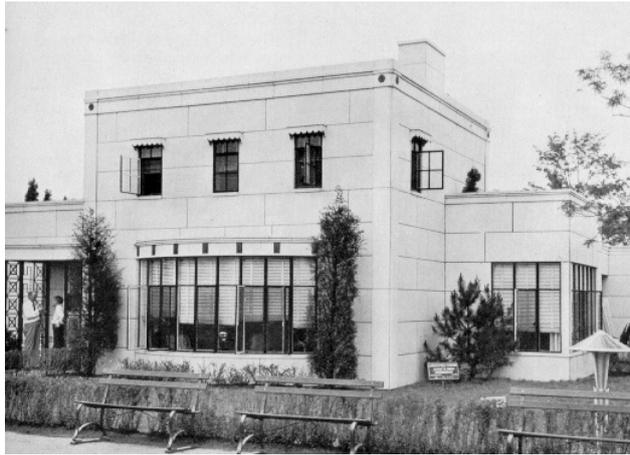
Gli architetti si sbizzarrirono a creare case con arredamenti futuristici e piste di atterraggio per elicotteri personali che sembravano rimandare ai progetti di Krutikov. Quello in cui si impegnarono soprattutto, però, fu dimostrare l’alta tecnologia raggiunta nel produrre abitazioni prefabbricate o costruite con materiali sperimentali di nuova concezione e produzione²⁹⁵. Un ingegnere, George Fred Keck, realizzò la così detta *House of Tomorrow* dove, addirittura, arrivò a sperimentare l’uso dell’energia solare²⁹⁶.



George Fred Keck, *House of Tomorrow*.

²⁹⁵ Schrenk, L. D., *Building a Century of Progress: The Architecture of the 1933-34 Chicago World's Fair*, Minneapolis 2007, pp. 44-45.

²⁹⁶ Nel 1933, l’ingegner Angelo Invernizzi realizzò, a Marcellinac vicino Verona, Villa Girasole, una costruzione che segue il sole ruotando su se stessa.



Casa prefabbricata, Fiera Mondiale di Chicago, 1933.

Venne anche presentata una casa prefabbricata, a prova di fuoco, di costo decisamente basso e affrontabile da qualunque famiglia anche in tempo di crisi²⁹⁷.

Quanto già mostrato a Chicago fu portato avanti dall'Esposizione Mondiale di New York 1939-40 "Dawn of a New Day - The World of Tomorrow", dove in ogni casa apparivano non solo gli elettrodomestici, ma anche la televisione²⁹⁸. Pensata al fine di aiutare la città ad uscire dalla Grande Depressione, l'esposizione newyorchese aveva al suo ingresso una grande sfera in cemento bianco (di cui ci restano, presso la Columbia University, dei disegni di Hugh Ferriss) all'interno della quale trovava posto un altrettanto gigantesco diorama, intitolato *Democracy (Città democratica)* che mostrava una utopica città del futuro, la stessa al centro anche della mostra *Futurama*, organizzata nel padiglione della

²⁹⁷ Rossen, H. M., *Chicago, 1933 and New York, 1939*, New York 1980, pp.55-57.

²⁹⁸ *Ivi*, pp. 90-92.

General Motors, di cui è interessante testimonianza il filmato *To new Horizons* girato in quella occasione.

In questo ambito, ben si inserisce la *Mostra dell'abitazione*, prevista a Roma e concepita come un complesso duraturo di 31 lotti (divenuti poi 40), unitario, urbanisticamente completo e integrato con l'allora costruendo E42. Una sorta di "Prater viennese" (come ebbe a definire la mostra, nel 1940, Plinio Marconi in "Quaderni della Roma di Mussolini") che non vide mai la luce a causa della guerra per il quale tutti i massimi architetti italiani dell'epoca presentarono i loro progetti, espressione di una città che, malgrado la sua fama antica, voleva fortemente legare la propria immagine ad un'idea di modernità²⁹⁹.



Enrico del Debbio, *Progetto della Villa Brizzi-Simen per la "Mostra dell'abitazione" all'E42, Roma 1939-41.*

4. La città delle donne

"La donna deve obbedire", asseriva Benito Mussolini nel 1927 e aggiungeva: *"Essa è analitica, non*

²⁹⁹ Capanna, A., *La mostra dell'abitazione all'E42*, in "AR", bimestrale dell'ordine degli architetti di Roma e provincia, 51/04, Anno XXXIX, gennaio-febbraio 2004, pp. 23-25. Per un ulteriore approfondimento dell'argomento, vedi Tagliacollo, E., *La progettazione dell'EUR. Formazione e trasformazione urbana dalle origini a oggi*, Roma 2011, pp. 82-90.

sintetica. Ha mai fatto l'architettura in tutti questi secoli? Le dica di costruirmi una capanna non dico un tempio! Non lo può. Essa è estranea all'architettura, che è sintesi di tutte le arti, e ciò è simbolo del suo destino"³⁰⁰. Eppure, malgrado tale incredibile affermazione, le donne, anche italiane, si distinsero in quegli anni nell'ideazione di quel mondo nuovo che si voleva creare.

Alla IV Esposizione Biennale delle Arti Decorative ed Industriali di Monza del 1930, ad esempio, accanto alla celebre *Casa elettrica* del Gruppo 7 fu esposta la *Casa del dopolavorista*, un'abitazione monofamiliare a un piano, interamente progettata e arredata da Luisa Lovarini nata a Taranto nel 1900, diplomata all'Accademia di Belle Arti di Bologna e impiegata nell'Ufficio Progettazione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, il massimo Istituto creato dal Governo nazionale fascista per l'assistenza ai lavoratori. La casa venne accolta con grande interesse poiché si trattava "[...] di un piccolo gioiello di praticità, di buon gusto e di prezzo minimo", scriveva all'epoca Lidia Morelli su "Domus"³⁰¹.

Anche Stefania Filo Speciale, napoletana, allieva di Marcello Canino insieme a Luigi Cosenza, si distinse prima della Seconda guerra mondiale quale progettista di varie architetture per quell'ideale città che fu la Fiera d'Oltremare di Napoli tra cui la grande porta Nord. Dopo la guerra, realizzò il primo, e

³⁰⁰ Ludwig, E., *Colloqui con Mussolini*, Milano 2001, p. 43.

³⁰¹ Cossetta, K., *Ragione e sentimento dell'abitare. La casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Milano 2000, pp. 33-34.

contestatissimo, grattacielo partenopeo: quello della Cattolica³⁰².



Stefania Filo Speziale, Ingresso Nord a quella che fu la Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare (attuale Fiera d'Oltremare) voluta da Mussolini, Napoli, Foto Federico Patellani.



Stefania Filo Speziale, ex grattacielo della Cattolica Attuale Hotel Ambassador, Napoli.

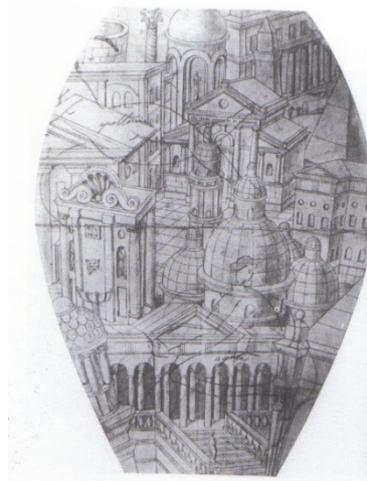
Negli stessi anni in cui Mussolini riteneva impossibile per una donna fare alcunché in campo architettonico, Giò Ponti realizzava due vasi dove

³⁰² Di Stefania Filo Speziale e delle sue architetture si parla sia in Gravagnuolo B., Belfiore P., *Napoli architettura e urbanistica del Novecento*, Bari 1994 che in De Seta C., *L'architettura del '900*, Milano 1981.

la figura femminile e l'architettura apparivano strettamente congiunte. Lui stesso, del resto, non disdegnò affatto di collaborare con donne decoratrici che stimò molto come Edina Altara con la quale progettò originalissimi mobili di pregio³⁰³.



Giò Ponti, *Allegoria dell'Architettura*.



Giò Ponti, *Vaso delle donne e dell'architettura*.



Giò Ponti e Edina Altara, *Sécretaire*.

³⁰³ Ponti, G., *Opere d'arte nella "casa di fantasia" e la pittrice cantastorie*, in "Domus" n° 270, maggio 1952.

In Francia, intanto, Charlotte Perriand credeva che realizzare un bel progetto e metterlo alla portata di tutti aiutasse a creare una società migliore. Era affascinata dalla cultura industriale che progressivamente si stava sviluppando nel suo paese, come nel resto dell'Occidente, e dall'influenza che questa poteva avere sui modi di progettare e soprattutto di abitare. L'uso dei nuovi materiali - acciaio, alluminio, vetro -, delle forme e dei prodotti messi al servizio del miglioramento della vita quotidiana, con risultati del tutto inaspettati, nonché la possibilità di realizzare in serie mobili e arredi moderni e di gusto è quanto aveva imparato dal movimento dell'Art Déco, cosa che la portò a creare una vera e propria "arte dell'abitare" che le permise di entrare nell'*équipe* di Le Corbusier. Anche l'Oriente, in particolare il Giappone dove visse due anni, l'attrava molto per la sua architettura e per le sue arti applicate tradizionali al punto di cercare di creare un ponte tra la cultura occidentale e quella orientale³⁰⁴.

L'amore per il Giappone e le sue lacche era condiviso anche dall'irlandese Eileen Gray, nota fino al 1925 unicamente come "architetto decoratrice". Dopo aver visitato, proprio in quell'anno, la casa Schröder di Rietveld a Utrecht, la Grey smise di pensare ai mobili come ad oggetti d'arte isolati in uno spazio abitativo e cominciò ad immaginare l'architettura come "disegno

³⁰⁴ Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Charlotte Perriand si rimanda a Barsac, J., *Charlotte Perriand, un art d'habiter* Paris 2004.

totale". Ne risultò la realizzazione della villa E 1027, pubblicata nel 1929 su "Architecture Vivante" col nome di *Maison au bord de la mer* per la quale la Grey curò anche gli interni e l'arredamento³⁰⁵.



Eileen Grey, *E 1026*, Roquebrun, Menton.



Eileen Grey, *Interno della E 1027* da lei progettata, 1929.

³⁰⁵ Grey E., Badovici J., *E 1027: Maison en bord de mer*, Marseille 2006, pp. 11-12.

Ed in fine l'austriaca Margarete Schütte-Lihotzky che, oltre a partecipare alla progettazione delle nuove città russe al seguito di Ernst May e delle sue "brigade" di architetti inventò tra il 1926 e il 1927 la "cucina di Francoforte", prototipo della cucina componibile che ancora oggi utilizziamo. All'indomani della Prima guerra mondiale, migliaia di queste cucine furono fabbricate per gli alloggi pubblici delle aziende in fase di costruzione attorno a Francoforte nell'ambito di un programma globale di modernizzazione della città e della società. Il design compatto ed ergonomico di Schütte-Lihotzky, con il suo approccio integrato allo "stoccaggio" dei cibi, degli elettrodomestici e delle superfici di lavoro, rifletteva un impegno ambizioso a trasformare su larga scala le vite della gente normale. Dopo questa esperienza, la Schütte-Lihotzky si dedicò alla costruzione di case in particolare per donne sole e con figli nonché alla realizzazioni di edifici scolastici ed educativi di cui disegnò anche i mobili³⁰⁶.

³⁰⁶ Il valore del contributo dato all'architettura mondiale da Margarete Schütte-Lihotzky è ben indagato in Minoli, L., *Margarete Schütte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Milano 1999.



Esempio di *Cucina di Francoforte*.

Capitolo VIII

New York, la metropoli Utopie e distopie di una città

“Ciò che c’è di più tremendo a New York è che quando ne avete fin sopra i capelli, non sapete più in quale altro posto andare. È il tetto del mondo”, John Dos Passos, Manhattan Transfer, 1925³⁰⁷

“[...] lo slogan americano per adattarsi alle realtà nazionali dovrebbe essere [...]: Vitalità, Prosperità, Modernità”, Aldous Huxley, New York in Jestig Pilate, 1926

1. La nascita del mito

Le Corbusier, arrivato a New York negli anni '30, espresse così il suo pensiero sulla città: *“Centotrenta volte mi son detto: New York è una catastrofe; e cinquanta volte: ma che bella catastrofe”³⁰⁸*, definizione che suona come la perfetta sintesi degli alterni sentimenti che questa città ha saputo da sempre suscitare negli americani e negli stranieri.

Odio e amore, dunque, per un mito che iniziò proprio alla fine della Grande Guerra, nei ruggenti anni '20, quando New York si identificava con Broadway e i suoi spettacoli, il jazz di Harlem e il proibizionismo, nato dal puritanesimo dietro al quale l’America bianca si difendeva dal continuo afflusso di immigrati che, insieme al ritorno dei reduci, aveva reso la città un labirinto di lingue, etnie e culture diverse.

³⁰⁷ Dos Passos, che aveva studiato architettura, pare che nel descrivere New York, protagonista assoluta del suo libro, si fosse ispirato al cortometraggio *Manhatta*, realizzato nel 1921 da Paul Strand e Charles Sheeler, <http://youtu.be/kuuZS2phD10>.

³⁰⁸ Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Milano 2003, p. 15.

Era l'epoca di Scott e Zelda Fitzgerald, delle *Follies Girls* di Ziegfeld, dell'Art Déco e di Al Capone³⁰⁹, quando il porto di New York, dove avevano attraccato navi stracariche di emigranti, accoglieva eleganti transatlantici come il *Normandie*³¹⁰ i cui passeggeri erano soliti scendere in alberghi della fama del *Waldorf* o del *Plaza*³¹¹.



New York, *Hotel Plaza*.

Quel fortunato periodo, contraddistinto da grande libertà, creatività, modernità e continuo fermento culturale mai conosciuti prima portò la

³⁰⁹ Chary, J., *Broadway. New York, l'età del jazz e la nascita di un mito*, Milano 2007, *passim*.

³¹⁰ Costruito tra il 1931 e il 1932 dalla francese Compagnie Générale Transatlantique, il *Normandie* è ritenuto uno dei più eleganti transatlantici mai realizzati. Una vera e propria lussuosa città *Art Déco* galleggiante che copriva la rotta tra New York e la Francia la cui capitale, Parigi, attraeva in modo particolare gli americani dell'epoca.

³¹¹ Il *Waldorf Astoria*, noto semplicemente come "The Waldorf", costruito alla fine dell'Ottocento, cedette nel 1931 il suo posto sulla Quinta Strada all'Empire State Building, per trasferirsi su Park Avenue, sua attuale sede. Il *Plaza*, invece, costruito tra il 1904 e il 1907, ha sempre mantenuto il suo indirizzo sulla Quinta Strada anche se attualmente è stato trasformato in un condominio di gran lusso.

metropoli americana a competere con capitali europee quali Parigi e Berlino che presto le avrebbero ceduto la leadership in tutti i campi.

New York, in quegli anni, divenne il simbolo dell'America stessa che stava sempre più assumendo il ruolo di "centro di gravità planetario"³¹² nonché il luogo dove una forte identità americana si andava formando. Ne è prova la *Rapsodia in blu* che George Gershwin eseguì il 12 febbraio 1924 alla Aeolian Hall dando inizio alla musica colta d'Oltreoceano. La composizione, definita da Gershwin stesso "un inno all'America", è stata da sempre identificata con New York in generale e con Manhattan in particolare³¹³.

Sempre in quegli anni, New York acquisì la nomea di città dove tutto e tutti procedevano ad un ritmo frenetico come quello tenuto dal protagonista di *L'homme pressé* di Morand³¹⁴, quasi volesse così recuperare il tempo perduto durante gli anni di guerra e dimenticare quell'insicurezza del futuro di cui, sotto l'ostentata spensieratezza, tutti nel loro intimo erano coscienti malgrado, dopo il conflitto, gli Stati Uniti fossero divenuti la prima potenza economica del mondo³¹⁵.

Ma soprattutto, New York era la città dei grattacieli che, come l'architetto Claude Bragdon ebbe a dire, rappresentavano l'espressione caratterizzante

³¹² "Peacefully, by accident, and almost unnoticed, America had just taken over the world", scrive Bill Bryson nel suo *One summer. America 1927*, New York 2013.

³¹³ George Gershwin, in *I classici della musica*, Milano 2007, pp. 103-104.

³¹⁴ Morand, P., *L'homme pressé*, Paris 1941.

³¹⁵ Clair, J., *Les années '20: l'âge des métropoles*, Montréal/Paris 1991.

dell'America: *"Not only is the skyscraper a symbol of the American spirit - restless, centrifugal, perilously poised- but it is the only original development in the field of architecture to which we can lay unchallenged claim"*³¹⁶.

E sono soprattutto i grattacieli i protagonisti sia delle fotografie che dei film, dei disegni e dei dipinti che tra gli anni '20 e '40 hanno avuto come soggetto New York.

Una delle prime rappresentazioni, dopo la Grande Guerra, della metropoli americana ci viene da un architetto italiano, Piero Portaluppi, che, recatosi negli Stati Uniti, fornì una visione ammirata della città di estrema nitidezza e serenità.

Nell'acquerello di Portaluppi non si ravvede alcun segno di quella polemica che contrappose tra le due guerre una parte dell'Europa all'America, polemica che riguardava una civiltà che si riteneva la depositaria di una cultura ricca di valori spirituali, di sedimentazioni storiche, di tradizioni e di buon gusto e un'altra, ritenuta dalla parte avversa come il regno senza passato dell'automatismo e del numero, in cui il materialismo livellava le esistenze³¹⁷. Al di là di questo confronto che sicuramente ci fu e andò aumentando con l'avvento dei regimi totalitari, per i più progressisti

³¹⁶Plunz, R., *A History of Housing in New York City: Dwelling Time and Social Change in the American Metropolis*, New York 1990, p. 132. Claude Fayette Bragdon era un architetto americano seguace del pensiero di Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright.

³¹⁷ Nacci, M., *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino 1989.

l'America e, quindi, New York, rimasero realtà inconfutabili a cui riferirsi quando si pensava al futuro.



Piero Portaluppi, *New York*, acquerello, 1920.

Nella seconda metà degli anni '20, anche Georgia O'Keeffe ritrasse New York e i suoi grattacieli. Con questi, l'artista voleva rappresentare una città che, sebbene così lontana dalla provincia da cui era arrivata o, forse, proprio per questo, l'affascinava anche se, in un secondo momento, la abbandonò per rifugiarsi nel deserto del Nuovo Messico dove si sentiva più a suo agio.

Malgrado da più parti le venisse detto che era difficile per una pittrice trasferire in un quadro la realtà newyorkese - nemmeno gli uomini ci erano riusciti con successo - la O'Keeffe produsse, tra il 1925 e il 1927, su delle grandi tele ad olio dove i soggetti apparivano messi a fuoco come attraverso una lente d'ingrandimento, delle visioni indimenticabili, soprattutto notturne, contraddistinte da colore e luce che ben si addicevano alla così detta città delle grandi occasioni, dove tutto poteva accadere quale New York era³¹⁸.



Georgia O'Keeffe, grattacieli, 1926-1927

³¹⁸ Bonito Oliva A., Scott Y., Marshall R. D., *Georgia O'Keeffe. Nature and Abstraction*, Milano 2007, pp. 30-31.

Solo due anni dopo, nel 1929, sempre una donna, Tamara de Lempicka, diede della metropoli una visione ben diversa, molto vicina al sentire di Edward Hopper, dove il grigiore (specchio dei tempi o del modo in cui la pittrice "sentiva" la città?), dimentico dei *raoring twenties*, si rifletteva su delle spettrali, tristi, fredde e altrettanto grigie costruzioni che ponevano la città in una dimensione distante da ogni forma di vita.



Tamara de Lempicka, New York, 1929.

Due pittrici, una americana l'altra europea, due modi opposti di vedere e sentire che rappresentano, però, le due anime di New York, città degli estremi, allo stesso tempo inferno e paradiso, che si accetta o si rifiuta.

"I grattacieli, i palazzi che danno l'aspetto babelico alla maggiore metropoli del mondo non sono, come erroneamente si crede, tutti uguali e monotoni, ma hanno

aspetti spiccatamente diversi e tipicamente originali”, scriveva Fortunato Depero al suo arrivo a New York nel 1928 e continuava: *“Broadway è ‘la via bianca’ per la sua abbagliante luminosità notturna³¹⁹. È il centro della pubblicità elettrica e della tipografia incendiaria”³²⁰.*

Da futurista, Depero guardava con particolare attenzione all’architettura di New York che avrebbe dovuto essere la concretizzazione dei suoi ideali, anche se scriveva: *“In nessun luogo del mondo ci si può trovare soli e sperduti come a New York”* e proseguiva: *“Le dolomiti dei grattacieli tacciono la loro imponente altezza³²¹. I veli bigi e violetti di alta fuligine sfumano gradualmente i piani e le rupi squadrate che salgono. Lassù guizzano gli aculei d’argento e irradiano le cupole dorate e strapiombano gli spigoli dei verticali macigni abitati, degli alveari a picco”*. Per lui, dunque, questa particolare città non era il sogno, l’utopia, il futuro, ma una difficile e triste scalata *“per un fascio di autentico sole, per un lembo di cielo, per un guscio di pace e un meritato pugno di stelle”*. Ne fornì, quindi, un’immagine su sfondo nero, apparentemente gioiosa che rimandava alla falsità sia dei colorati cartelloni di pubblicità non solo

³¹⁹ *“The great white way”* è il soprannome dato ad una parte di Broadway, quella dei teatri, compresa tra le 42a e la 53a Strada e Times Square. Tale denominazione è attribuita ad un giornalista del New York Morning Telegraph, Shep Friedman, che così titolò, nel 1902, un suo articolo su quella zona di New York, nota anche come *“Theater District”*.

³²⁰ Depero, F., *Un futurista a New York*, Siena 1990, pp. 37 e 40.

³²¹ Il paragonare da parte di Depero l’altezza dei grattacieli a quella delle sue Dolomiti viene sicuramente dal fatto che gli americani chiamano (*urban*) *canyons* le strade del centro di New York (e di Chicago) dove, effettivamente, si ha l’impressione di camminare lungo un passaggio che ha ai lati delle montagne altissime. È la stessa sensazione che si prova nel Grand Canyon del fiume Colorado.

cinematografica che alle insegne luminose di Broadway che tanto lo avevano colpito al suo arrivo.

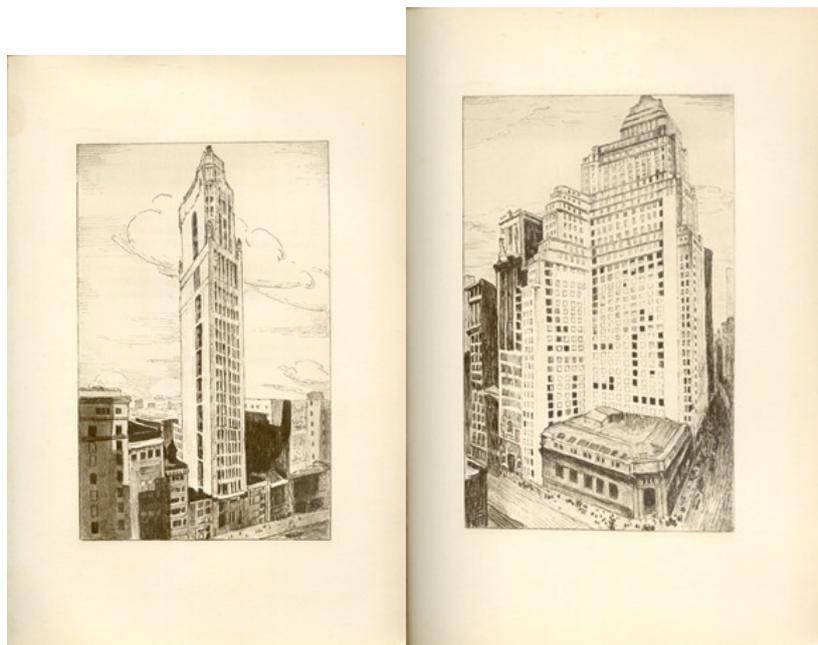


Fortunato Depero, *Grattacieli*, 1930.

Gli fece eco, nel 1929, il giornalista francese François Debat che, poco prima del crollo di Wall Street, compì una specie di *Grand Tour* a New York di cui, nella migliore tradizione dei viaggiatori settecenteschi, pubblicò un diario che si avvale dei disegni dell'artista, sua connazionale, Henriette Delalain.

“Les gratte-ciel sont la caractéristique de New-York [...] Après le temple grec, l’arc romain, la cathédral gothique, les palais de la Renaissance et du dix-huitième siècle, le building américain marque une grande date dans l’histoire de l’art [...] On est écrasé par ces montagnes de briques et de pierres...”, scriveva Debat e continuava: *“New-York possède un milier de buildings, hauts de vingt à cinquante étages. En attendant le Chrysler, qui aura deux cent soixante-dix mètres, le plus élevé est actuellement le Woolworth. C’est une véritable*

ville, qui a la particularité de se dresser en hauteur, au lieu de s'étendre en largeur"³²².



Henriette Delalain, *Grattacielo e, a destra, la Banca Morgan, 1929.*

Debat, nel suo diario, accenna alla costruzione del Chrysler Building, progettato da William van Alen, che fu ufficialmente inaugurato il 27 maggio 1930. Parlando di questo particolare grattacielo messo in relazione con il Woolworth, ci fa partecipi di una competizione in voga a New York, città sempre alla ricerca di nuovi record, esistente tra i costruttori dell'epoca che cercavano con i loro edifici di superare in altezza tutti gli altri già esistenti. E il Chrysler, con i suoi 319 metri – e non 270 come avrebbero dovuto essere all'epoca del soggiorno di Debat – raggiunti grazie alla guglia posta sulla sua sommità, nel 1930, ottenne il titolo di edificio più alto del mondo.

³²² Debat, F., *New-York. Images mouvantes*, Paris 1929, pp. 17-18.



The Woolworth



The Chrysler



La fotografa Margaret Bourke-White riprende New York da un doccione d'acciaio a forma di aquila posto al 61° piano del grattacielo Chrysler, 1934.

Un'altra caratteristica del panorama urbanistico newyorkese che colpì Debat, fu l'enorme differenza di altezza esistente tra i grattacieli che, "come dei minareti", svettavano verso il cielo e le preesistenti costruzioni in pietra, soprattutto chiese come la Trinity Church a Broadway che, ancora di più mettevano a fuoco i forti contrasti che caratterizzavano la città.

Contrasti che Debat notava anche nell'incredibile differenza di ricchezza che divideva gli abitanti della metropoli, costituiti per la più parte da povera gente e da una minoranza di milionari, re dell'acciaio, del petrolio e quant'altro, pronti a pagare cifre folli per un appartamento o per una villa con vista su Central Park o lungo le rive dell'Hudson. I favolosi interni Art Déco di queste abitazioni, insieme ai loro sofisticati ed eleganti proprietari, divennero i protagonisti dei film prodotti in America negli anni'30 ai quali si deve l'amplificazione del mito di New York che sia in patria che all'estero si andava formando.

*"New-York est une ville sans arbre et sans fleurs. L'homme a besoin du secours de la nature pour mettre en valeur la beauté de ses monuments"*³²³, continua Debat nella sua meticolosa analisi della città. La presenza di Central Park non sembrava, infatti, al giornalista francese assolutamente sufficiente ad assicurare il giusto quantitativo di verde per ogni abitante. In effetti, guardando New York dall'alto, già da allora, si percepiva

³²³ Debat, F., *op. cit.*, p. 69.

una grande colata di cemento, eccessiva anche per l'immenso parco disegnato da Olmsted – sorta di polmone indispensabile a respirare - che si trovava al suo interno.

Quanto espresso da Depero e da Debat, è nulla al confronto delle terribili sensazioni che la città suscitò in Federico García Lorca che, tra il 1929 e il 1930, così scriveva nel suo poema *La aurora de Nueva York*, presente nella raccolta *Poeta en Nueva York*: " *La aurora de Nueva York tiene/cuatro columnas de cieno/y un huracán de negras palomas/que chapotean las aguas podridas...La luz es sepultada por cadenas y ruidos/en impúdico reto de ciencia sin raíces/por los barrios hay gentes que vacilan insomnes/como recién salidas de un naufragio de sangre*". E aggiungeva scrivendo al suo amico Luis Méndez Domínguez nel 1933, prima di partire per Cuba che sentiva molto più vicina al suo modo di essere: " *Impresionante por frío y cruel... Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza. Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español, y más todavía un hombre del sur*"³²⁴.

Malgrado tutto, New York con i suoi esterni così come con i suoi interni, incarnando il "mito americano" per eccellenza, divenne la protagonista assoluta delle produzioni cinematografiche che negli anni '30 conobbero negli Stati Uniti un periodo d'oro³²⁵.

³²⁴ Sorel. A., *Yo, García Lorca*, Tafalla 1997, pp. 24-26.

³²⁵ Perfettamente in tema con questa trattazione sulla "città ideale" appare il saggio di Neal Gabler intitolato *An Empire of Their Own*:



Scena dal film *Child of Manhattan*, 1933. Sullo sfondo i grattacieli di New York ai quali la protagonista sembra brindare.

How the Jews Invented Hollywood, pubblicato nel 1988, dal quale, dieci anni più tardi, fu tratto un documentario premiato tanto quanto il libro. In esso, l'autore spiega come ebrei quali Adolph Zukor - fondatore della Paramount -, Carl Laemmle - fondatore della Universal -, Jack e Samuel Warner - fondatori della Warner Bros -, Sam Goldwin e Louis B. Mayer - fondatori della MGM -, William Fox - a capo della 20th Century-Fox - e Harry Cohn - che diresse la Columbia Pictures -, tutti ebrei in fuga dai ghetti e dalle persecuzioni del Vecchio Continente, seppero creare sul suolo americano nel periodo tra le due guerre una personale "città ideale" (da cui il titolo del libro, *An Empire of their own*) rappresentata dal mondo cinematografico che fosse non solo un sistema culturale di riferimento assolutamente nuovo, ma anche e soprattutto un luogo modello nel quale loro avrebbero potuto sentirsi finalmente a proprio agio e tutti i non ebrei avrebbero bramato abitare. New York, ancor più che Hollywood, divenne, dunque, il simbolo di tutto questo perché capace, con tutte le sue pulsioni e ambizioni più positive e tutti i suoi incubi, di rendere reale quella società ideata e idealizzata dall'industria della celluloid.

Nel 1927, 1928, 1930, 1933 e 1945, cinque film in particolare furono interamente dedicati a questa metropoli che, comunque, fece da sfondo a tantissime altre realizzazioni cinematografiche: *Metropolis*, *The crowd*, *Just imagine*, *42nd Street* e *The Clock*. Le cinque pellicole sono specchio delle diverse sensazioni e reazioni che la città era capace di provocare: rifiuto completo (*Metropolis*), accettazione della cruda realtà di essere solo un numero in una folla immensa di persone (*The crowd*)³²⁶, fiducia nel futuro (*Just imagine*), esaltazione per Broadway, le sue luci e i suoi teatri (*42nd Street*), ammirazione compiaciuta della sua architettura (*The Clock*).

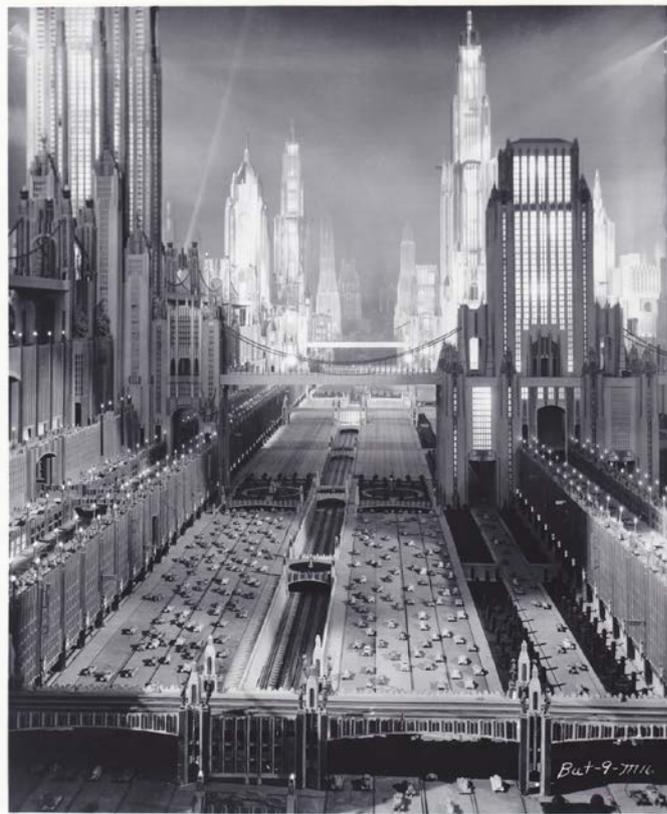


Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

³²⁶ Stando a Lewis Mumford, già a cavallo tra gli anni '20 e '30, New York era la più popolosa delle 26 città che nel mondo avevano più di un milione di abitanti, Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York 1938, p. 493.



King Vidor, *The crowd*, 1928.



A Scene from the Fox Picture
"JUST IMAGINE"

Scena tratta da *Just imagine* su disegno di Stephen Goosson.



Scena tratta da *42nd Street*, 1933.



Vincente Minnelli, *The Clock*, 1945.

Dei cinque, *Metropolis* - opera espressionista muta dell'austriaco Fritz Lang, che emigrò negli Stati Uniti all'avvento del nazismo - è sicuramente il più noto in Europa e nel mondo. Apprezzato fin dal primo momento oltreoceano, più di quanto non lo fosse a Berlino al momento della sua presentazione e sorta di "rendering" *ante litteram*, *Metropolis* presenta, attraverso atmosfere cupe, la distopia della città del futuro, vista

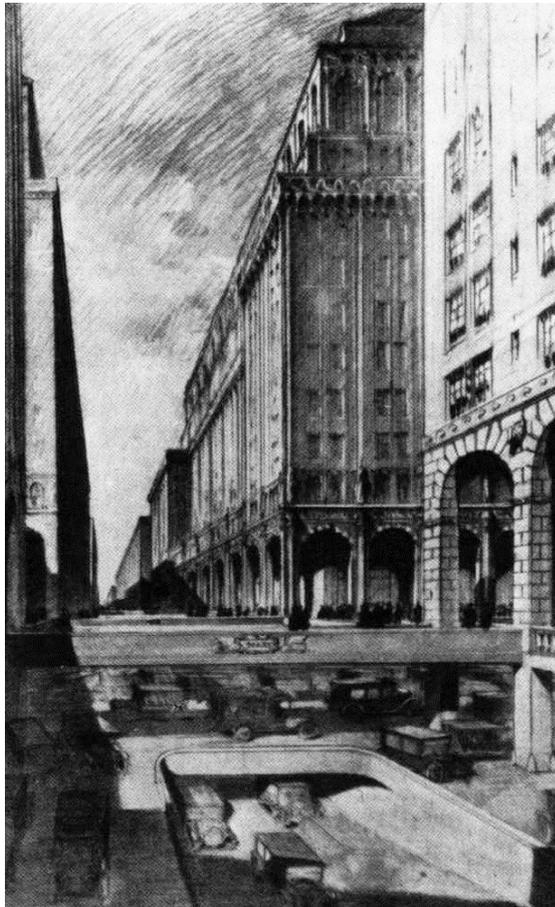
come una spaventosa *Torre di Babele*³²⁷; mentre *Just imagine* (versione americana sonora e musicale che il regista David Butler trasse dall'opera di Lang rifacendosi, tra l'altro, ai progetti futuristi di Antonio Sant'Elia) ne decantava ottimisticamente l'utopia. Per entrambi la città del futuro, anche se non specificatamente nominata come nel caso di *Metropolis*, si identificava con New York che, attraverso metodi di ripresa strabilianti per l'epoca, veniva resa alla perfezione da disegni realizzati da scenografi come Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht e Stephen Goosson. Quet'ultimo, nel realizzare il modello della New York 1980, anno in cui era ambientato *Just imagine*, si era rifatto a progetti visionari di architetti quali Harvey Corbett e Hugh Ferriss. Corbett aveva già immaginato una New York 1970 molto simile a una "Venezia modernizzata", attraversata da strade concepite come dei canali dove il traffico sarebbe scorso alla stessa velocità e con la stessa fluidità dell'acqua. Dal canto suo Ferriss, con le sue ideali costruzioni alte come montagne raccolte nel libro *The Metropolis of Tomorrow* pubblicato nel 1929, influenzò non solo la scenografia di Goosson, ma l'architettura stessa di New York e quella di metropoli di fantasia come Gotham City, la città di

³²⁷ La visione tragica, elaborata da Fritz Lang, della città/Torre di Babele vista come icona perfetta del globale e tentacolare mondo moderno, torna ai nostri giorni in forme molto simili a quelle adottate da *Metropolis* nell'opera dell'artista di Shanghai Du Zhenjun che denuncia come la sovrappopolazione, l'urbanizzazione intensiva e l'opacità dell'aria abbiano sostituito in tutto il pianeta la serenità e la bellezza dei paesaggi pastorali.

Batman (creato nel 1939), chiaramente ispirata a New York³²⁸.

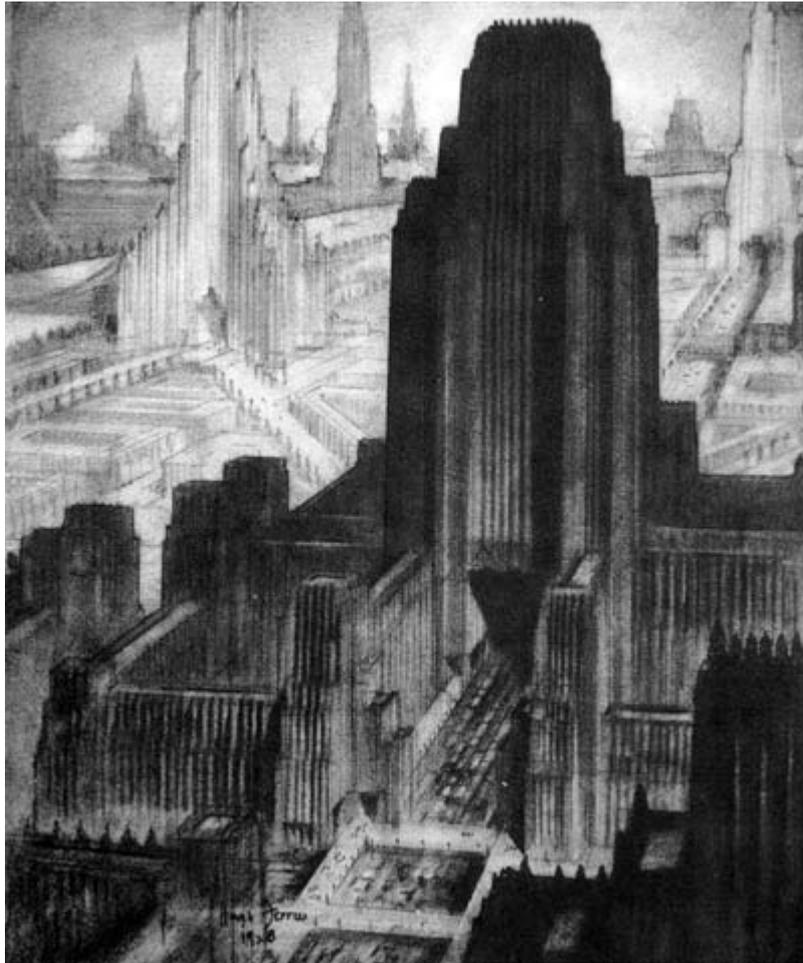


Erich Kettelhut, *Bozzetti per la scenografia di Metropolis*.



Harvey Corbett, *New York 1970*, disegno della città immaginata come una "Venezia modernizzata".

³²⁸ Neumann, D., (a cura di), *Film Architecture*, Monaco, Londra, New York 1999, pp. 33-39.



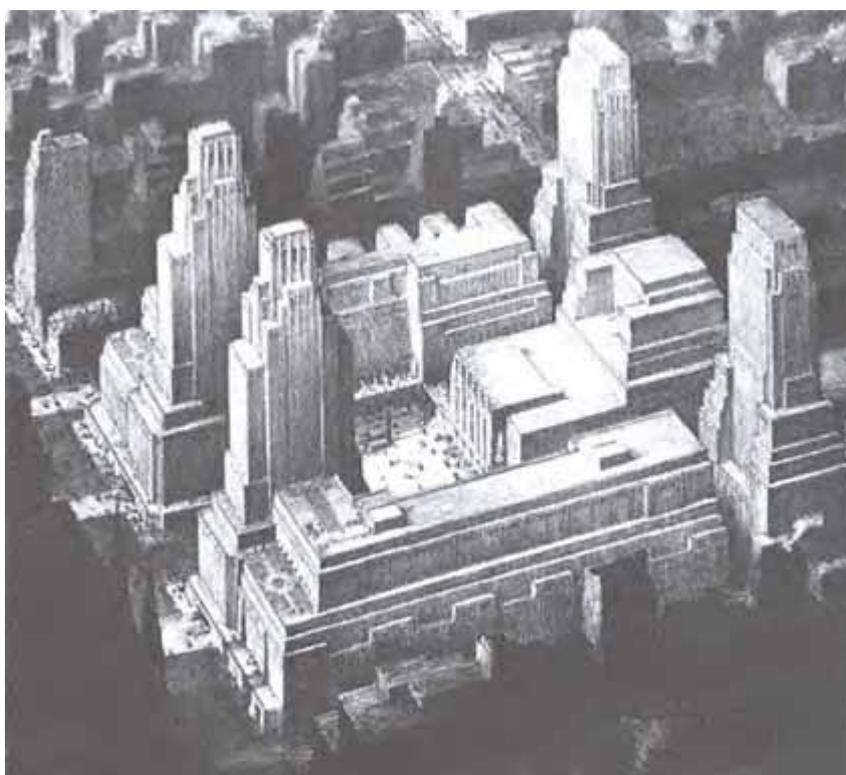
Hugh Ferriss, *Grattacielo*.

2. Il Rockefeller Center

Se è vero, quindi, che la realtà di New York aveva influenzato quella cinematografica, è altrettanto innegabile che quella cinematografica e di fantasia influenzò l'architettura della città.

Guardando, infatti, i disegni che Benjamin Wistar Morris, prima, e Raymond Hood, poi, dedicarono alla progettazione di quello che doveva divenire, dopo il crollo di Wall Street, quell'immenso complesso da tutti conosciuto come il Rockefeller Center, non si può evitare di andare col pensiero alle architetture

fantastiche sia di *Metropolis* che di *Just imagine*, nonché ai disegni di Feriss. Quando, infatti, Wistar Morris, nel 1928, ideò quella “città nella città” che, in un primo momento, avrebbe dovuto ospitare la nuova sede del Metropolitan Opera House di New York in quell’immenso quadrilatero avente per lati la 5a e la 6a avenue e la 48a e la 51a strada solo un anno era passato dall’uscita nelle sale cinematografiche del profetico film di Lang.



Benjamin Wistar Morris, *Rockefeller Center*, disegno.

Tutti i giardini, le terrazze, gli alti edifici commerciali, gli eleganti negozi, i parcheggi coperti, i sottopassi e i ponti che, nell’intenzione dell’architetto, dovevano contornare il teatro dell’opera newyorkese creando un ampio orizzonte culturale di largo richiamo, altro non sembravano essere se non una diretta derivazione di quella *Metropolis* del 2026 di cui Lang

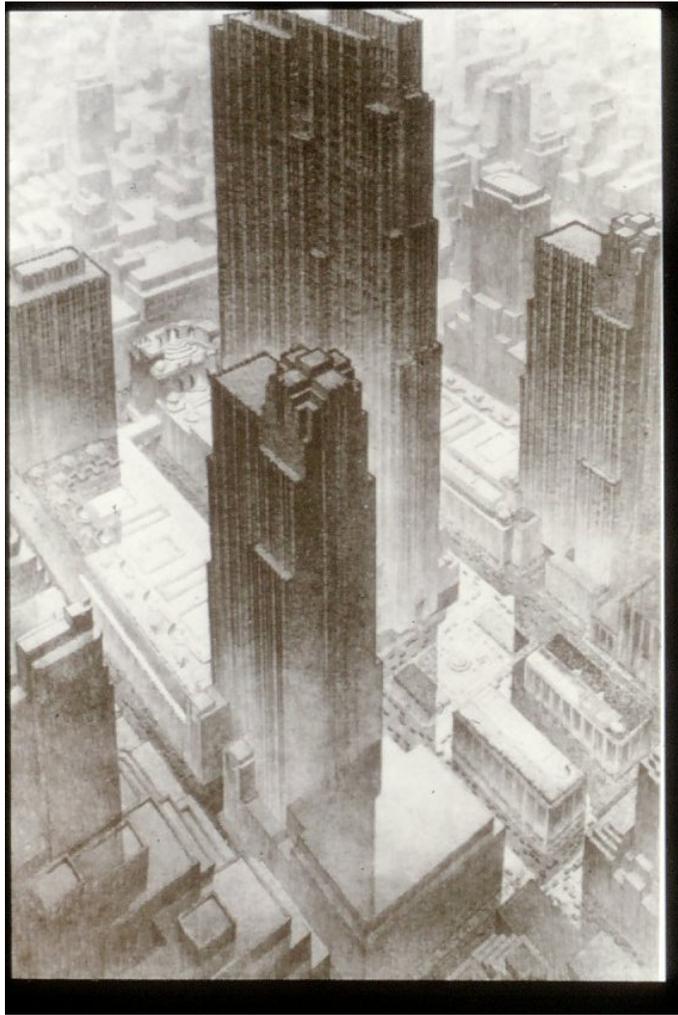
aveva raccontato tanto da chiedersi quale peso questa avesse avuto sulla progettazione di Morris.

Le monumentali, quasi tentacolari architetture della nuova struttura erano la perfetta rappresentazione dell'incredibile opulenza della "ruggente" America che alla fine degli anni Venti stava vivendo una vera e propria età dell'oro che nessuno in quel momento poteva prevedere essere ormai giunta alla sua drammatica conclusione.

A causa della crisi, il Metropolitan si vide costretto ad abbandonare il suo proposito di innovazione e il progetto di Morris fu bloccato salvo essere ripreso da John D. Rockefeller jr che, sostituita l'Opera con la sede della Radio Corporation of America (RCA) e affidati i lavori a Raymond Hood, allievo come Morris dell'*École des Beaux-Arts* nonché vincitore del concorso per la nuova sede del Chicago Tribune al quale aveva partecipato anche Adolf Loos, lo portò a termine interamente a sue spese.



Il plastico del *Rockefeller Center* presentato alla stampa il 5 marzo 1931.



Raymond Hood, *Rockefeller Center*, 1930.

Il complesso, formato da ben 19 costruzioni, divenne *“il più esaltante raggruppamento di edifici”* di New York - come ebbe a dire Lewis Mumford nel suo articolo del 4 maggio 1940, pubblicato sul *“New Yorker”*³²⁹ - capace di ridare fiducia nel futuro in chi lo guardava e simbolo dell'inarrestabile forza economica dell'America che si dimostrava sempre in grado di superare qualunque depressione.

³²⁹ Jordy, W. H., *American Buildings and Their architects*, vol. 3, Garden City, N.J. 1972, pp. 1-85; Kilham, W. H., *Raymond Hood, Architect - Form Through Function in the American Skyscraper*, New York, 1973.

Se per il progetto di Wistar Morris si può ipotizzare l'influenza di *Metropolis*, nel caso dei grattacieli del Rockefeller Center, a riprova di come questi si posero ad esempio di tutte le coeve e anche future realizzazioni urbane americane, abbiamo l'evidenza, data da disegni conservati presso la Columbia University, del contrario: furono, infatti, i progetti di Hood ad ispirare Ferriss e Corbett nell'ideare le loro città del futuro.

E pensare che proprio nel Rockefeller Center, nel 1935, durante l'Industrial Art Exhibition, Frank Lloyd Wright avrebbe presentato il suo progetto di *Broadacre City*: l'antitesi perfetta alla città americana che il grande complesso rappresentava.



Rockefeller Center.

In ogni modo, pur rimanendo il massimo, quasi sicuramente irripetibile, esempio di realizzazione da parte di un solo privato, grazie al suo incredibile insieme di uffici, negozi, teatri, cinema, terrazze, bar, ristoranti, attività ricreative e commerciali, il Rockefeller Center non divenne solo il simbolo di New York, ma anche il simbolo di una realtà dove l'interdipendenza tra l'individuo e il gruppo sociale si andava gradatamente facendo strada nel pensiero americano contraddistinto, fino al '29, da profondo individualismo.

Sarà, infatti, Franklin Delano Roosevelt, eletto presidente per tre mandati consecutivi a partire dal 1932, con il suo *New Deal* a traghettare l'America verso le sue prime esperienze di democrazia sociale, fornendole gli strumenti utili a realizzare un mondo migliore, con meno povertà e più ingiustizia dove l'architettura giocò un ruolo di prim'ordine³³⁰.

I grattacieli di New York, e il Rockefeller Center in particolare, influenzarono anche la realtà urbanistica del vicino Canada dove, segnato da significative realizzazioni architettoniche, si verificava il passaggio di potere dalla parte francese a quella inglese del paese.

Toronto, divenuta la nuova capitale economica dopo il decadimento di Montreal, sopraggiunto con il *crack* di Wall Street, festeggiò questo

³³⁰ De Angelis, A., 1929-1940: *la città ideale nei disegni degli architetti*, in "International Scientific Meeting on Heritage and Design of Geometrical Forms HEDEGFORM", atti del convegno, Granada 2010.

suo nuovo primato promuovendo un piano che prevedeva la definizione di un quadrilatero finanziario con grattacieli - come quello della Bank of Commerce - più alti di quelli che sorgevano nella città rivale e che la portasse a somigliare sempre più alla metropoli americana³³¹.



Toronto, Financial District e il grattacielo della Bank of Commerce.

3. Roosevelt, il *New Deal* e Berenice Abbott

Malgrado si fosse in piena Depressione, altri grattacieli vennero eretti insieme a quelli del Rockefeller Center per i quali si lavorò dal 1930 al 1939. New York fu trasformata in un grande cantiere che, con

³³¹ De Angelis, A., *Architecture in Toronto between the Two Wars*, in *I quaderni del master*, Roma 2005, pp. 59-61.

l'elezione, nel 1933, di Franklin Delano Roosevelt a Presidente, venne identificato con quel *New Deal* (*Nuovo Corso*) da lui promosso per dare lavoro alla grande massa di disoccupati e portare l'America fuori dalla crisi.



Veduta panoramica dell'isola di Manhattan a New York nel 1931.

New York e la costruzione di nuovi grattacieli divennero, quindi, l'emblema progressista della capacità americana di guardare al futuro e di ricostruire la nazione basandosi soprattutto sul nuovo mentre Washington, capitale federale, continuando ad arricchirsi di classiche e monumentali costruzioni quali la Corte Suprema e la National Gallery of Art di John Russel Pope, si faceva interprete del sentire più tradizionalista della popolazione statunitense³³².

³³² Hudnut, J., *Twilight of the Gods*, in "Magazine of Art", August 30, 1937, pp. 480-484 e 522-524.



Lewis Wickes Hine, *The Empire State Building*, 1931.

Uno degli edifici che fu ultimato in soli 14 mesi, a dimostrazione che gli Stati Uniti, malgrado tutto, volevano andare avanti e guardare al futuro, fu l'Empire State Building, inaugurato il 1° maggio 1931 con l'intenzione, riuscita, di battere in altezza il Chrysler.

L'Empire State Building era un edificio rivolto ad ospitare uffici che, a causa della crisi, rimasero praticamente tutti vuoti. Egualmente, però, la sera, in un gesto di speranza, il grattacielo veniva interamente illuminato trasformandosi in un faro visibile in tutta Manhattan, cosa che non gli impedì, però, di essere soprannominato l'"Empty State Building" e rischiare di fallire se non fosse stato per le sue terrazze che attiravano

turisti desiderosi di ammirare da queste lo stupendo panorama della città³³³.

“Solitario e inesplicabile come la sfinge torreggiava l’Empire State Building”, scriveva Scott Fitzgerald nel 1932 e concludeva: “Salii in cima all’ultima e più magnifica delle torri. E allora capii...Pieno di vanaglorioso orgoglio il newyorkese si era arrampicato fin lassù e aveva visto sgomento ciò che non aveva mai sospettato, che la città non era l’interminabile serie di canyons ch’egli aveva supposto, ma aveva limiti; dalla più elevata struttura vedeva per la prima volta che essa sfumava nella campagna che, essa sola, era illimitata”³³⁴.

Seppur costruito in un momento indubbiamente difficile, l’Empire State Building, con il suo alto pinnacolo a cui potevano attraccare i dirigibili, divenne il simbolo di New York³³⁵. Anche il cinema se ne accorse e, nel 1933, lo utilizzò nella realizzazione di *King Kong*.

³³³ Bascomb, N., *Higher: A Historic Race to the Sky and the Making of a City*, New York 2003, p. 30.

³³⁴ Fitzgerald, F. S., *Racconti dell’età del jazz*, Roma 2011, p. 408.

³³⁵ L’Empire State Building è stato considerato per tutto il secolo scorso – e probabilmente lo è tuttora - il vero simbolo di New York. Conscio di ciò, Andy Warhol nel 1964 dedicò a questa costruzione un film in bianco e nero della durata di otto ore e cinque minuti. In questo lasso di tempo, l’artista americano, forse memore delle 31 tele di Monet che rappresentavano la Cattedrale di Rouen nei diversi momenti del giorno, osserva attraverso la macchina da presa il cambiamento di luce che si produce sull’edificio dalle 8 di sera alle 2 del mattino.



The Empire State Building.



Harry Sternberg, *Costruttori*, 1935-36.



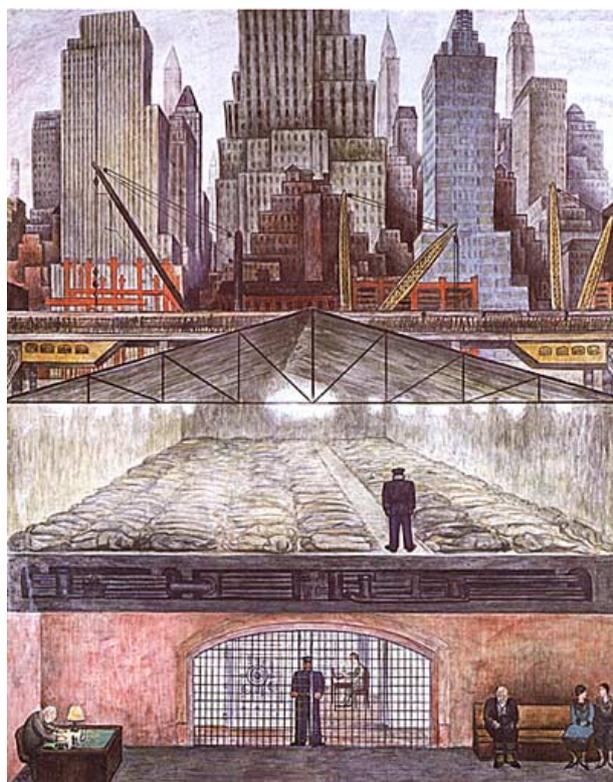
Charles C. Ebbets, Rockefeller Center, 1940.



Tre manifesti realizzati per il Work Progress Administration, uno dei programmi promossi da Roosevelt nel 1935.

Tra il 1931 e il 1932 a New York arrivò Diego Rivera, il famoso artista messicano, invitato dal Museum of Modern Art, allora una piccola e giovane istituzione che aveva da poco aperto i battenti. La retrospettiva che il museo avrebbe dedicato a Rivera era la seconda organizzata dopo quella di Henri Matisse. Espressamente per questa mostra, l'artista eseguì dei *murales* portatili dedicati sia alla realtà sociale messicana che a New York, la città che lo ospitava: una città in pieno fermento seppure interessata dalla Depressione. Di questi, *Frozen Assets* colpisce perché rende alla perfezione le impressioni che la metropoli americana aveva

suscitato nell'artista: quella di una città dove il danaro, la sola cosa che contava, era in mano di pochi mentre la maggior parte degli abitanti pativa la fame. Ed è proprio questo il tema che ritroviamo nel suo dipinto diviso in tre sezioni che, in qualche modo, fanno pensare alla città del futuro di *Metropolis*. In questo, la classe dominante opprimeva dall'alto con le sue decisioni la vita dei cittadini. Nell'affresco di Rivera, invece, la situazione è totalmente ribaltata: i ricchi occupano la parte inferiore del dipinto, il *caveau* di una banca dove attendono di depositare o contare per l'ennesima volta i propri averi. Al di sopra di questa scena, appare una massa ordinata di esseri anonimi che dormono in terra sotto l'occhio vigile di una guardia che li controlla. Su tutto, dominano i grattacieli di Manhattan, indiscussi protagonisti della terza sezione³³⁶.



Diego Rivera, *Frozen Assets*, affresco, 1932.

³³⁶ Dickerman L., Indyck-Lopez A., *Diego Rivera: Murals for The Museum of Modern Art*, New York 2011.

I *murales* di Rivera – ne eseguì anche per la hall d'ingresso del Rockefeller Center³³⁷ - non furono, però, i soli dipinti in città in quegli anni con questa tecnica.

Già nel 1930, Thomas Hart Benton aveva eseguito per la Nuova Scuola di Ricerche Sociali (New School for Social Research) del Greenwich Village un affresco raffigurante la vita americana negli anni Venti che aveva risvegliato l'entusiasmo per questo tipo di pittura al punto da dare vita al programma governativo promosso, nell'ambito del *New Deal*, dalla WAP (Works Progress Administration) di esecuzione di *murales* un po' ovunque sul territorio americano³³⁸.

³³⁷ Mentre era a New York, la famiglia Rockefeller di cui era amico, chiese a Rivera di eseguire un murale per la hall del loro immenso centro ancora in costruzione, avente per soggetto un "Uomo al bivio che guarda con speranza e lungimiranza alla scelta di un nuovo e migliore futuro". Il dipinto a cui Rivera iniziò a lavorare raffigurava vari aspetti della realtà sociale mondiale del momento che, per il modo in cui era narrata – esprimeva chiare idee comuniste - suscitò da subito commenti sfavorevoli. Nel momento in cui ai vari personaggi che popolavano l'affresco Rivera aggiunse la figura di Lenin rifiutandosi categoricamente di cancellarla malgrado i reiterati inviti, il suo lavoro fu fermato e gli fu vietato di continuare. Il dipinto fu prima coperto con un telo e poi distrutto per volere degli stessi Rockefeller. Grazie ad una foto, Rivera lo ripeté a Città del Messico dove è tuttora visibile, Rivera D., March G., *My Art, my Life: an Autobiography*, New York 1992.

³³⁸ A tale proposito, vanno citati i *murales* eseguiti sempre dal WAP per l'Esposizione Universale di New York 1939-40. A questi il "New York Times" dedicò un articolo. Vedi Brenner, A., *America creates American murals*, in "The New York Times Magazine", April 10, 1938, pp. 10-11 e 18-19.



Thomas Hart Benton, *America Today*, 1930.

A seguito di tale programma promosso da Roosevelt a favore degli artisti disoccupati, Conrad Albrizio, un artista della Louisiana che aveva studiato l'affresco in Europa, eseguì negli anni '30 una serie di dipinti murali nei vari stati dell'unione in uffici statali, uffici postali, edifici pubblici con soggetti che, secondo le intenzioni di Roosevelt, avrebbero dovuto incutere fiducia nella provata popolazione americana. Uno di questi, estremamente significativo del periodo, è visibile nella scuola d'arte "Leonardo da Vinci" di New York.

A riprova del fatto che anche in America l'entrata in scena dello stato con l'elaborazione di politiche centralizzate per le quali l'architettura e l'arte erano intesi come strumenti efficaci di potere in quanto visibili e di immediata comprensione, il dipinto di Albrizio presenta una forma e uno stile che molto si avvicinano a rappresentazioni coeve e di intenti simili, eseguite in altre nazioni come la Russia, ad esempio, di idee politiche decisamente opposte a quelle americane.

Nel dipinto, Roosevelt appare al centro della scena, vestito come un normale lavoratore con una mano poggiata, con fare paternalistico e rassicurante, sulla spalla di un disoccupato evidentemente in ansia per la sua situazione mentre intorno a loro gruppi di persone appaiono indaffarati nei vari progetti portati avanti dal *New Deal* che dà il titolo all'affresco.



Conrad A. Albrizio, *New Deal*, 1934, affresco dedicato al presidente Roosevelt, posto nell'Auditorio della Scuola d'arte "Leonardo da Vinci" di New York.

L'esempio di Albrizio non è il solo da annoverare tra quelli promossi dal *Works Progress Administration* nel campo delle arti. Vi fu, infatti, un'iniziativa unica nel suo genere, soprattutto per una metropoli grande come New York, che vide come protagonista la città e la sua architettura. Per ragioni fiscali, tra il 1939 e il 1941, furono infatti scattate foto di

ogni singolo edificio esistente in città in quegli anni; 720.000 scatti in bianco e nero, noti come *tax photographs*, che danno ancora oggi un'idea precisa di ogni angolo della New York di allora, "la città più fotografata del mondo"³³⁹.

A questo progetto se ne aggiunse un altro che, sempre attraverso la fotografia, voleva immortalare i cambiamenti che negli stessi anni si andavano producendo nell'architettura cittadina in continua evoluzione come la città³⁴⁰. Nacque, così, *Changing New York*, progetto composto di più di 1000 fotografie eseguite da Berenice Abbott³⁴¹ e riunite in un libro e una mostra (entrambe sponsorizzate dal FAP, Federal Art Project, nell'ambito del *New Deal*) che meglio di qualunque racconto ci parlano della metropoli per eccellenza, quella New York a cui, a cominciare dagli anni '20, tutti guardarono con invidia e cercarono di imitare. Una città "ritenuta la prima americana e l'ultima europea" dove "il sogno del grattacielo già implicava il sogno della metropoli planetaria, infinita"³⁴². Una "New York delirante"³⁴³ come l'ha definita Rem Koolhaas dove, sempre a suo dire, proprio negli anni da noi presi in

³³⁹ Morris, J., *Manhattan '45*, Milano 1989, p. 25.

³⁴⁰ Van Haften, J., (a cura di), *Berenice Abbott, Photographer: A Modern Vision*, New York 1989.

³⁴¹ Nata nel 1898 e morta nel 1991, membro della famosa *Photo League* (che riunì, tra il 1936 e il 1951, i migliori fotografi americani), Berenice Abbott, dopo un soggiorno a Parigi in cui rimase colpita dal lavoro del grande fotografo Eugène Atget, che le fu presentato da Man Ray, si dedicò alla fotografia legando il suo nome alle foto in bianco e nero dell'architettura di New York.

³⁴² Terranova, A., *Grattacieli*, Vercelli 2003, p. 12.

³⁴³ Koolhaas, R., *Delirious New York*, Milano 2001.

considerazione, è nato un particolare stile di vita metropolitano: "*la cultura della congestione*" che rispecchia quella vibrante energia in essa insita e che non l'ha mai abbandonata.



Berenice Abbott, *Grove Street N° 45, Manhattan, 1935.*



Berenice Abbott, *MacDougal Alley*, 1936.



Berenice Abbott, *Grattacielo*, 1937.

Capitolo IX

La città ideale del potere Dall'utopia all'ideologia

"Spirito eterno, eterna forza, o Roma!", Giovanni Pascoli, Inno a Roma, 1911

"...e tutto che al mondo è civile, grande, augusto, egli è romano ancora", Giosuè Carducci, Nell'annuale della fondazione di Roma, 1877

1. La Grande Mosca

Il 4 novembre 1922, a Rivoluzione avvenuta e dopo la proclamazione, nel marzo 1921, della NEP (Nuova politica economica), in Russia fu approvata una legge che imponeva la pianificazione urbanistica delle città.

Subito l'attenzione fu posta su Mosca dove si incominciò a lavorare alacremente ad un adeguato e nuovo piano regolatore che modernizzasse l'antico abitato. La città, divenuta dopo 206 anni la capitale di quella che dal 30 dicembre 1922 era l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, aveva, infatti, bisogno di essere trasformata in una metropoli che testimoniassse davanti al mondo della grandezza della Rivoluzione.

Mosca divenne, dunque, un vero e proprio laboratorio di idee in cui un ruolo decisivo fu giocato dagli artisti e dagli architetti, tutti alla ricerca di approcci innovativi che avevano come scopo non solo la pianificazione e la costruzione di un nuovo centro

urbano, ma di un intero mondo che credevano essere nato con la Rivoluzione.



Arkady Shaikhet, *Montaggio di un'antenna a forma di globo*, 1928. El Lissitzky si appropriò di questo scatto sia per usarlo nel film *Der sozialistische Aufbau* che per farne il manifesto e il murale della sezione sovietica dell' "Esposizione Internazionale dell'Igiene", tenutasi a Dresda, nel 1930³⁴⁴.

³⁴⁴ Eskildsen U., Horak J. C., *Filmen und Fotos der zwanziger Jahren*, Stuttgart 1979, p. 92.

Negli anni '20, Mosca si aprì al mondo; numerosi furono, dunque, gli stranieri che la visitarono per verificare con i loro occhi gli effetti di quel nuovo corso che si era fatto interprete del desiderio utopico avvertito ovunque di novità e di ripensamento globale.

Intensi in quel periodo furono anche i rapporti con gli architetti d'avanguardia europei, da Le Corbusier, che tra il 1929 e il 1935 progettò per Mosca il Centrosjuz poi Palazzo dell'industria leggera, a André Lurçat, che soggiornò in Russia dal 1934 al 1937, a Hannes Meyer e a Ernst May che vi giunse, invitato, nel 1930 con le sue "brigade di architetti razionalisti" per partecipare alla pianificazione di numerose nuove città (Magnitogorsk, Stalinsk, Nišnij-Tagil, Leninakan) ed elaborare un piano urbanistico per Mosca sull'esempio di quello da lui pensato per Francoforte, sua città natale. Anche Le Corbusier nel 1930 propose un suo progetto per la nuova capitale russa che prevedeva la distruzione della vecchia città a favore della realizzazione di una nuova *ville radieuse*³⁴⁵, edificata nel pieno rispetto del rapporto uomo/natura.

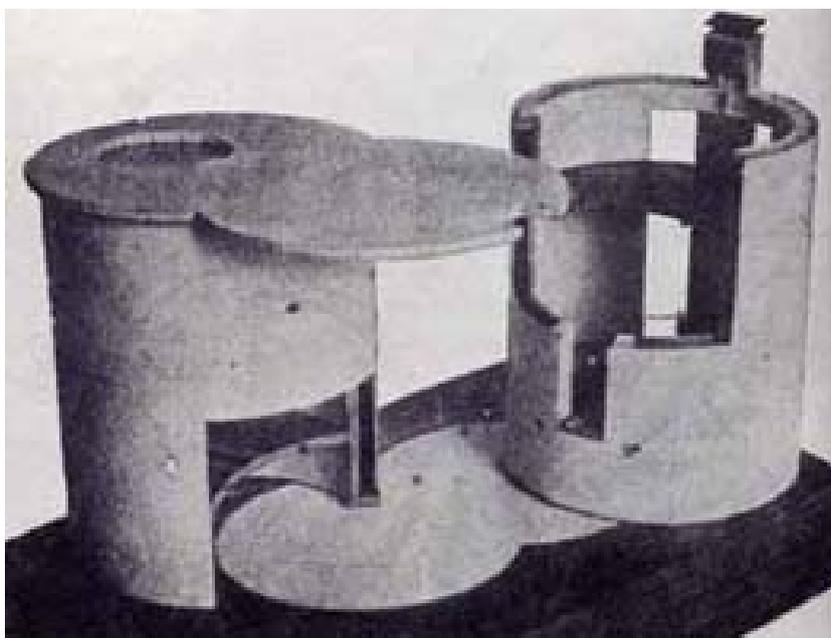
Vari concorsi vennero banditi per trovare le soluzioni migliori e più moderne ai differenti

³⁴⁵ La *ville radieuse* era un progetto urbanistico mai realizzato, elaborato da Le Corbusier già nel 1924 e presentato in un libro ad essa dedicato, edito nel 1933. L'idea di Le Corbusier era di costruire una città completamente nuova come concezione sulle macerie della vecchia città europea in stile vernacolare.

problemi che l'adeguamento di una città/villaggio a capitale di un enorme territorio comportava.

Il progetto per la "Nuova Mosca" elaborato in quegli anni prevedeva il mantenimento della struttura policentrica originaria della città con al centro il Cremlino a cui si sarebbe affiancato un piano di sviluppo e rinnovamento basato sulle esigenze più avanzate di igiene e di estetica.

Largo spazio fu dato alla realtà sociale e alle nuove abitazioni di cui c'era un bisogno assoluto; si auspicava un modo di vivere ideale e sano in un contesto che fosse non solo funzionale, ma esteticamente bello, dove ogni cittadino avrebbe potuto usufruire di tutti i comfort possibili e godere di almeno 26 metri quadrati di verde³⁴⁶. Il sogno delle avanguardie artistiche e architettoniche si stava realizzando.



Konstantin Mel'nikov, *Club operaio*, progetto, 1927.

³⁴⁶ Khan-Magomedov S., Schädlich C., *Avantgarde 1900-1923; Russisch-Sowjetische Architektur*, catalogo, Stuttgart 1991, pp. 10-12.



Arkady Shaikhet, *Interno di palazzo moscovita edificato negli anni '20.*



Arkady Shaikhet, *Interno di palazzo anni '20*.

Il 29 maggio 1930, però, l'utopia si scontrò con la realtà: la "Pravda", infatti, pubblicò un decreto del Comitato Centrale che criticava i progetti degli architetti funzionalisti e razionalisti che venivano definiti irrealistici. L'anno dopo, un altro decreto ordinava la chiusura delle numerose associazioni artistiche mettendo così la parola fine al sogno perseguito dalle avanguardie³⁴⁷. Un'architettura antiaccademica non sarebbe più stata tollerata; nei loro progetti, gli architetti

³⁴⁷ Makhneva-Barabanova, O., *Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au postmodernisme, XVIIIe-XXe siècle*, Paris 2010, p. 132.

della Russia Sovietica dovevano, infatti, rifarsi alla tradizione: *“La nostra nuova architettura deve, in larga misura, fondersi con l’architettura classica, la greca in particolare, piuttosto che con quella borghese”*³⁴⁸. Persino Lenin esortò ad impiegare gli stili del passato; la ricerca architettonica, che in un primo tempo era stata incentivata dall'onda rivoluzionaria, si trovò, quindi, improvvisamente bloccata e l'enorme patrimonio di forme, stili, metodi da essa scaturito venne disperso³⁴⁹.

Il socialismo russo, alla ricerca di un suo specifico linguaggio che sapesse non solo interpretare l'ideologia, ma che fosse in grado di comunicarla alle masse, si rivolgeva alla “parlante” architettura classica riconoscendole il merito di mezzo infallibile e sperimentato di propaganda.

Già le rivoluzioni del Settecento, quella americana e quella francese che avevano gettato le basi della modernità, avevano scelto uno stile neoclassico per materializzare e proiettare nel tempo i loro valori e i loro ideali; la Russia non voleva essere da meno.

Lo stile neoclassico, del resto, faceva parte dell'immaginario collettivo russo in quanto legato a momenti fondamentali della storia del paese. San Pietroburgo, dopo gli interventi di Thomas de Thomon, era divenuta uno splendido esempio di neogrecismo in

³⁴⁸ Kopp, A., *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble, 1985, p. 117.

³⁴⁹ Wood, P., *The Politics of the Avant-Garde*, in *The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, catalogo, New York 1992, pp. 23-24.

cui spiccava la cattedrale di Nostra Signora di Kazan, edificata sull'esempio di San Pietro a Roma da Andrej Nikiforovič Voronichin; la stessa Mosca, dalle ceneri in cui l'aveva ridotta l'incendio che aveva salvato la Russia da Napoleone, era risorta in forme neoclassiche.

Certo il Neoclassicismo era legato al vecchio regime zarista, ma è pur vero che da sempre il nuovo fa sua la simbologia di chi è venuto prima (vedi il Cristianesimo che si appropriò dei simboli pagani) per favorire una più facile ed ampia comprensione da parte del popolo delle proprie idee. Nessuna meraviglia, quindi, se in quegli anni si avanzò la proposta di trasformare la nuova capitale in una Vicenza dalle perfette forme palladiane, mentre si avversavano i progetti all'avanguardia dei costruttivisti, amati soprattutto dagli intellettuali, ma difficilmente compresi dalle masse.

L'intento del regime era di trasformare la città in un'immensa scena di teatro³⁵⁰ - tanto amato dai russi - dove il potere avrebbe mostrato se stesso come protagonista a beneficio del popolo che, seppur analfabeta (la maggior parte degli abitanti dell'immenso territorio russo era in quelle condizioni), avrebbe percepito, grazie alle grandiose opere monumentali che lo circondava, la grandezza dell'ideologia socialista. Si ripeteva, dunque, quanto già accaduto nella Roma

³⁵⁰ Cohen, J.-L., *Rétro-grad ou les impasses du Réalisme "socialiste" en URSS*, in Cohen, J.-L., (sous la direction de), *op. cit.*, catalogue d'exposition, Paris 1997.

barocca della Controriforma: la creazione di uno sfolgorante *Gesamtkunstwerk* che doveva allo stesso tempo esaltare e rassicurare le masse.

“Il popolo ha diritto alle colonne”³⁵¹ era lo slogan che andava per la maggiore in quei giorni. La colonna era considerata uno *status symbol*; l’averne tante intorno, quindi, avrebbe fatto sentire le classi più umili allo stesso livello di quelle ex dirigenti zariste che attraverso le colonne delle loro abitazioni avevano sottolineato la superiorità del loro ceto.

Questo ritorno all’Antico si verificò non solo in architettura, ma anche nella letteratura e nella poesia. Affrontando il "mito di Roma", i poeti si rifacevano agli sforzi congiunti di tutte le generazioni precedenti, volte a liberare l'uomo dal proprio destino e a trasformare le ceneri in una fonte di perpetua rinascita. Roma era considerata nei poemi russi dell’epoca la “Città Eterna” per eccellenza, un punto fisso del mondo, una vittoria sul fato, sul tempo; il suo continuare a vivere attraverso i secoli si identificava con la capacità dell’essere umano, e quindi del popolo russo, di mantenere, malgrado tutto, il suo posto nell’universo³⁵². Mosca, del resto, sin dai tempi dell’impero bizantino era stata vista dai russi come “la terza Roma” dopo la quale non ce ne sarebbe mai più stata altra, e intorno a questo mito si erano costruiti nei secoli racconti e leggende.

³⁵¹ Bloch, J.-R., *Paris-Moscou-Paris*, Paris 1947, p. 45.

³⁵² Cazzola, P., *Osip Mandel’shtam traduttore russo del Petrarca*, in Id., *Scrittori russi nello specchio della critica. XIX-XX secolo*, Alessandria 2005, pp. 293-307.

Nel grande fervore di edificazione architettonica che si impadronì di Mosca negli anni '30, soprattutto tre furono i progetti che più di tutti interpretarono questa idea di monumentalità parlante e di arte totale ricercata dal regime per la città che doveva incarnare i suoi ideali: la così detta Casa sul lungofiume, la Metropolitana e il Palazzo dei Soviet.

Terminata nel 1931, quasi una città nella città, la mastodontica Casa sul lungofiume - un gigantesco blocco grigio sulla Moscova costruito per la *nomenklatura* con la quale si identificava - dettò sin dall'inizio gli standard del lusso comunista divenendo un'icona moscovita non solo di quegli anni.

Una grande balconata coperta a ponte divide le due torri laterali, di dodici piani ciascuna, della facciata principale che dà sul fiume. Un pronao con sei colonne alte quattro piani sulla cui sommità è situata, al posto del timpano, una terrazza, segna l'ingresso all'immenso caseggiato in cui trovano posto ben 505 appartamenti con numerose stanze spaziose. L'unico vano di dimensioni contenute era la cucina. Il complesso, infatti, oltre ad essere dotato di sale di riunione, cinema, teatri e di ogni tipo di servizi aveva una mensa dove, secondo le intenzioni del partito, l'"uomo nuovo" russo doveva consumare i suoi pasti preferendo l'alimentazione in pubblico all'individualismo borghese. In contraddizione con tali principi egualitari, però, ciascun appartamento prevedeva anche una piccola stanza per la servitù.

L'architetto che costruì tale imponente complesso legando il suo nome ad esso per sempre (vi ebbe un appartamento dove abitò tutta la vita), fu Boris Iofan che si era fatto notare per aver portato a termine poco tempo prima, sempre in forme neoclassiche, un ospedale nei pressi di Mosca per i dirigenti del partito.



Boris Iofan, *Casa sul lungofiume*, Mosca 1928.

Nato ad Odessa, Iofan aveva vissuto in Italia tra il 1912 e il 1924 come parte integrante di quella colonia di russi che sappiamo essere stata presente nel Lazio e in Campania sin dall'inizio del XX secolo. Dopo essersi laureato a Roma presso il Dipartimento d'architettura del Regio Istituto Superiore di Belle Arti aveva terminato anche la scuola superiore d'ingegneria dell'Università di Roma. Aveva lavorato con Armando Brasini pur non condividendo pienamente l'amore di questi per il barocco e rimanendo colpito dall'opera di Piacentini e Giovannoni che avvertiva più vicini al suo modo di concepire l'architettura.

Iofan partecipò anche al grandioso progetto della Metropolitana moscovita, le cui prime stazioni furono inaugurate nel 1935.

Un incredibile numero di architetti, mosaicisti, pittori e scultori furono impegnati a dare forma a questa “*originale città sotterranea*”, esempio indiscusso e notevole di “*socialismo trionfante*”³⁵³ e di sintesi delle arti, unico nel suo genere.

Iofan portò a termine nel 1944, in piena Seconda guerra mondiale, la fermata, posta sulla linea 3 della metropolitana, di Baumanskaja (dal nome del rivoluzionario Nikolai Bauman) che rifletteva in pieno la realtà del momento storico che l'Unione Sovietica stava vivendo. Sotto una volta a botte interamente bianca di chiara derivazione neoclassica come il fregio che la delimita, delle statue in bronzo - opera dello scultore Aleksandr Andreev - di soldati impegnati nella guerra sporgono con i loro fucili da nicchie in marmo rosso messe in particolare evidenza dal colore chiaro delle lastre marmoree che ricoprono completamente le pareti del lungo corridoio che conduce ai binari. L'uso di marmi pregiati rendono sontuosa anche questa stazione della metropolitana dal disegno decisamente più lineare in confronto ai barocchismi a volte eccessivi presenti in parecchie altre fermate.

³⁵³ De Magistris, A., *Una giornata nel cielo sopra Mosca. Deineka nella metropolitana di Stalin*, in Lanfranconi M., Vakar I., Voronovič E., *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità*, catalogo mostra, Ginevra-Milano 2011, p. 69.



Boris Iofan, *Fermata metro di Baumanskaja, Mosca.*

Parallelamente alla costruzione della Metropolitana, il 18 agosto del 1931, incominciò, per volere di Stalin, la demolizione della Cattedrale del Cristo Salvatore che avrebbe dovuto fare spazio al Palazzo dei Soviet per la realizzazione del quale era stato bandito un concorso nel febbraio dello stesso anno.

Vladislav Mikocha³⁵⁴ che aveva appena iniziato la sua carriera di documentarista riuscì a riprendere il cruciale momento in cui la Cattedrale, un simbolo della “santa Russia”, veniva abbattuta per erigere quello che avrebbe dovuto

³⁵⁴ Nel 1929, Dziga Vertov aveva realizzato *L'uomo con la macchina da presa*, un documentario girato con maestria per le strade di Odessa che doveva affermare la superiorità di questo tipo di cinema su quello di fantasia che, a detta di Vertov, non era assolutamente in linea con l'ideale comunista in cui credeva fermamente. Solo la realtà si addiceva al popolo affermava il regista. Documentari come quello girato da Mikocha sulla distruzione della Cattedrale di Mosca, però, cominciarono a preoccupare gli apparati di partito che temevano che troppa sete di verità avrebbe potuto scontrarsi con le esigenze della propaganda.

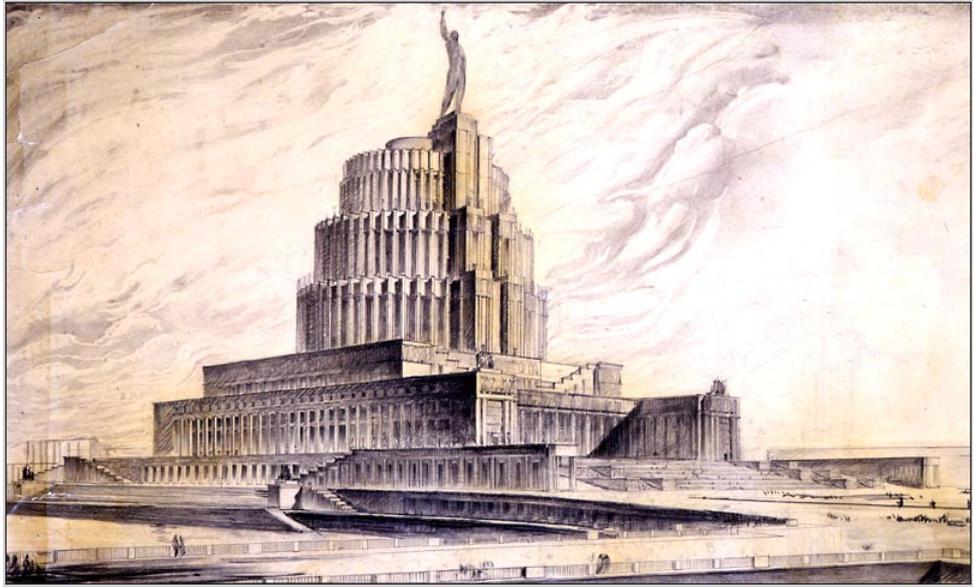
diventare lo strumento massimo di magnificazione dell'Unione Sovietica e di Lenin.

Non era facile trovare un progetto adeguato alla realizzazione di tale grandiosa idea; il primo concorso, al quale avevano partecipato solo 15 architetti, non condusse, perciò, a nessun vincitore. Qualche mese dopo, il 18 luglio, se ne bandì un altro. Questa volta i partecipanti non solo furono numerosi (136 russi e 24 stranieri), ma praticamente quasi tutti i nomi più famosi dell'architettura mondiale dell'epoca inviarono le loro proposte: Le Corbusier, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Auguste Perret, Hans Poelzig, Moise Ginzburg, solo per citarne alcuni, erano tra questi.

Anche Boris Iofan e il suo maestro, Armando Brasini (invitato dal suo allievo) parteciparono. A quanto pare, proprio a Brasini si deve l'idea, seguita da lui e da Iofan nei rispettivi progetti, di porre in cima al palazzo una grande statua di Lenin.



Armando Brasini, *Progetto per il Palazzo dei Soviet, Mosca.*



Boris Iofan, *Primo progetto per il Palazzo dei Soviet.*



Boris Iofan, *Progetto finale per il Palazzo dei Soviet.*



Vladimir Schuko e Vladimir Gelfreikh, *Palazzo dei Soviet*, disegno.

Il concorso, seguitissimo in tutto il mondo³⁵⁵, andò avanti, con alterne vicende, fino al 10 maggio 1933 quando il progetto neoclassico di Iofan fu dichiarato vincitore. Vladimir Schuko e Vladimir Gelfreikh - due architetti, anch'essi seguaci del Neoclassicismo (cosa che fece gridare allo scandalo Le Corbusier e Gideon) che avevano partecipato al concorso con un loro progetto di palazzo che rimandava a quello dei Dogi di Venezia - gli furono affiancati per la realizzazione che non fu mai portata a termine.

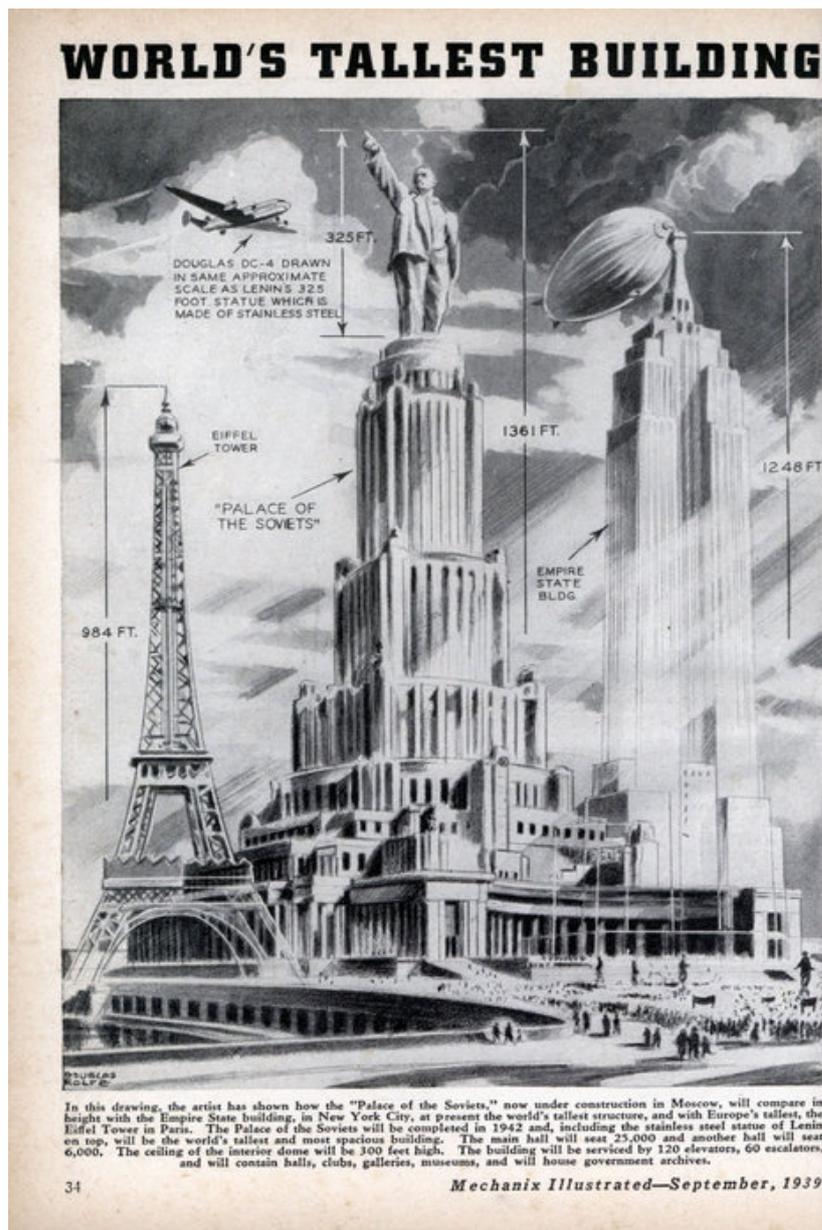
Seguendo i suggerimenti di Stalin - che aveva fatto parte della commissione giudicatrice e a cui si doveva la decisione finale - il primo progetto di Iofan venne leggermente cambiato tramutando la torre che avrebbe fatto da piedistallo alla enorme statua di Lenin in un grattacielo dalle forme simili ad uno zigurrat

³⁵⁵ La rivista americana "Time" dedicò al Palazzo dei Soviet un articolo il 19 marzo 1934.

mesopotamico che ne fece l'edificio dell'epoca più alto del mondo.



Fotomontaggi che forniscono un'idea ben precisa di come il Palazzo dei Soviet di Iofan, se realizzato nella sua versione finale - sorta di Faro di Alessandria con la sua incredibile altezza - avrebbe completamente monopolizzato l'orizzonte moscovita dominando l'intera città.



Pagina del "Mechanix Illustrated" del settembre 1939 che proclama il Palazzo dei Soviet "costruzione più alta del mondo".

Se era innegabile che il Palazzo dei Soviet, una volta realizzato, avrebbe superato in altezza l'Empire State Building era altrettanto vero che la tecnologia più aggiornata e adatta a costruire grattacieli era in mano degli americani. Tra il 1936 e il 1938, quindi, Iofan si recò negli Stati Uniti per un viaggio di approfondimento.

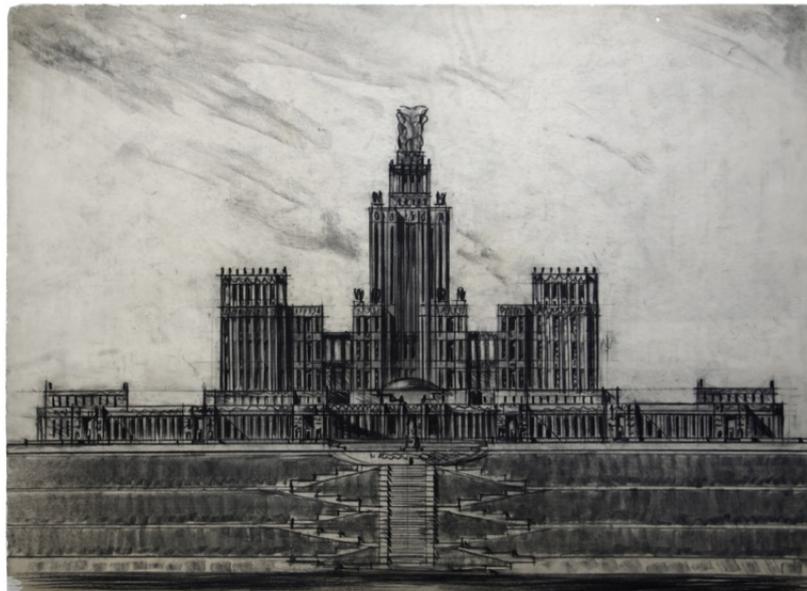
Il risultato fu un'innequivocabile influenza delle costruzioni d'Oltreoceano sulla progettazione della città di Mosca riscontrabile sia nel progetto che Iofan concepì nel 1938 per il Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante che per quello dell'Università che, alla fine della guerra, l'architetto avrebbe voluto realizzare. Stalin, però, passò quest'ultimo progetto a Lev Rudnev che portò a termine una strana combinazione di Barocco russo e Gotico applicato alle tecniche americane dando il via alla costruzione delle così dette "sette sorelle", sette grattacieli che, costruiti tra il 1947 e il 1953 come ultimi esempi di quella magniloquenza che aveva caratterizzato la Mosca di quegli anni, ancora oggi ne segnano la realtà architettonica e urbanistica, figlia di quel Piano generale di ricostruzione, emanato nel luglio del 1935, nel pieno rispetto della visione che Stalin aveva della città.



Lev Rudnev, *Ministero dell'Industria pesante.*



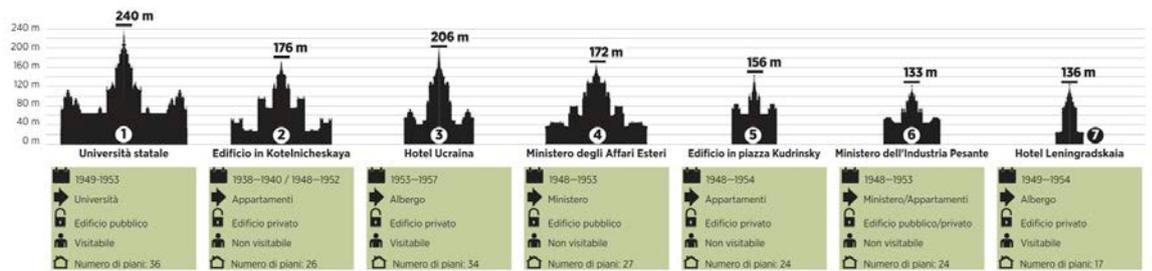
Boris Iofan, *Progetto per il Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante*, Mosca 1938, acquerello su carta.



Boris Iofan, *Progetto per l'Università statale di Mosca*, 1947.



Lev Rudnev, *Università statale di Mosca.*



Le sette sorelle

2. Berlino, la *Welthauptstadt Germania*

“Il sole splende e Hitler è il padrone di questa città”: con queste parole Christopher Isherwood chiude il suo libro, *Addio a Berlino*, ambientato nella Germania della Repubblica di Weimar e pubblicato nel 1939³⁵⁶.

Frase più calzante non si potrebbe trovare: Berlino, infatti, non solo era di Hitler (appena salito al potere nel racconto di Isherwood), ma “era” Hitler che in lei si identificava al punto di sognare di trasformarla nel simbolo di pietra del suo monumentale progetto di conquista del mondo, in una capitale mondiale, dunque, “*comparabile solo all’antico Egitto, a Babilonia o a Roma*”³⁵⁷

Adolf Hitler ammirava l’antica Roma; con la sua grande profusione di monumenti quella città, per lui, era stata la capitale ideale del mondo antico e del popolo allora dominante. Pianificò, perciò, un *Reich* che avrebbe dovuto durare quanto l’impero romano e la sua capitale, Berlino – che voleva rinominare “Germania” - avrebbe superato per architettonica magnificenza non solo Roma e tutte le capitali del mondo antico, ma anche di quello a lui coevo. Sempre a Roma si ispirò nel concepire il piano urbanistico della sua nuova capitale nella quale le meraviglie architettoniche sarebbero state

³⁵⁶ Da questo libro, nel 1972, il regista Bob Fosse realizzò il film *Cabaret* con Liza Minnelli.

³⁵⁷ Fest, J., *Hitler. Una biografia*, Milano 2005, p. 783.

non solo degne della Domus Aurea, del Panteon, dello Stadio di Erode attico ad Atene, del Colosseo e delle Terme di Caracalla, ma esempi monumentali capaci di lasciare rovine altrettanto maestose che avrebbero trasmesso ai posteri e nei secoli la grandezza della Germania e della razza ariana.

Le forme architettoniche ideali per realizzare tale faraonico progetto sarebbero state quelle neoclassiche perché testimoni non solo di stabilità e di tradizione durevole, ma prova dell'intento di ricreare una nuova Roma pagana come lo era stata quella di prima dell'avvento del Cristianesimo³⁵⁸.

Adolf Hitler, come scrisse in *Mein Kampf*, avrebbe voluto frequentare l'Accademia di Belle Arti di Vienna e diventare pittore, ma per ben due volte fu respinto all'esame di ammissione alla scuola³⁵⁹; la commissione lo ritenne più adatto all'architettura piuttosto che alla pittura basandosi sul fatto che i suoi disegni e acquerelli erano soprattutto a soggetto architettonico³⁶⁰.

L'architettura, in effetti, lo aveva sempre interessato; la riteneva uno strumento di potere e propaganda, una "*parola resa pietra*"³⁶¹ capace di forti valenze politiche. Sin dalla gioventù aveva lamentato il

³⁵⁸ Scobie, A., *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity (Monographs on the Fine Arts)*, Filadelfia 1990.

³⁵⁹ Price, B. F., *Adolf Hitler: The Unknown Artist*, London 1984, p. 6.

³⁶⁰ Collotti E., Mariani R., *Gli acquerelli di Hitler – L'opera ritrovata Omaggio a Rodolfo Siviero*, Firenze 1984, p. 3.

³⁶¹ Taylor, R. R., *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley 1974, p. 30.

fatto che le città tedesche non avessero vestigia adeguate a celebrare la loro gloria. Fu così che già negli anni '20 aveva cominciato a progettare monumentali edifici pubblici ritenendo che quella fosse l'espressione architettonica più adatta a quell'impero che doveva durare nei secoli al quale, evidentemente, già pensava. Ai suoi architetti, che costantemente controllava e a cui suggeriva i progetti, trasmise l'ossessione dei Romani per l'ordine, la disciplina e il controllo del territorio, tutte caratteristiche riscontrabili in quanto immaginato e, in parte, realizzato all'epoca.

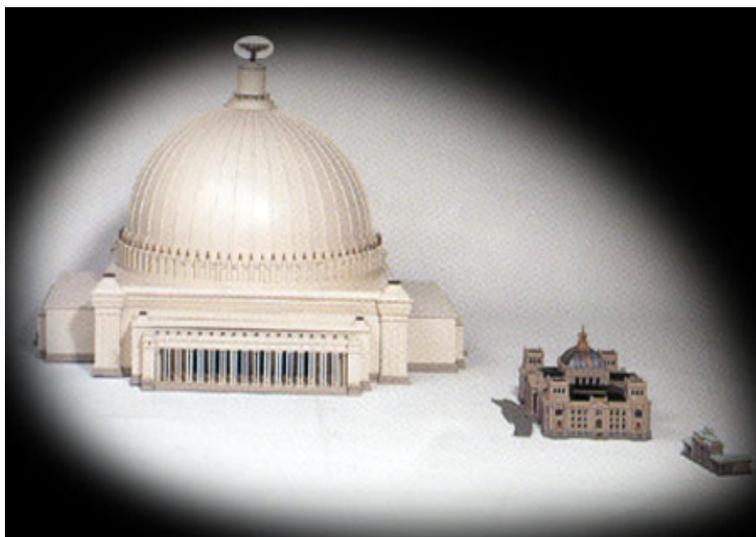


Hitler mostra a Speer una sua intuizione architettonica. Schizzi architettonici di Hitler, riguardanti progetti per Berlino sono conservati a Washington, nella Library of Congress.

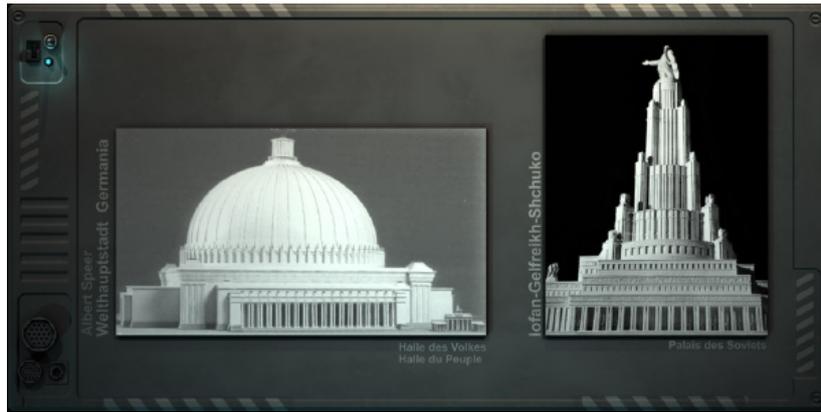
Il piano, comunque, più rilevante dei dodici anni che Hitler passò alla guida della Germania fu

senza dubbio quello che insieme ad Albert Speer, suo architetto preferito e di fiducia, sviluppò per Berlino, città che, pur essendosi arricchita negli anni '20 e fino al suo avvento di significative opere della nuova architettura dei seguaci del Bauhaus (scuola chiusa all'indomani della salita al potere di Hitler), non aveva mai sviluppato un vero e proprio piano urbanistico malgrado la legge della "Grande Berlino" del 1° ottobre 1920 che, riunendo vari distretti, aveva dato vita alla più grande città industriale d'Europa, con una vita culturale e notturna da far invidia a Parigi e New York.

Secondo il progetto che Speer elaborò, i massimi edifici della città sarebbero stati messi in ombra da due maestose opere architettoniche, la *Volkshalle* e l'Arco di Trionfo, che Hitler aveva in mente di erigere alle due estremità di un imponente rettilineo della lunghezza di cinque chilometri e un'ampiezza di ben 120 metri, un percorso ideale per le fastose parate che aveva in mente di organizzarvi.

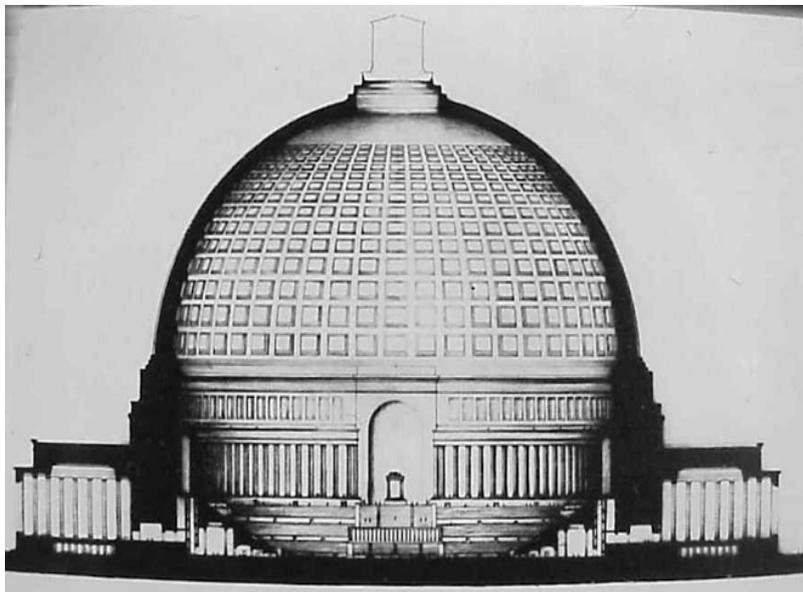


La *Volkshalle* messa a confronto con la porta di Brandeburgo e il *Reichstag*.



Seppur di dimensioni mastodontiche, la *Volkshalle* di Hitler e Speer veniva superata in altezza dal Palazzo dei Soviet di Iofan.

All'estremità Nord, nei pressi del *Reichstag* (Parlamento), Hitler prevedeva un'enorme aula riservata alle riunioni, la così detta *Volkshalle* (Sala del Popolo), nota anche come *Große Halle* (Sala Grande) o *Ruhmeshalle* (Sala della Gloria), costituita da un edificio a cupola di 250 metri di diametro e 290 di altezza, che avrebbe potuto ospitare più di una basilica di San Pietro.



La Basilica di San Pietro, la sua cupola e il suo colonnato messi a confronto con la grandiosità della *Volkshalle*.

Albert Speer nelle sue memorie racconta che Hitler, progettando con lui l'immensa sala convegni, esclamasse: "*Die große Halle soll so werden, dass*

*die Peterskirche mit dem Platz davor darin verschwinden kann. [...] Berlin wird einmal die Hauptstadt sein der Welt“ (“La grande sala deve essere tale da far scomparire al suo interno la chiesa di San Pietro con la sua piazza [...] Per una volta sarà Berlino la capitale del mondo”)*³⁶².

Il disegno della *Volkshalle* rimanda in maniera inequivocabile al Panteon, monumento per il quale Hitler aveva una specie di venerazione sin dal 1925, quando aveva eseguito uno schizzo di quella che sarebbe poi divenuta la gigantesca sala convegno progettata per Berlino.



Adolf Hitler, Schizzo di un edificio a pianta quadrata e cupola, chiaramente ispirato al Panteon, 1925.

Nelle conversazioni che Hitler ebbe con uno dei suoi architetti, Hermann Giesler, più volte il Panteon venne nominato come l'edificio che più di tutti

³⁶² Speer, A., *Erinnerungen*, Frankfurt am Main 1969, p. 340.

lo aveva impressionato. La sua grandiosità, messa a paragone del *Panthéon* francese che lo aveva profondamente deluso, gli aveva fatto desiderare di erigere per sé stesso un edificio con le stesse caratteristiche del tempio di Adriano dove porre al centro, sotto l'oculo, la sua tomba³⁶³.

Se al Panteon si doveva il disegno della *Volkshalle*, all'Arco di Trionfo parigino e alla Porta di Brandeburgo era ascrivibile l'immenso arco di 120 metri di altezza che avrebbe dovuto essere eretto al polo opposto della strada che lo separava dal *Reichstag* e dalla sala dei convegni a questo collegata da un criptoportico simile a quello che sul Palatino metteva in comunicazione la residenza di Augusto al Tempio di Apollo. Sull'arco, incisi, sarebbero apparsi i nomi di tutti i caduti tedeschi della Grande Guerra³⁶⁴.

³⁶³ Giesler, H., *Ein anderer Hitler: Bericht seines Architekten: Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen*, Leoni am Starnberger See 1977, *passim*.

³⁶⁴ Alla fine della Seconda guerra mondiale, nel 1945, dove sarebbe dovuto sorgere il grande arco di trionfo di Hitler e Speer, è stato realizzato un monumento all'Armata Rossa. Un emiciclo marmoreo, formato da sei possenti pilastri quadrangolari recanti i nomi dei soldati sovietici caduti per la conquista di Berlino è posto su una scalinata ai lati della quale sono visibili due carrarmati T34. Al centro, un settimo pilastro, più alto degli altri, fa da piedistallo alla statua in bronzo di un fante con il fucile in spalla. Il complesso monumentale è l'ingresso ad un cimitero dove riposano le salme di 2500 soldati russi, cfr. *supra*, nota 51, p. 30.



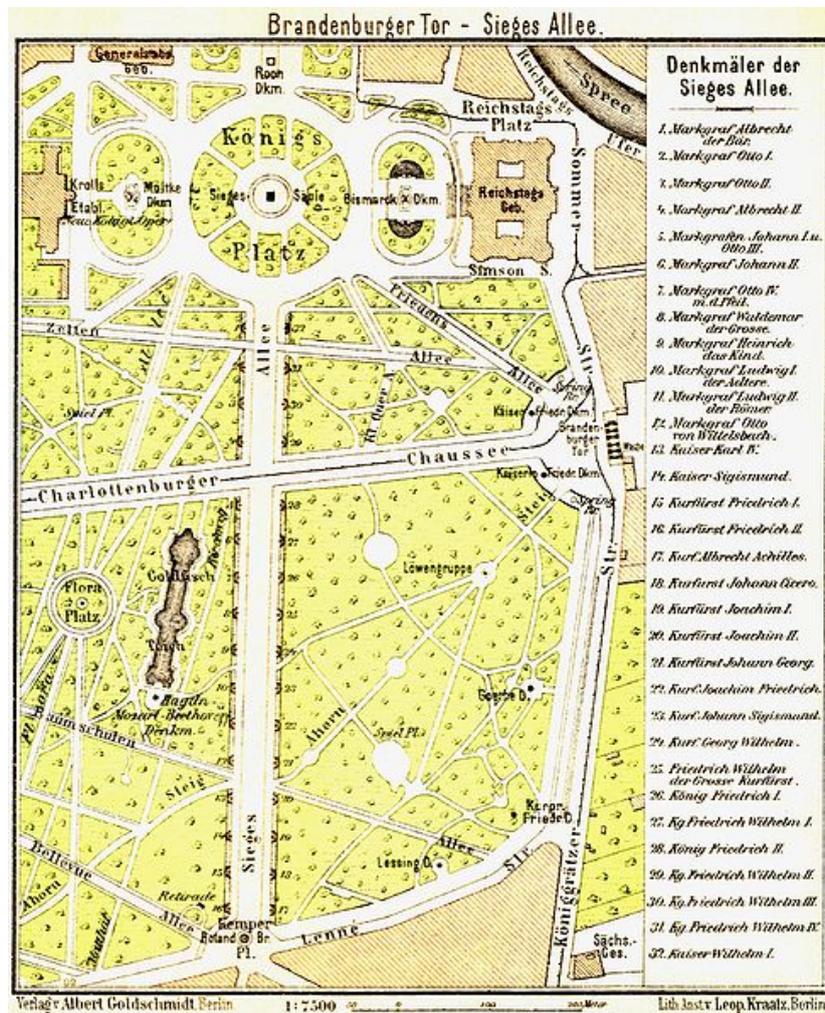
Adolf Hitler, *Siegestor*, Monaco di Baviera 1913, acquerello.



Adolf Hitler, *Arco di Trionfo*.



Adolf Hitler e Albert Speer, *Arco di Trionfo*.



Pianta di Berlino del 1902. In questa è visibile la Königs Platz (in alto) dove Hitler, nel suo piano di rinnovamento della città, voleva posizionare la Volkshalle, collegata al Reichstag (sulla destra della piazza) da un criptoportico. La Sieges Allee (Strada della Vittoria) avrebbe messo in comunicazione la Volkshalle con il gigantesco Arco di Trionfo posto al lato opposto di questo Asse Nord-Sud che, passando attraverso il Tiergarten, intersecava l'Asse Est-Ovest (Charlottenburger Chaussee, ora Strada del 17 giugno) che, dalla Porta di Brandeburgo (sulla destra), tuttora conduce alla Colonna della Vittoria (Siegessäule), fatta spostare da Hitler dalla Piazza del Reichstag alla Grosser Stern (sulla sinistra; fuori mappa), dove ancora si trova.



Plastico del progetto di Hitler e Speer per Berlino. Visibili sull'Asse Nord-Sud (la larga e lunga strada prevista per le parate) i modelli della Volkshalle (in alto) e dell'Arco di Trionfo (al centro).

Hitler era talmente assorbito da questo suo utopico progetto - mai realizzato - da non rendersi conto che non sarebbe mai stato funzionale per una città come Berlino che già all'epoca contava quattro milioni di abitanti. *“La sua passione per gli edifici destinati all'eternità - ricorda Speer nei suoi scritti - lo rendeva cieco al problema del traffico, dei quartieri residenziali, delle zone verdi; la dimensione sociale, insomma, non suscitava il suo interesse”*³⁶⁵.

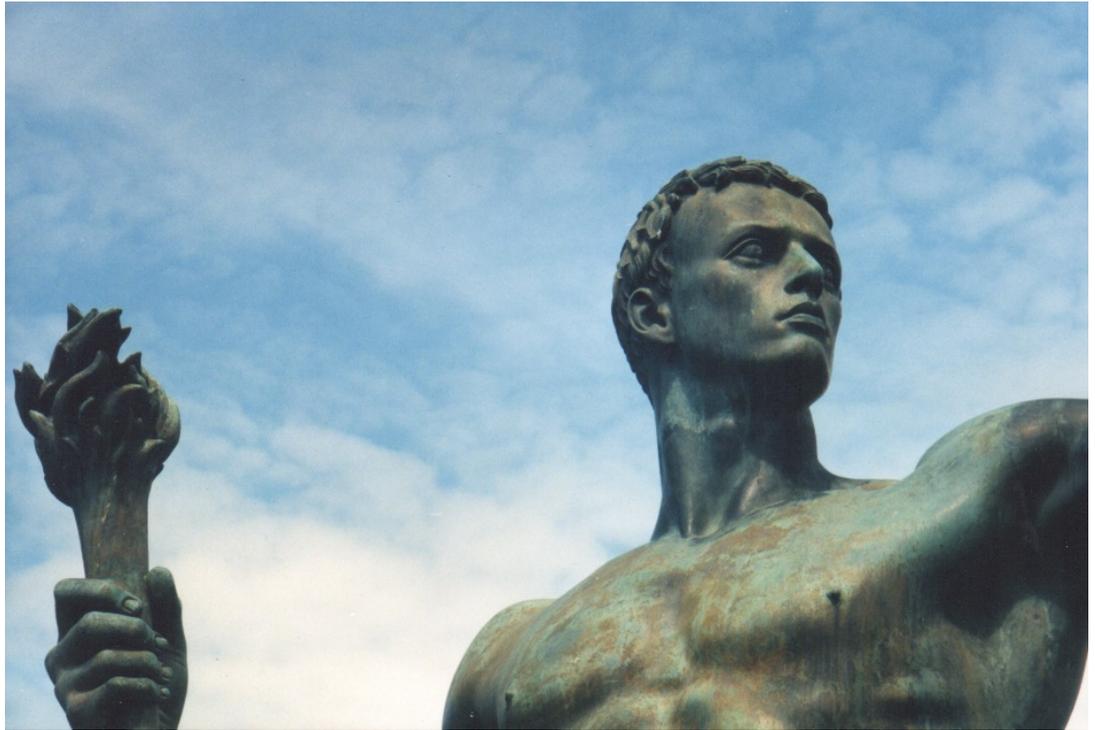
A Speer toccò il compito di completare il nuovo piano urbanistico berlinese

³⁶⁵ Speer, A., *Memorie del Terzo Reich*, Milano 1996, p. 216.

dotandolo di rete ferroviaria e grandi palazzi per uffici che avrebbero fiancheggiato i due assi Nord-Sud ed Est-Ovest; la loro altezza sarebbe andata via via decrescendo per terminare in case unifamiliari annegate nel verde che rimandavano a quelle delle città-giardino. Prendendo ad esempio gli *Champs Elysées* e il progetto di Haussmann per la Parigi ottocentesca, Speer non solo progettò di diradare il tessuto urbano di Berlino, ma si preoccupò anche di dotare il suo centro di ampie zone verdi³⁶⁶.

Se la *Welthauptstadt* Germania rimase solo sulla carta, un altro imponente progetto, sempre su idea di Hitler e Speer – anche se l'effettivo realizzatore fu l'architetto Hans Peter Klynke - venne portato a termine dandoci così, seppure in scala ridotta, un'idea dell'aspetto che la Nuova Berlino, interamente neoclassica, avrebbe avuto. La Nuova Cancelleria (distrutta nel 1945 dalle truppe russe che entrarono a Berlino) era una costruzione la cui facciata misurava 421 metri di lunghezza. Alla sua realizzazione collaborarono anche gli scultori Arno Breker, Joseph Thorak e Kurt Schmid-Ehmen. La scultura era l'arte che, meglio di qualunque altra, interpretava l'ideale di bellezza di Hitler e Speer. Nella Nuova Cancelleria Breker e Thorak, tra i più famosi artisti della Germania nazista, eseguirono delle opere all'altezza sia della loro fama che di quell'ideale che con Berlino Hitler voleva realizzare.

³⁶⁶ Hartmut, F., *Les métamorphoses de l'architecture moderne dans l'Allemagne nazi*, in Cohen, J.-L., *op. cit.*, pp. 110-112.



Arno Breker, *Tedofo*.



Bundesarchiv, Bild 146-1979-105-02
Foto: Hoffmann, Heinrich | 1940 ca.

Ingresso alla Nuova Cancelleria con le statue del *Tedofo* (a sinistra) e del *Guerriero con spada* (a destra) di Arno Breker. Sulla porta centrale, grande aquila bronzea di Kurt Schmid-Ehmen.



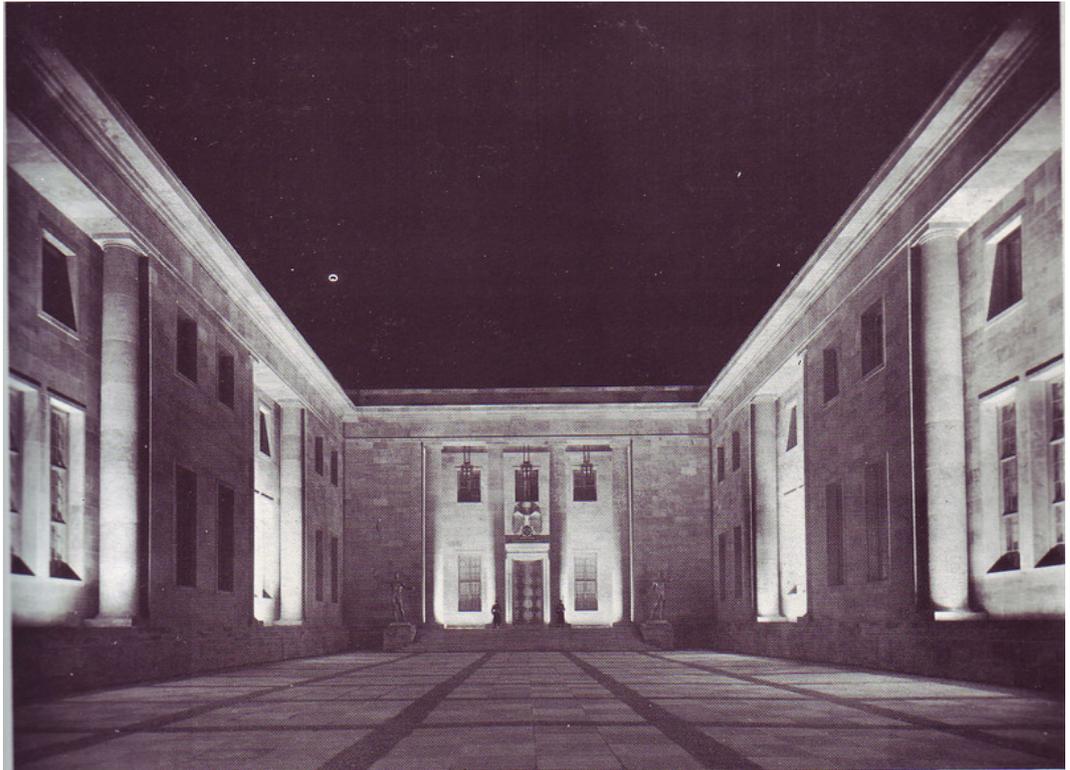
Bundesarchiv, Bild 146-1985-004-25A
Foto: o. Ang. | 1939/1944

Nuova Cancelleria, *Porticato.*



Bundesarchiv, Bild 146-1985-004-24A
Foto: o. Ang. | 1939/1944

Nuova Cancelleria, *Terrazza sul parco con cavallo in bronzo di Josef Thorak.*



Nuova Cancelleria, *veduta notturna.*



Nuova Cancelleria, *Interno - Galleria dei marmi dove era situato l'ufficio di Hitler.*

3. La terza Roma - E42/EUR: città di luce, di acqua e di giardini

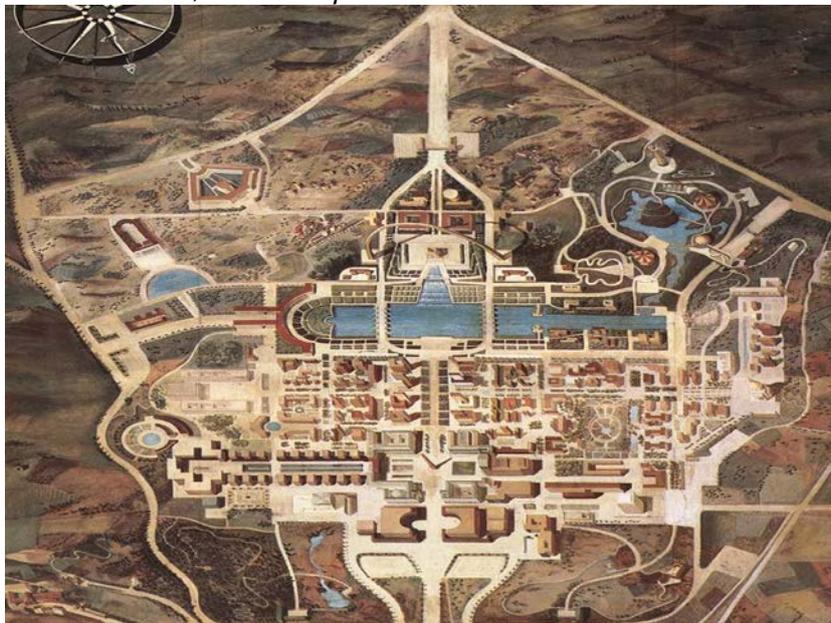
“Il tutto sarà dominato da un gigantesco arco romano”: così Benito Mussolini, nel suo discorso del 20 aprile 1939, annunciava la costruzione dell'E42³⁶⁷. Un gigantesco arco trionfale in alluminio, semicircolare, di 300 metri di luce e 170 d'altezza, significativo di un poetico arcobaleno, legame tra cielo e terra, avrebbe, quindi, attraversato il cielo di Roma e, scavalcando la via dell'Impero nella sua corsa verso il mare, sarebbe stato sintesi di tutte le conoscenze di un'epoca nonché simbolo imperituro, come la *Tour Eiffel* o il *Crystal Palace* lo erano di Parigi e di Londra, della Nuova Roma, quell'E42 che si voleva promuovere come mito del futuro e che avrebbe rinnovato i fasti e la grandezza della *Città eterna*.

Visibile da chilometri e chilometri di distanza, l'arco avrebbe illuminato la notte ricordando alla città e al mondo che Roma era stata, era e sarebbe sempre stata faro di civiltà. *"L'Arcone, simbolo di pace e universalità, potrebbe irradiare la luce di centinaia di riflettori collocati in fondo nel suo estradosso"*, scriveva il 21 dicembre 1937 a Vittorio Cini, Commissario generale dell'E42, Marcello Piacentini parlando dell'opera di Adalberto Libera che confermava il ruolo fondamentale che la luce, insieme all'acqua e ai giardini, avrebbe ricoperto nella nuova città che si andava costruendo.

³⁶⁷ Mussolini, B., *Opera omnia*, vol. XXIX, Firenze 1951-63, p. 266.



Adalberto Libera, *Arco dell'Esposizione Universale di Roma 1942.*



Pianta del progetto dell'E42 con Arco di Libera.

"La città dell'E42 sarà favolosa, teatro di architetture favolose, nate da un'evocazione: la loro raggiunta

realtà è una effettiva espressione di dimensioni mai viste, di un realismo magico: questo è il loro assunto, il loro azzardo, il loro ardimento politico: chi vedesse o avesse visto in esse un positivo ritorno a partiti classici di tutto riposo si ingannava o s'inganna. [...] Non è certo l'architettura romana che torna, ma è l'architettura italiana che procedendo nelle sue vie, ferma in un lirico gesto l'evocazione dell'architettura antica", scriveva *Giò Ponti*³⁶⁸ *sul "Corriere della Sera" del 4 maggio 1939.*

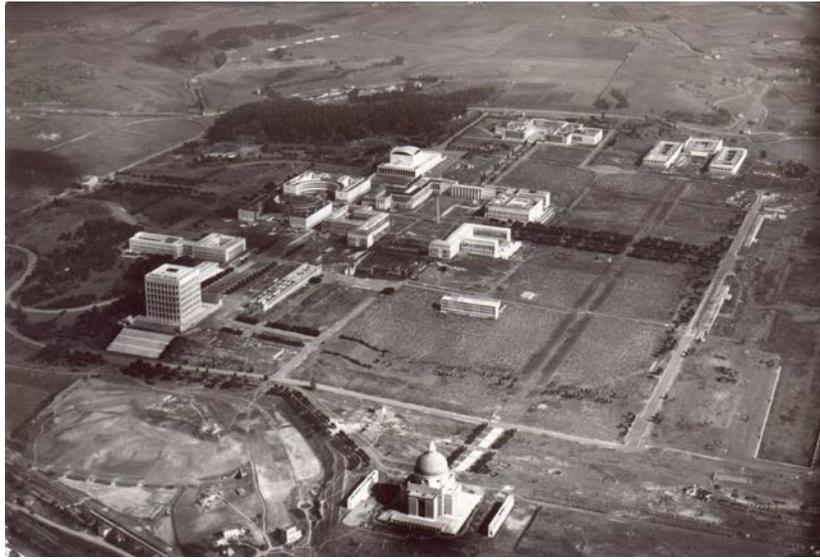


Palazzo degli Uffici (lato Salone delle Fontane), EUR, Roma.

Nata per ospitare l'Esposizione Universale di Roma, all'E42 venne storicamente affidato il compito di promuovere l'immagine dell'Italia all'estero divenendo di fatto "*un segno che racchiude un sogno*"³⁶⁹ che, nel raccogliere l'eredità architettonica dell'*urbs*, si candidò a manifesto di una moderna grandezza della Capitale divenendo il simbolo della sua aspirazione ad espandersi e a modernizzarsi.

³⁶⁸ Ponti, G., *Olimpiade della civiltà. L'E42 Città favolosa*, "Corriere della Sera", 4 maggio 1939, p. 5.

³⁶⁹ Carli F. C., Mercurio G., Prisco L., *E42 EUR Segno e Sogno del '900*, Roma 2005.



L'E42 vista dall'alto.

Una città nella città, dunque, (anche se nel disegno originario fascista era più vista come una città di nuova fondazione) dalle fortissime suggestioni tratte dall'architettura e dall'urbanistica dell'antica Roma che, attraverso il carattere monumentale dell'impianto, formato da assi viari ortogonali, basati su cardì e decumani, e da grandiosi fondali architettonici profondamente ispirati a modelli antichi, avrebbe dovuto divenire la terza grande Roma auspicata da Mussolini.

"La terza Roma si dilaterà sopra altri colli lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno": queste parole, tratte dal discorso che Benito Mussolini pronunciò in Campidoglio il 25 dicembre 1925, in occasione dell'insediamento del primo Governatore della città, furono scolpite sulla trabeazione del Palazzo degli Uffici della nuova città in costruzione.

Nello stesso discorso, Mussolini asseriva anche: *"Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le*

genti del mondo; vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi del primo impero di Augusto".

*"L'E42 [...] è una città ideale che spiega come Roma avrebbe dovuto e non ha mai potuto essere, che tenta, cioè, di ricomporre in forma armonica, ma irrigidita, i contrasti e i salti di scala della Roma reale"³⁷⁰, afferma Alesandra Muntoni nella sua opera dedicata all'EUR mentre Giorgio Ciucci scrive: "...dopo la Roma delle origini, quella dell'Impero e quella della Chiesa, è l'ora della Roma di Mussolini. E l'E42 diviene la sintesi e il simbolo di questa quarta Roma"³⁷¹. Ciucci riferisce anche sull'intenzione del capo del fascismo, dopo la proclamazione dell'Impero nel 1936, di fare di Roma non solo l'icona della sintesi del passato, presente e futuro dell'Italia, ma soprattutto il simbolo della Nuova Italia, vista come "*riapparizione dell'Impero sui colli fatali di Roma*"³⁷² e terza via, alternativa al comunismo e al capitalismo.*

Un faro di luce e civiltà, dunque, che doveva illuminare i destini del mondo grazie alla rinnovata luminosità mediterranea dalla quale erano scaturite le civiltà antiche come la romana alla quale Mussolini amava riferirsi.

Era il 1935 quando Giuseppe Bottai, governatore di Roma, ravvisò la possibilità di ospitare

³⁷⁰ Muntoni, A., *Le vicende dell'E42. Fondazione di una città in forma didascalica*, in Ciucci, G. (a cura di), *ClassicismoClassicismi. Architettura Europa/America, 1920-1940*, Milano 1995, p. 93.

³⁷¹ Ciucci, G., *Gli architetti del fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989/2002, p. 35.

³⁷² Mussolini, B., *La proclamazione dell'Impero*, in "Il Popolo d'Italia", 10 maggio 1936.

proprio nella Capitale una Esposizione Universale, sulla linea di quelle che si sarebbero svolte a Parigi e a New York.

Per la realizzazione dell'E42 fu istituito, nel 1936, l'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, il cui progetto originario fu affidato, nel 1937, al gruppo di architetti che, con esiti pregevoli, aveva contribuito alla realizzazione della Città Universitaria: Pagano, Piacentini, Piccinato, Rossi e Vietti (membri della commissione del Piano Regolatore). All'interno di questo straordinario laboratorio progettuale furono chiamati ad operare altri importanti professionisti, quali Libera, Minnucci, Quaroni, Guerrini, La Padula, Romano ed il giovane Moretti. A Piacentini fu affidato il compito di coordinarne il lavoro.

La zona delle Tre Fontane – scelta perché aveva all'incirca lo stesso andamento collinoso di Roma - venne preferita a Villa Borghese, al Gianicolo e all'area di Monte Mario, non soltanto per favorire lo sviluppo verso il mare, ma anche nell'idea che l'E42, pensato come un moderno Foro, venisse a trovarsi in una posizione che avrebbe assicurato la continuità con le vestigia classiche della Passeggiata Archeologica.

Fu così che l'E42, negli anni Trenta, divenne centro creativo e laboratorio di architettura e arte a in cui si concentrò l'opera dei migliori architetti e artisti dell'epoca al fine di realizzare un piano urbanistico, considerato ancora oggi di grande attualità, che

rispondesse non solo ai dettami della modernità, ma anche a quelli dell'estetica.

Un centinaio di artisti collaborò al grandioso programma occupandosi della decorazione con un imponente repertorio di sculture, pitture murali, mosaici, vetrate, arazzi solo in parte realizzato, talvolta lasciato a metà a causa della guerra³⁷³, che avrebbe dovuto aiutare la monumentale architettura già di per sé "parlante" a diffondere il messaggio del Potere a tutti, anche ai numerosissimi analfabeti che facevano parte della realtà italiana dell'epoca.

Anche il verde avrebbe ricoperto un fondamentale ruolo nell'intero progetto monumentale; tutta la nuova area, infatti, sarebbe stata caratterizzata dalla presenza diffusa di parchi e giardini (circa 70 ettari) per la realizzazione dei quali era prevista la messa a dimora di 4 milioni e mezzo di alberi ed arbusti³⁷⁴. A questi si aggiunse la creazione di intere aree boschive che andarono a formare un immenso polmone verde dell'area totale di ben 160 ettari, attraversati da 15 chilometri di viali alberati.

Questa straordinaria integrazione tra arte, architettura e ambiente circostante - fatto di fontane, cascate, laghi e giardini - che avrebbe distinto l'intero complesso urbano è riscontrabile nella prima costruzione realizzata nella nuova città: quel Palazzo degli Uffici,

³⁷³ Calvesi M., Guidoni E., Lux S., *E42, utopia e scenario del regime: urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo, Roma 1987.

³⁷⁴ Nel 1939, su suggerimento di Marcello Piacentini, Raffaele De Vico fu nominato consulente generale per i parchi e i giardini dell'E42.

manifesto di pietra delle intenzioni del regime, progettato per ospitarne l'amministrazione.



Gaetano Minnucci, *Palazzo degli Uffici*, EUR 1939 (Foto Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gaetano Minnucci).

Progettato dall'architetto Gaetano Minnucci, realizzato tra il 1937 e il 1940, il palazzo di ben 6000 mq è l'unica opera permanente terminata prima del secondo conflitto mondiale.

Per le sue peculiari caratteristiche, il palazzo può essere ritenuto a ragione l'edificio pilota per tutte le altre architetture del piano urbanistico/espositivo. La complessiva articolazione dell'impianto ne sottolinea il carattere di grande contenitore della vasta sperimentazione messa in atto in tutto il progetto dell'E42.

La costruzione, inizialmente pensata come un parallelepipedo arricchito da una grande corte

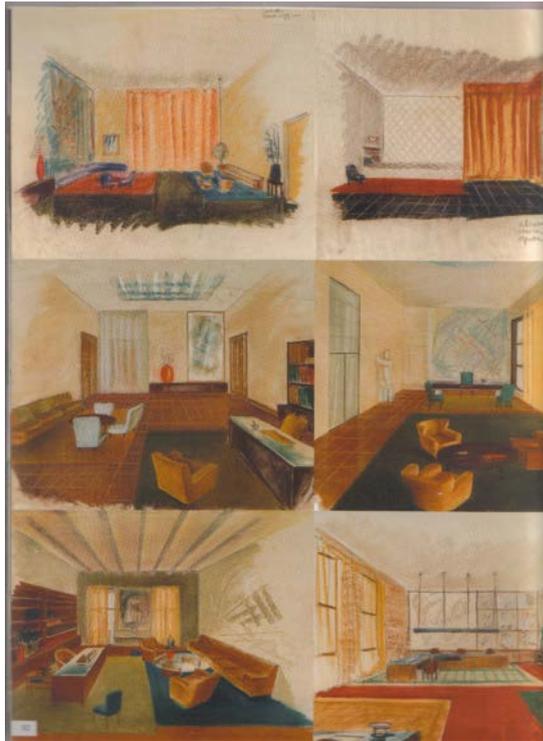
principale e da altre tre di servizio, nella realizzazione finale ha mantenuto solo un grande patio monumentale, orientato verso quello che avrebbe dovuto essere l'ingresso all'Esposizione.

La struttura è formata da due corpi di fabbrica, uno in muratura portante e l'altro in cemento armato. Il progetto, ispirato a criteri di razionale utilità, nel rispetto del binomio tradizione e modernità si ispira alla Città Univesitaria di Piacetini. In linea con il messaggio istituzionale dell'Esposizione, la ragione autarchica si materializza nella colta e moderna lavorazione di tutti i materiali presenti: marmi, legno e soprattutto vetro che aumenta l'ariosità e la luminosità dell'intera costruzione. L'apparente eccessiva staticità monumentale dell'edificio è mitigata dalla perfetta integrazione con il contesto circostante.

A completamento dell'opera, furono progettati e realizzati dagli architetti Ulrich, Gori e dallo stesso Minnucci gli arredi sia degli uffici di rappresentanza che quelli ordinari.



Gaetano Minnucci, *Interno del Palazzo degli Uffici.*



G. Ulrich, *Arredi interni, Palazzo degli Uffici.*

La ricchezza e l'eleganza dei dettagli architettonici interni ed esterni, uniti alla grande attenzione per gli apparati decorativi presenti, contribuiscono a fare del Palazzo Uffici un'opera di grande effetto ed armonia.

All'interno dell'edificio, un superbo scalone di rappresentanza è arricchito da una splendida balaustra in vetro di Venini che conduce al primo piano dove sono gli uffici di rappresentanza e dove, nel salone, è visibile un affresco di Giorgio Quaroni raffigurante la fondazione di Roma e nello studio del commissario la tarsia marmorea di Francesco Coccia.

Gli infissi dell'intera costruzione sono in bronzo e cristalli e l'illuminazione elettrica è stata realizzata con dieci grandi lampadari di vetro di Murano,

mentre una serie di piccoli riflettori illuminano il soffitto e la sala a luce indiretta.

Anche lo scalone destinato al pubblico ha un aspetto luminosissimo grazie alla copertura in vetrocemento. Rampe e balaustre sono in marmo S. Benedetto, mentre le pareti e i pilastri sono rivestiti in Botticino; unicamente la balaustra del Commissariato è in vetro massiccio.

Il salone al pian terreno è munito di illuminazione naturale e artificiale e di serramenti che si aprono elettricamente.

La costruzione è completata da una imponente fontana luminosa sul grande piazzale antistante l'entrata con vasca a livello del terreno divisa in tre bacini da due passaggi di attraversamento e contornata da due superfici di raccordo a lieve pendio. Le vasche sono irrorate da un velo d'acqua e arricchite da grandi mosaici in bianco e nero. I giochi d'acqua sono costituiti da uno zampillo di circa 10 metri di altezza al centro della vasca e da 256 zampilli parabolici dell'altezza di circa 4 metri. La decorazione ai lati delle vasche venne affidata a tre grandi artisti specialisti del mosaico: Gino Severini, Giulio Rosso, Giovanni Guerrini.



Gino Severini, *L'Agricoltura*, Palazzo degli Uffici.

Al di sotto del palazzo degli Uffici nel 1937/38 fu costruito, basandosi su tecnologie avanzatissime, un rifugio antiaereo di 475 mq che comprende vari ambienti accessoriati ed aerati, con la capacità di ospitare circa 300 persone. In questo, nel 2009, gli artisti Rossella Biscotti e Kevin van Braak, nel preparare una loro mostra allestita nelle sale del palazzo, hanno rinvenuto cinque sculture in bronzo raffiguranti le teste di Vittorio Emanuele III e di Benito Mussolini, realizzate dagli scultori Giovanni Prini e Domenico Rambelli³⁷⁵.

³⁷⁵ Ringrazio infinitamente la dottoressa Cecilia Canziani della *Nomas Foundation* di Roma per avermi così gentilmente segnalato l'evento, riportato anche nell'articolo *Da rifugio antiaereo a spazio espositivo*, "EUR Informazione", marzo 2008, anno V, n° 23.

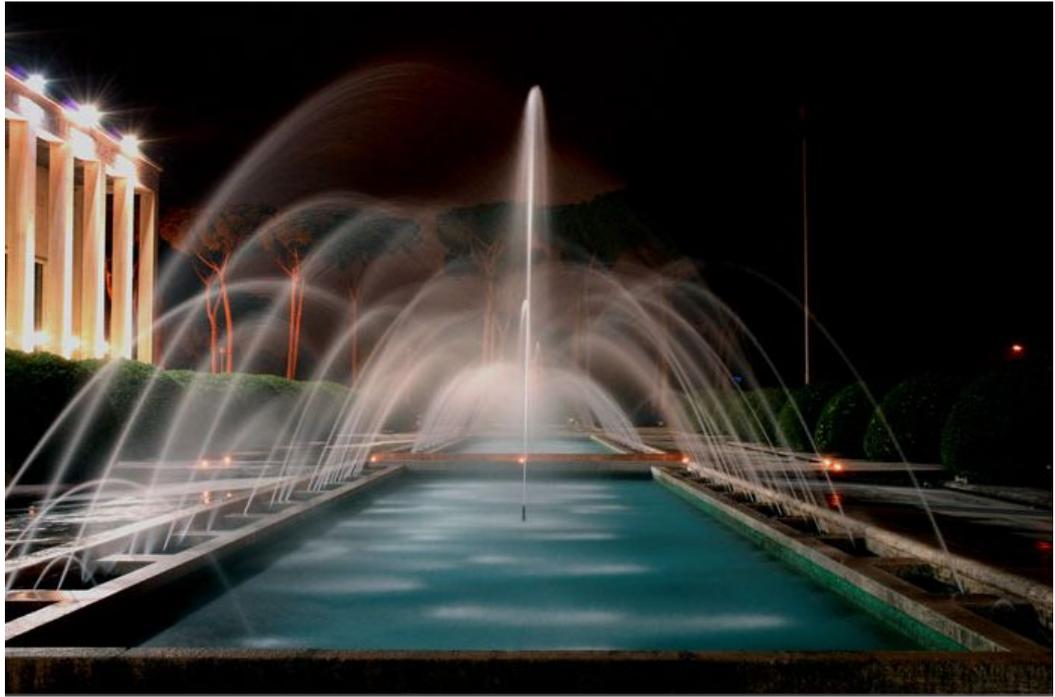


Teste di Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini, scolpite da Giovanni Prini e Domenico Rambelli, rinvenute nei sotterranei del Palazzo degli Uffici.



© Fabrizio Mosconi 2009
Fontana e mosaici del Palazzo degli Uffici.

www.fabriziomosconi.com



Visione notturna della fontana del Palazzo degli Uffici.

Sempre all'esterno, l'ingresso delle autorità è abbellito da due gruppi scultorei: *Leone in lotta contro il centauro* e *Eroe che lotta con la chimera*, realizzati da Dino Basaldella.



Dino Basaldella, *Leone in lotta contro il centauro*.



Dino Basaldella, *L'Eroe che lotta con la chimera*.

Alla sinistra dei due gruppi marmorei, si erge una statua in bronzo posta su un basamento in marmo realizzata da Italo Griselli e raffigurante il *Genio dello sport*. Questa, in origine, rappresentava un giovane che eseguiva il saluto fascista; dopo la caduta del regime si aggiunse alla mano alzata un guantone da *boxeur* che aiutò a cambiare il soggetto della scultura divenuta scomoda.



Palazzo degli Uffici, *Genio dello Sport* (scultura) e *Storia della città di Roma* (bassorilievo).



Italo Griselli *Il genio dello Sport*.

Un bassorilievo marmoreo, *Storia della città di Roma*, è posto sulla parete che conduce all'ingresso del palazzo. Eseguita nel 1939 sull'esempio delle Colonna traiana dallo scultore Publio Morbiducci, quasi un manifesto progettuale e ideologico, l'opera completa la decorazione esterna. Nel bassorilievo sono scolpiti numerosi edifici che caratterizzano Roma antica e moderna: il Colosseo, il Pantheon, la Piramide Cestia, la Basilica di San Pietro, il Campidoglio, il Vittoriano ed altri. Sono inoltre riconoscibili alcuni dei principali protagonisti della storia romana, a partire da Romolo e Remo, l'Imperatore Ottaviano Augusto fino a giungere a Giuseppe Garibaldi e Benito Mussolini che appare sul

fondo dell'opera, a cavallo mentre intorno a lui si lavora
alacremenente per erigere la nuova Roma.



Publio Morbiducci, *Storia della città di Roma*, 1939.

L'opera di Morbiducci ci conduce ad un'altra realizzazione in marmo, *Il lavoro dei campi* di Ercole Drei, scolpita tra il '40 e il '42 e destinata in origine a ornare il Palazzo permanente dell'Agricoltura e delle Foreste di Armando Brasini. Se il Palazzo degli Uffici è l'unico interamente completato prima dell'inizio della Seconda guerra mondiale quello di Brasini - la cui costruzione avviata nel 1940 fu sospesa nel 1942 - è il solo esempio di edificio dell'EUR demolito nel 1957 malgrado lo stesso architetto avesse presentato un progetto per cambiarne la destinazione d'uso.



Ercole Drei, *Il lavoro dei campi*, 1940-42. Sulla stele sono visibili figure dedite alla mietitura, alla raccolta delle olive, alla vendemmia, alla semina, alla mungitura, all'aratura e a varie attività artigianali. Nella parte inferiore dell'altorilievo da quattro bocchette in bronzo zampilla dell'acqua che alimenta una grande vasca rettangolare. Sul retro sono raffigurati in alto i dodici segni zodiacali e le quattro stagioni, mentre nella parte inferiore è inciso un verso di Orazio in cui si esalta la bellezza della vita agreste: "TU NIDUM SERVAS EGO LAUDO RURIS AMOENI / RIVOS ET MUSCO CIRCUMLITA SAXA NEMUSQUE (Ep. I)".



Armando Brasini, *Palazzo permanente dell'Agricoltura e delle Foreste* come si presentava all'interruzione dei lavori di costruzione a seguito della Seconda guerra mondiale.

Nell'arco di tempo compreso tra il 1937 e il 1942, infinite furono le ipotesi architettoniche presentate dai vari architetti impegnati nel progetto dell'E42/EUR, testimoniate da una grande quantità di materiale cartaceo e fotografico. Altrettanto numerosi furono i concorsi banditi per la realizzazione delle varie costruzioni. Tra questi, il più originale fu quello per la realizzazione di un Palazzo dell'Acqua e della Luce, voluto nel febbraio 1939 dall'Ente Esposizione Universale.

Al concorso parteciparono sedici gruppi di architetti, tra i migliori dell'epoca: Franco Albini, Piero Bottoni, Franco Petrucci, Mario Tedeschi, Ignazio Gardella, Adalberto Libera, Ugo Luccichenti, Giovanni

Michelucci, Pier Luigi Nervi, Giò Ponti, Mario Ridolfi e altri.

Il bando di concorso forniva poche indicazioni in merito al progetto da elaborare. Si specificava unicamente che l'edificio sarebbe sorto sul piazzale sovrastante il lago e sotto l'arco simbolico in metallo, che avrebbe dovuto essere posizionato in asse alla via Imperiale e non superare i 70 metri di altezza. Anche la tipologia architettonica risultava alquanto inconsueta: *"L'edificio destinato a mostra storica della luce artificiale sarà insieme una grandiosa fontana che costituirà un fantasioso elemento di attrazione, sfolgorante di luci e di giochi d'acqua"*³⁷⁶.

La giuria presieduta da Oppo e composta dai membri Piacentini, Salatino, Minnucci, Palazzo, Puppo e Colosimo ritenne vincitore il progetto di Franco Petrucci e Mario Tedeschi che verrà poi scartato da Piacentini³⁷⁷.

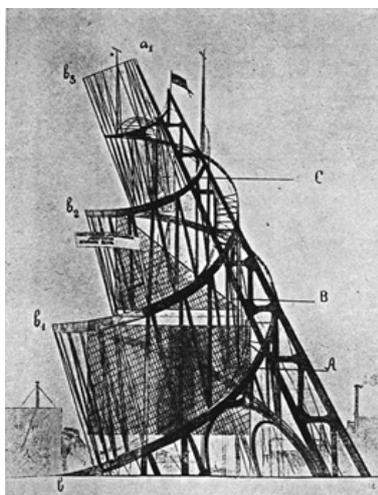
Alcuni di questi disegni che testimoniano dell'arditezza del palazzo che avrebbe dovuto costituire il faro sfolgorante di tutta l'Esposizione romana ci sono fortunatamente pervenuti. Tra questi, quello di Pier Luigi Nervi: un'enorme spirale di metallo, coperta di cristalli luminescenti, in grado di brillare sia di notte che di giorno.

³⁷⁶ Di Battista, N., (a cura di), *Adalberto Libera. La città ideale*, catalogo esposizione, Milano 2013, p. 90.

³⁷⁷ Nicoloso, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008 e 2011, p. 262.

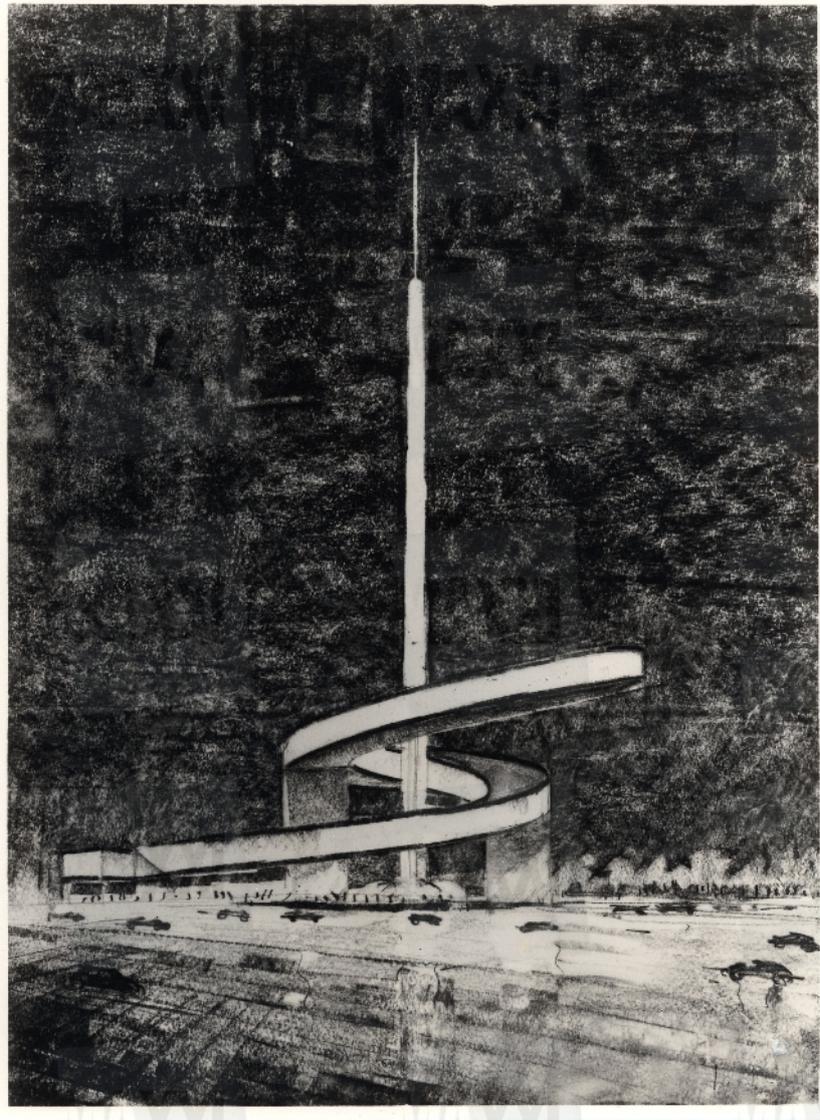
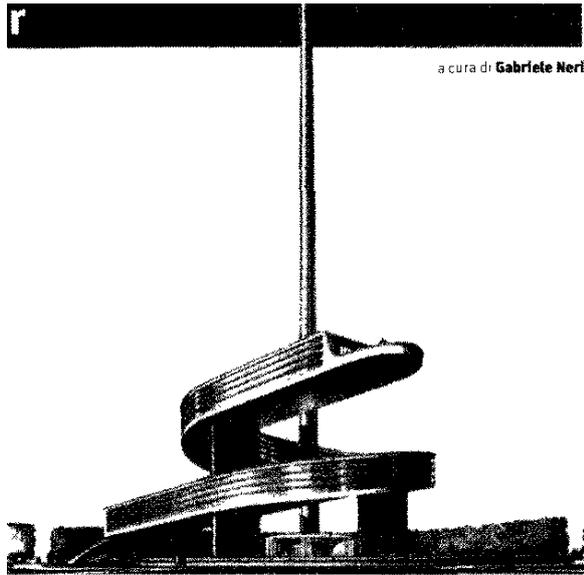
La struttura futuristica che ricordava quella di Tatlin³⁷⁸ era posta sopra una grande vasca d'acqua e terminava con una capiente terrazza: un anello posto a 34 metri dal piano stradale con le superfici laterali in vetro luminescente. All'interno, diverse sale espositive si avvolgevano intorno ad un sottilissimo obelisco che avrebbe dominato con la sua altezza l'intero quartiere. Nel piano sottostante erano sistemati tutti i servizi e la hall d'ingresso.

Per questo particolare concorso, Nervi elaborò alcune varianti egualmente interessanti tra le quali spicca un edificio a pianta circolare con una base di 100 metri di diametro e al centro una fontana con zampilli che degradava verso l'esterno.

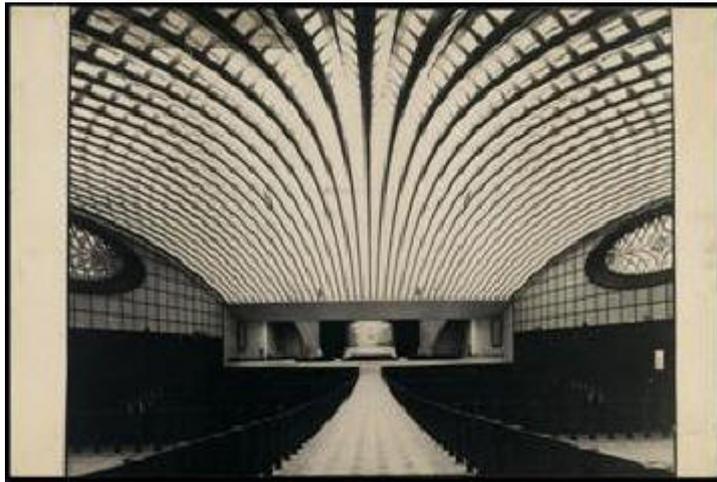


Vladimir Tatlin, Monumento alla III Internazionale, disegno, 1919 circa.

³⁷⁸ L'edificio di Tatlin, dedicato all'avvento della III Internazionale, era stato commissionato direttamente da Lenin nel 1919 con il preciso intento di "dare vita a una costruzione che mostrasse l'importanza del nuovo orizzonte storico, ma che fosse, al tempo stesso, priva di retorica celebrativa", Murašov, K., *Architettura e costruzione della città in Pirovano, C.*, (a cura di), *Architettura nel paese dei Soviet 1917-1933*, Milano 1982, p. 16. Non è difficile pensare che nel prenderlo a modello Nervi avesse voluto esprimere le stesse intenzioni dell'artista russo.



Pier Luigi Nervi, *Palazzo dell'Acqua e della Luce*, progetto, Archivio Nervi, MAXXI, Roma.



Pier Luigi Nervi, *Palazzo dell'Acqua e della Luce*, interno.

Dal canto suo, Adalberto Libera presentò quattro disegni, di cui due prospettive a tempera su tavola che sono le uniche che ci sono pervenute³⁷⁹.

Il suo era un edificio grandioso, composto da una piattaforma circolare con al centro un elemento conico che faceva da base ad una un'enorme stella sfaccettata e luminescente in vetro dai cui vertici zampillavano potenti getti d'acqua che ricadevano a cascata verso il basso. Una leggerissima cupola rossa in cemento armato di 80 metri di diametro si estendeva dalla metà del cono centrale ricoprendo completamente la piattaforma. L'accesso all'edificio avveniva attraverso un percorso sotterraneo che dalla quasi completa oscurità conduceva il visitatore direttamente al centro di uno spettacolo unico ed emozionante, fatto di luce abbagliante e di mille riflessi colorati creati dall'acqua che, dalla stella soprastante, scivolava sulle pareti in vetro

³⁷⁹ Rebecchini, M., *Architetti italiani 1930-1990*, Roma 2002, p. 40.

che chiudevano la calotta, prima di finire nel corso d'acqua che circondava la struttura.



Adalberto Libera, *Palazzo dell'Acqua e della Luce*, tempera su tavola.

Se il progetto di Nervi rimandava a Tatlin, è indubbio che l'edificio di Libera si rifaceva alla *Glashaus* di Bruno Taut³⁸⁰, ai progetti utopistico/simbolici in vetro di Hans e Wassili Luckhardt, a quelli di Mel'nikov ("[...] *La predilezione di Mel'nikov per la forma cristallina, l'angolo acuto e la diagonale sporgente è insolito nei primi architetti sovietici ma trova confronto con il filone scheerbartiano dell'espressionismo tedesco [...]*", scrive Starr³⁸¹) e, forse, alla *Glasarkitektur* di Paul Scheerbart³⁸².

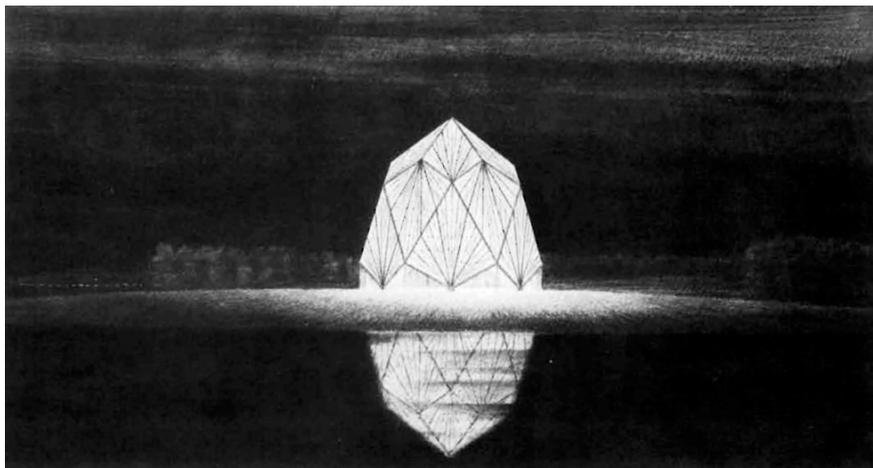
³⁸⁰ Presentata all'Esposizione del Deutscher Werkbund di Colonia del 1914, la *Glashaus* (o *Glaspavillon*) sembrava essere l'espressione concreta della *Glasarkitektur* di Scheerbart, dove il vetro (così come per Luckhardt) assumeva il valore simbolico di purezza: un nuovo materiale per una nuova cultura.

³⁸¹ Starr, S. F., *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, Roma 1979, p. 51.

³⁸² Scheerbart, P., *Architettura di vetro*, Milano 1982.



Bruno Taut, *Glashaus*.



Hans e Wassili Luckhardt, *Progetto di concorso per una "Casa del Lavoro"*, Berlino, 1934.

Purtroppo nessuno di questi incredibili progetti venne realizzato. Al loro posto, sotto il grande arco simbolo di pace, Piacentini immaginò un colossale monumento - l'edificio più simbolico di tutta l'E42 - per celebrare l'inizio di un "*nuovo capitolo della Storia umana, l'avvento di una nuova Era*", cioè di un mondo governato dal fascismo e dal nazismo³⁸³.

³⁸³ Lettera di Piacentini a Vittorio Cini, 4 gennaio 1940, in Mariani, R., *E42 un progetto per l'Ordine Nuovo*, Milano 1987, pp. 140-142.

Il complesso formato dall'Ara Pacis (di cui ci rimane un disegno) di Piacentini e dall'Arco di Libera era *"la risposta aggiornata ai progetti di Speer per Berlino, prova di un confronto in atto sul piano della dimensione e dell'efficacia rappresentativa"*³⁸⁴.

3.1. Una importante collezione di disegni

Come testimoniato dal concorso per il Palazzo dell'Acqua e della Luce, l'E42 fu un vero e proprio laboratorio che offrì soprattutto alle nuove leve l'occasione di esprimere le proprie idee la cui immaturità progettuale è sovente direttamente proporzionale al grado di irrealizzabilità delle opere stesse. Una cosa è, però, certa: grazie alle varie sperimentazioni effettuate in quell'enorme cantiere furono gettate le basi di tante soluzioni che noi crediamo, erroneamente, essere state concepite ai nostri giorni.

Relativi allo stesso tema del concorso, nell'archivio dell'EUR sono conservati numerosi studi legati alla luce e all'illuminazione a cui si era volutamente dato ampio spazio e non solo per ragioni simboliche, ma anche per ragioni tecnologiche.

Sin dagli inizi del '900, in Italia, a causa di mancanza di altre fonti di energia, si era favorito lo sfruttamento delle acque che abbondavano sul nostro territorio grazie alla costruzione di centrali elettriche.

³⁸⁴ Nicoloso, P., *op. cit.*, p. 263.

L'architetto milanese Piero Portaluppi era divenuto famoso per averne erette svariate in Val d'Ossola, Valle Antigorio e Val Formazza, a seguito dei numerosi incarichi ricevuti dal senatore Ettore Conti, suo suocero e proprietario - tra le molte altre - dell'omonima società elettrica. Verampio, Crego, Baceno, Valdo, Sottofrua, Crevoladossola, Cadarese sono i luoghi notevoli di questa specialissima "città elettrica diffusa" che Portaluppi edificò tra il 1913 e il 1925 (cui va aggiunta la centrale termoelettrica di Piacenza, realizzata tra il '25 e il '29): una "città" dal volto mutevole, ecletticamente oscillante tra il romanico, il gotico *flamboyant* e il cinese, ma resa unitaria dalla maniera lieve ed ironica che accomuna tutti i progetti di questo architetto la cui città natale fu tra le prime in Europa a fornirsi di illuminazione elettrica³⁸⁵.



Piero Portaluppi, *Centrale elettrica di Crevoladossola*, 1923-25.

Tra il 1920 e il 1938, la produzione di energia elettrica in Italia passò da circa 5 miliardi di kwh

³⁸⁵Biraghi, M., *Dal punto di vista dell'Architettura. Il Novocento delle infrastrutture*, in Ferlenga A., Biraghi M., Albrecht B., (a cura di), *L'architettura del Mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, catalogo della mostra Triennale di Milano, Bologna 2012, pp. 20-25.

a oltre 15 miliardi divenendo con la siderurgia, la meccanica e la chimica il settore industriale più attivo e produttivo del nostro paese³⁸⁶.

La combinazione di luce, acqua e vetro aveva interessato la ricerca di Bruno Taut e dei fratelli Luckhardt fino a giungere a Albert Speer che, con il suo *Lichtdome* creato sparando nel cielo 130 fasci di luci di contraerea, aveva incantato, insieme ai partecipanti ai raduni di Norimberga, anche gli spettatori delle olimpiadi di Berlino '36, come testimoniato nelle foto scattate da Leni Riefenstahl³⁸⁷ e Lala Aufsberg.

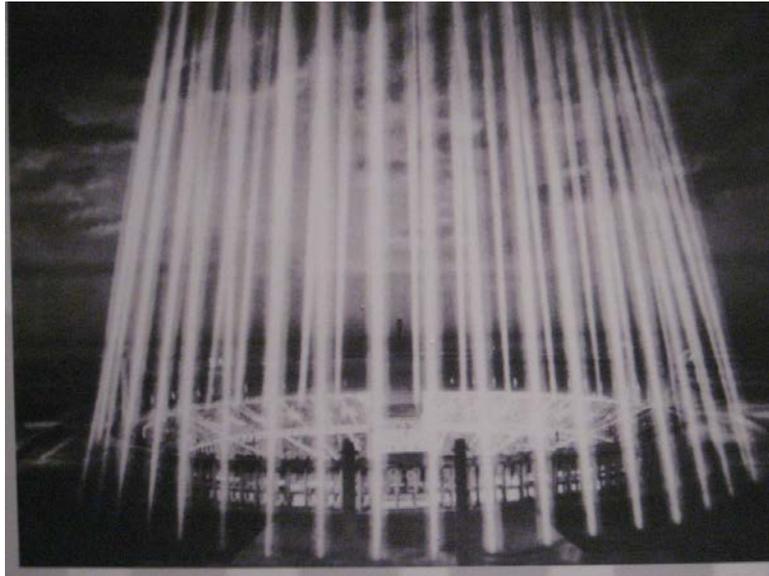
Come racconta lo stesso Speer, l'ambasciatore inglese, Nevil Henderson, presente alle olimpiadi, rimase a tal punto affascinato dagli effetti luminosi creati per le varie cerimonie da dichiarare: "*È stato solenne e splendido allo stesso tempo... come essere in una cattedrale di ghiaccio*"³⁸⁸.

Speer, che era andato sempre più affinando la sua tecnica e che con le olimpiadi aveva raggiunto il massimo delle sue capacità fornendo uno spettacolo indimenticabile, aveva iniziato la sua sperimentazione durante le adunate oceaniche di Norimberga anticipando, e di molto, le attuali magie luminose realizzate da *players* internazionali per concerti musicali all'aperto e cerimonie d'inaugurazione.

³⁸⁶ Vigo, G., *Fra le due guerre, l'industria diventò maggiorenne*, in "Corriere della Sera - Sette", n° 46, Milano 15 novembre 2013, pp. 90-91.

³⁸⁷ Riefenstahl, L., *Schönheit im Olympischen Kapf*, Berlin 1937.

³⁸⁸ Speer, A., *op. cit.*, Milano 1997, p. 142.



Leni Riefenstahl, *Lichtdom*, Stadio Olimpionico di Berlino, 1936.



Lala Aufsberg, *Lichtdom*, Norimberga, 1937.

Se è vero che era in atto un confronto tra Italia e Germania nel campo dell'efficacia rappresentativa e della tecnologia, anche davanti all'innegabile maestria dimostrata da Speer nell'usare la luce per creare effetti caleidoscopici, quasi ipnotizzanti, gli italiani non volevano essere da meno. Il laboratorio dell'E42, dunque, fu usato dai nostri professionisti per portare a termine ogni tipo possibile di esperimento nel campo dell'illuminazione. Era più che chiaro, infatti, che l'illuminazione, unita all'acqua e alla musica, aveva il

potere di creare nelle masse una irrefrenabile fascinazione che era quanto, in ultima analisi, interessava più di ogni altra cosa al regime.

Varie furono le fontane danzanti e luminose eseguite in quegli anni in differenti ambiti e luoghi d'Italia. Importanti testimonianze (oltre a quella già citata del Palazzo degli Uffici dell'EUR) rimangono la fontana de L'Aquila del D'Antini e quella della Mostra d'Oltremare di Napoli di Cocchia e Piccinato, inaugurata nel 1940 al suono della sinfonia *Fontane d'Oltremare* di Guido Pannain ai cui movimenti musicali erano sincronizzati i numerosi getti d'acqua³⁸⁹.



Fontana luminosa de L'Aquila.

³⁸⁹ Notizie tratte dal sito ufficiale della Mostra d'Oltremare di Napoli.



Mostra d'Oltremare di Napoli, *Fontana dell'Esedra*.

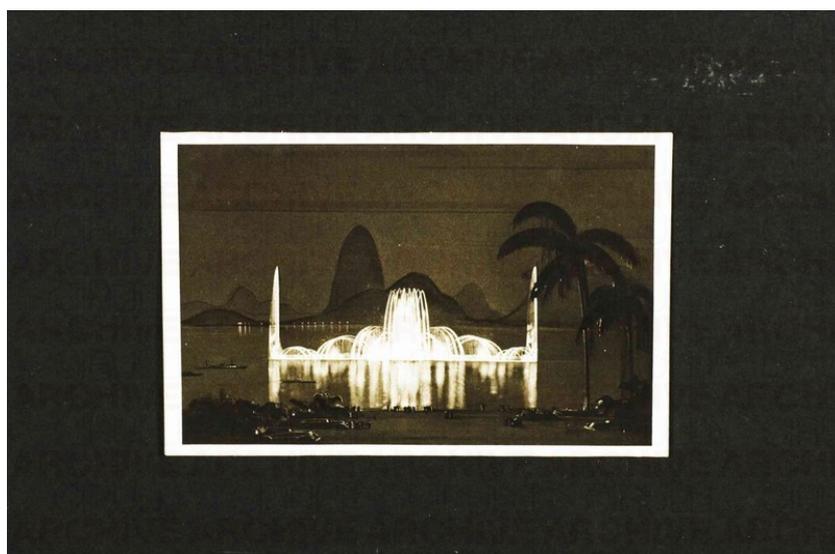
In questo ambito si inserisce una corposa collezione italo-americana che presenta numerose tempere e disegni, eseguiti per l'E42 sul tema dell'illuminazione e dell'acqua da Fabio Guerrini, Pierluigi Nervi, Marcello Piacentini, Ludovico Quaroni, Gaetano Minnucci, Luigi Moretti, Carlés Buigas e numerosi altri.

Nella cartella che contiene alcuni dei disegni della raccolta, di capitale importanza per la conferma del carattere sperimentale al quale questi studi erano improntati, rimane un foglio dattiloscritto inerente alle ricerche effettuate intorno alla realizzazione di una piscina per l'E42 dove si legge testualmente: *“Abbiamo sperimentato nel pubblico un vivo desiderio di bagnarsi nelle acque luminose, di passeggiare semi immersi in auree polverizzazioni, sotto una pioggia di finissima acqua luce. È grazioso l'effetto di vedere le belle ninfe traversare le tenui nubi*

fosforescenti di sottile polverizzazione, e nuotare lungo canaletti fiancheggiati da capricciose fontane rutilanti. L'esperienza sulla psicologia del pubblico nei confronti delle attrazioni, ci permette di pronosticare un vero successo per questa inedita realizzazione".

Colpisce l'estrema modernità di questi studi e disegni che si pongono alla base sia delle più attuali realizzazioni di *Lighting Design* che delle installazioni di *Light Art*.

Acquistati dagli eredi del Direttore Artistico dell'E42, queste opere rappresentano per lo più scenari notturni con giochi d'acqua e di luce. Ci sono palazzi illuminati, fontane danzanti, laghetti, piscine e giardini luminosi e galleggianti, studi di illuminazione dei viali e dei lampioni nonché uno sfavillante Palazzo dell'Illusione che non fanno che confermare quella magica dimensione ideale, visionaria e utopica che contraddistinse la progettazione dell'E42, la Nuova Roma.



E42, *Progetto per fontana luminosa*, 1938.



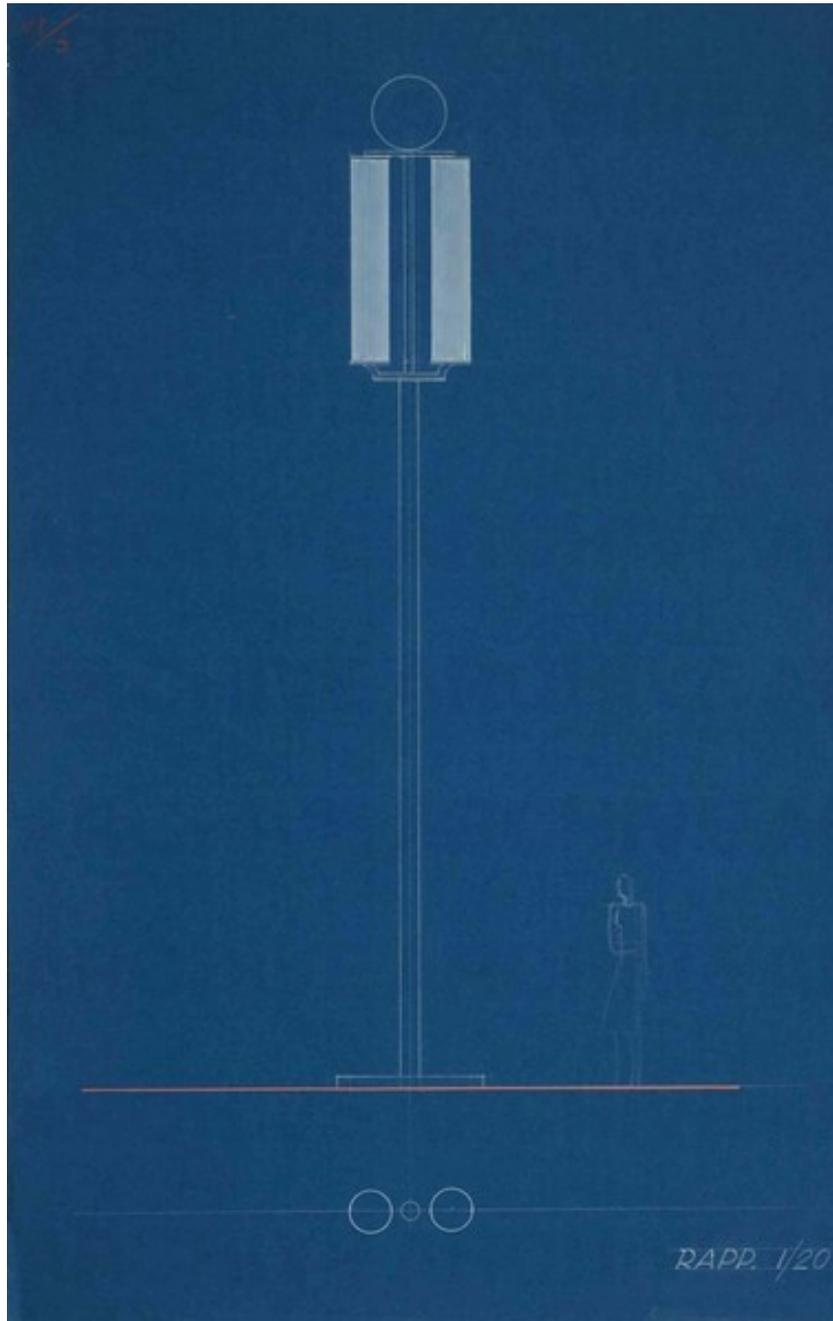
3

E42, *Piscina luminosa*, 1939.

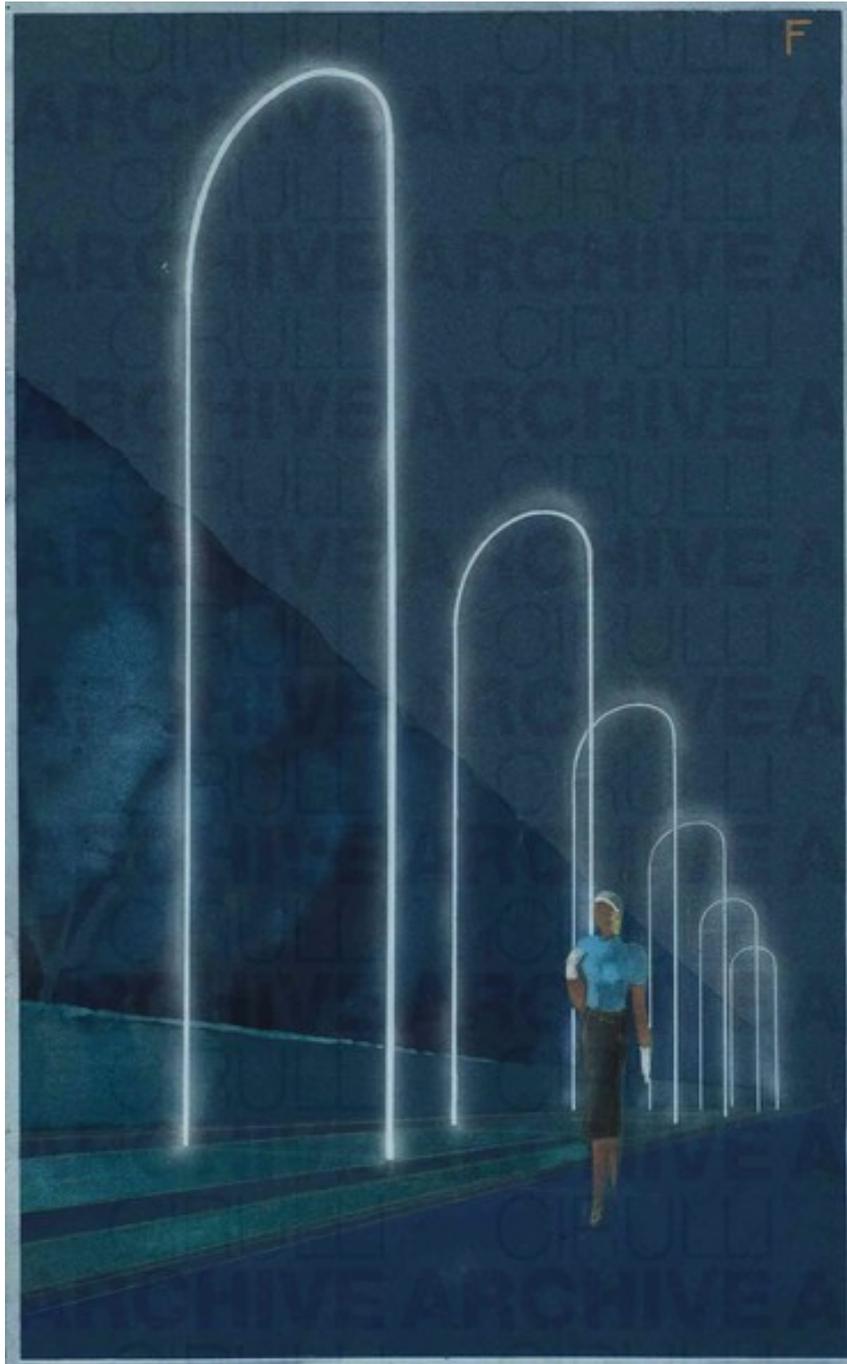


4

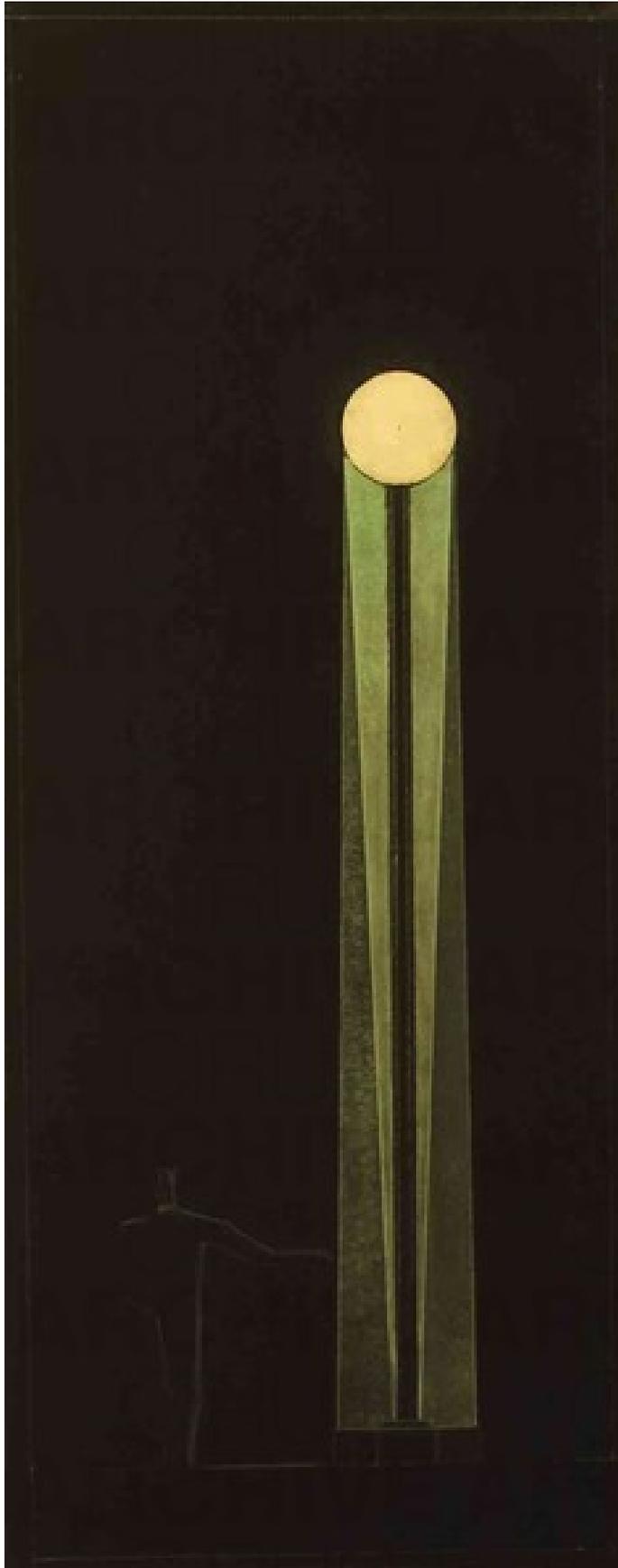
E42, *Progetto per piscina luminosa in un giardino d'acqua*.



E42, *Studio per illuminazione*, 1939.



E42, Studio per illuminazione, 1939.



E42, *Studio per illuminazione*, 1939.



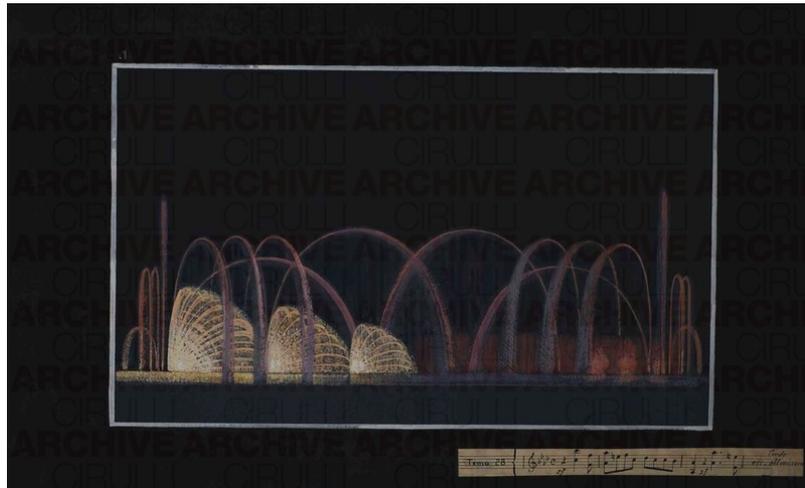
Luigi Moretti, *Studio per progetto acqua-luce*, 1939.



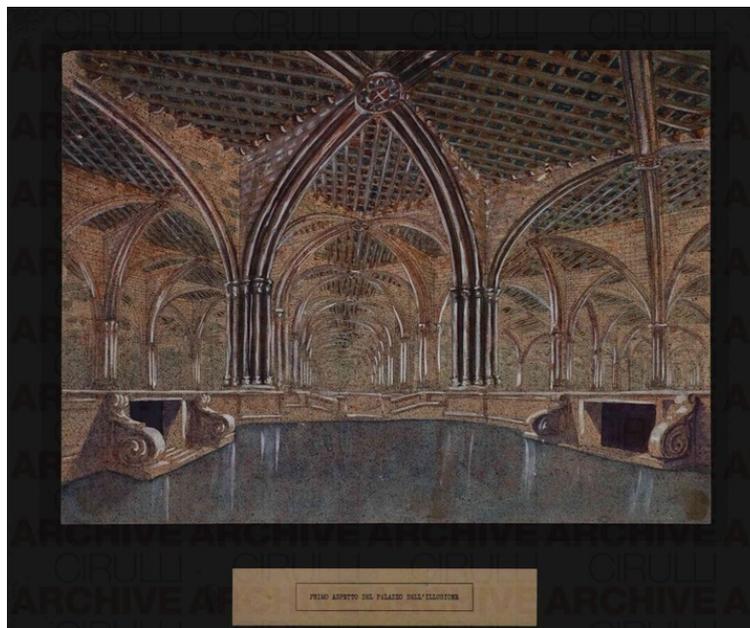
Marcello Piacentini, *Studio per illuminazione Viale Imperiale*.



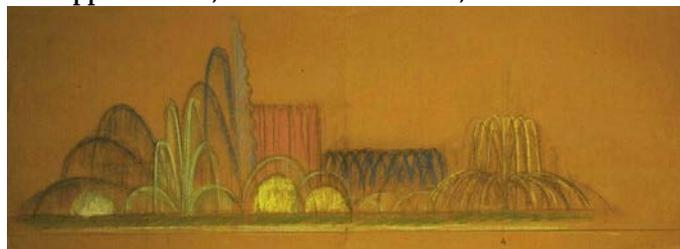
Parco delle cascate, 1940.



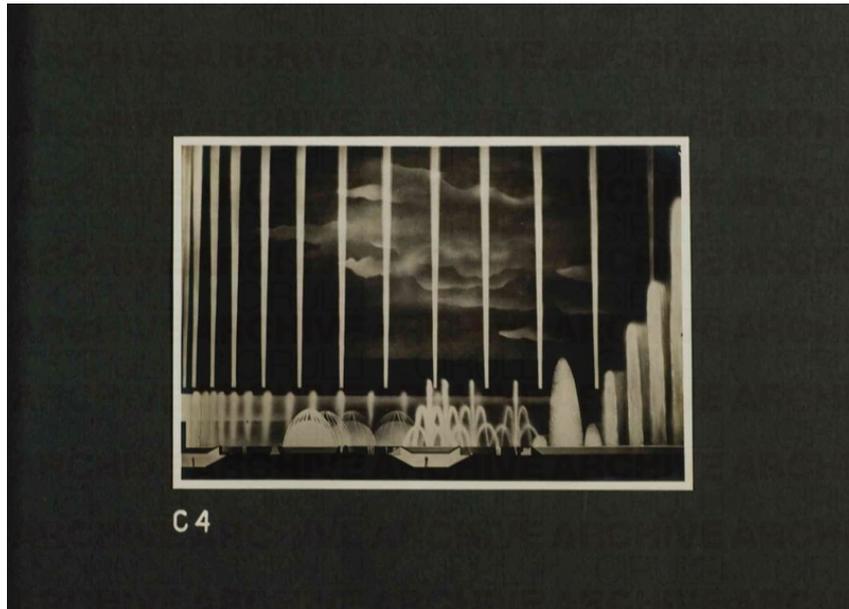
Fontane danzanti, 1940.



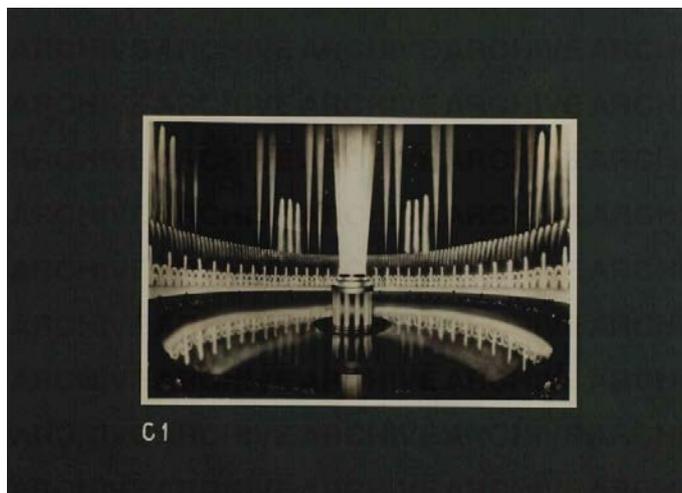
Giuseppe Romano, Palazzo dell'illusione, 1940.



Pierluigi Nervi, Studio per fontana luminosa, 1940.



Giardini luminosi.



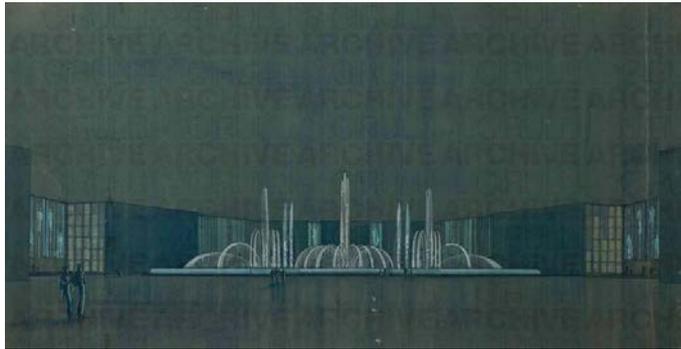
Carlés Buigas, *Giardini luminosi.*



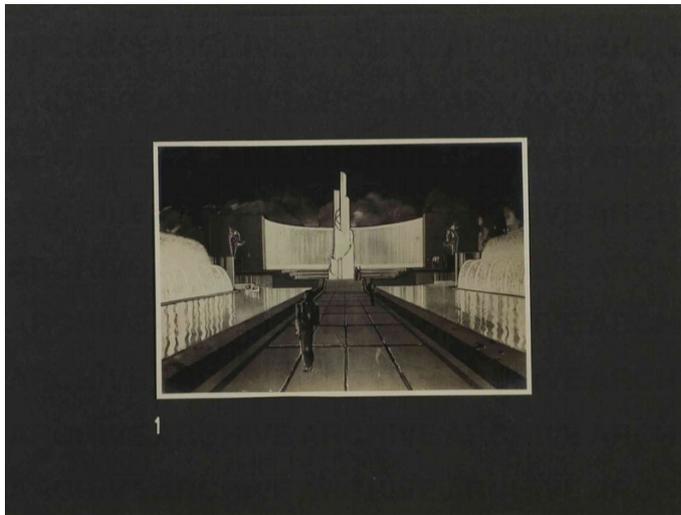
Giovanni Guerini, *Studio per illuminazione Palazzo della Civiltà italiana.*



Giovanni Minnucci, *Studio per illuminazione Palazzo degli Uffici.*



Pierluigi Nervi, *Fontane danzanti.*



Ludovico Quaroni, *Piazza Imperiale.*

Bibliografia

Aalto, A., *Synopsis: Painting, Architecture, Sculpture*, Basel/Stuttgart 1970.

Aalto, A., *Visioni urbane*, Milano 1999.

Abbott, B., *Changing New York*, with text by Elizabeth McCausland, New York 1939.

Abensour, M., *De la compacité: architecture et régimes totalitaires*, Paris 1997 [trad. it., *Della compattezza. Architetture e totalitarismi*, Milano 2012].

Abensour, M., *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris 2000.

Accasto G., Fraticelli V., Nicolini R., *L'architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Roma 1971.

Agnoletto M., (a cura di), *Pompei e l'architettura contemporanea*, "Parametro" n° 261 (numero monografico), anno XXXVI, gennaio/febbraio 2006.

Alain, E. C., *Système des beaux-arts*, Paris 1948.

Aloi, R., *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, steli, decorazioni*, Milano 1948.

Amendolaggine F., Cacciari M., *Oikos. Da Loos a Wittgenstein*, Firenze 1975.

Arendt, H., *Sulla violenza*, Parma 1996.

Arp, J., *On my way. Poetry and Essays 1912-1940*, New York 1950.

Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.

Augé, M., *Paris, années trente*, Parigi 1996.

- Augé, M.**, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino 2004.
- Bacchelli, R.**, *Estate sulla "Costiera" (1927). Da Napoli a Positano e da Positano a Salerno, in Italia per terra e per mare*, Milano 1962.
- Baculo-Giusti, A.**, *Utopie rilette della Napoli capitale ed ex capitale*, Napoli 1986.
- Badiou, A.**, *Le siècle*, Paris 2005 [trad. ital.: *Il secolo*, Milano 2006]
- Ballario, G.**, *Ritorno in Eritrea*, Bologna 2010.
- Barbieri, F.**, *Introduzione a Montesacro*, in "L'Urbe" XIV, Roma 1951.III.
- Barilli, R.**, *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano 2005.
- Barocchi, P.**, *Storia moderna dell'arte in Italia. III: dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, Torino 1990.
- Barsac, J.**, *Charlotte Perriand, un art d'habiter*, Paris 2004.
- Bascomb, N.**, *Higher: A Historic Race to the Sky and the Making of a City*, New York 2003.
- Bauer, C.**, *Modern Housing*, Boston 1934.
- Baxa, P.**, *Roads and Ruins: The Symbolic Landscape of Fascist Rome*, Toronto 1997.
- Belfiore, E.**, *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento a oggi*, Roma 2003.
- Bellamy, E.**, *Looking backward, 2000-1887*, Boston 1888.
- Belli G., Scudiero M., Vitas E.**, *Depero, Capri e il teatro*, in "Quaderni di Capodimonte", Napoli 1988.

Benevolo L., (a cura di), *La città dell'Utopia. Dalla città ideale alla città del Terzo Millennio*, Milano 1999.

Benevolo L., Romano S., (a cura di), *La città europea fuori d'Europa*, Milano 1998.

Benjamin, W., *Angelus Novus*, Torino 1962.

Benjamin, W., *Immagini di città*, Torino 2008.

Benjamin, W., *Das Passagenwerk*, a cura di R. Tiedemann, *Gesammelte Schriften, Band V, 1 und 2*, Frankfurt am Mein 1982.

Benton, T., *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*, Parigi 2007.

Benzi, F., (a cura di), *Il Déco in Italia*, Milano 2004.

Bergdoll, B., *Fragments: Architecture and the Unfinished*, New York 2006.

Bergson, H.-L., *L'evoluzione creatrice*, Milano 2009.

Besana R., Carli C. F., Devoti L., Prisco L., (a cura di), *Metafisica costruita. La città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, Milano 2002.

Bettini, S., *Classicismi moderni*, in *Storia della civiltà europea - Il Novecento*, vol. 16, Milano 2008.

Bignami S., Rusconi P., *Anni '30 - Arti in Italia oltre il Fascismo*, catalogo, Firenze 2012.

Bignardi, M., (a cura di), *Ivan Giovanni Zagoruiko, I Pittori Russi a Positano*, Ravello 1995.

Biraghi, M., *Dal punto di vista dell'Architettura. Il Novecento delle infrastrutture*, in Ferlenga A., Biraghi M., Albrecht B., (a cura di), *L'architettura del Mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, catalogo della mostra Triennale di Milano, Bologna 2012.

- Bisgrove, R.**, *The Gardens of Gertrude Jekyll*, London 2006.
- Blaser, W.**, *Nature in Buildings: Rudolf Steiner in Dornach 1913-1925*, Stuttgart 2002.
- Bloch, J.-R.**, *Paris-Moscou-Paris*, Paris 1947.
- Boatto, A.**, *Eros mediterraneo. Un percorso nell'arte del Novecento*, Bari 1999.
- Bonesio, L.**, *Il sublime e lo spazio*, Milano 1985.
- Bonesio, L.**, *Paesaggio, identità e globalità tra locale e globale*, Reggio Emilia 2007.
- Bonito Oliva A., Scott Y., Marshall R. D.**, *Georgia O'Keeffe. Nature and Abstraction*, Milano 2007.
- Bonomi A., Abruzzese A.**, (a cura di), *La città infinita*, Milano 2004.
- Borsi, F.**, *L'ordine monumentale in Europa, 1929-1939*, Milano 1986.
- Bossaglia, R.**, (a cura di), *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo*, Bologna 2002.
- Botton de, A.**, *Architettura e felicità*, Modena 2006.
- Bottoni, P.**, *Villa Latina*, in *Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative industriali e moderne della Villa Reale di Monza*, (a cura di), *36 progetti di villa di architetti italiani*, Milano-Roma 1930.
- Boyer, M.C.**, *The return of aesthetics to city planning, "Philosophical Streets"*, Washington 1990.
- Boullée, É.-L.**, *Architecture, essai sur l'art*, Paris 1968.
- Bourgoing de C., Marchesseau D.**, *Jardins romantiques français (1770-1840). Du jardin des Lumières au parc romantique*, catalogue d'exposition, Paris 2011.

Braga, C., *Utopie, Eutopie, Dystopie et Anti-Utopie*, www.metabasis.it, settembre 2006, an I°, numéro 2.

Braun, E., *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*, Cambridge, Mass. 1999 [trad. it.: *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Torino 2003].

Brenner, A., *America creates American murals*, in "The New York Times Magazine", April 10, 1938.

Bréon E., Rivoirard P., *Quand l'art déco séduit le monde*, catalogue d'exposition, Paris 2013.

Brocato P., Buda C. Z., (a cura di), *IV Circoscrizione. Le origini. Un museo per la Quarta Circoscrizione*, Roma 1999.

Brunetti, F., *Architetti e fascismo*, Firenze 1993.

Bruno, G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano 2006.

Bruzzone M., Serpagli L., *Le radici anonime dell'abitare moderno. Il contesto italiano e europeo (1936-1980)*, Milano 2012.

Bryson, B., *One summer. America 1927*, New York 2013.

Buder, S., *Visionaries and Planners: the Garden City movement and the modern community*, New York 1990.

Burroughs, B., *The Island of the Dead by Arnold Böcklin*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", volume 21, n. 6 (June 1926).

Cagneschi, C., *La costruzione razionale della casa. Scritti e progetti di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato, XXI ciclo, Bologna 2009.

Cagnetta, M., *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979.

Calabi, D., *Parigi anni Venti. Marcel Poëte e le origini della storia urbana*, Milano 1997.

Calvesi M., Guidoni E., Lux S. (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime: urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo mostra, Venezia 1987.

Calvino, I., *Le città invisibili*, Torino 1972.

Campagnuolo F., Ruggiero A., (a cura di), *C'era una volta la Casa a Botte*, Napoli 1997.

Canetti, E., *Hitler according to Speer*, in Id.: *The Conscience of Words*, New York 1979.

Canetti, E., *Macht und Überleben: Drei Essays*, Berlin 1972 [trad. it.: *Potere e sopravvivenza*, Milano 1974].

Capanna, A., *La mostra dell'abitazione all'E42*, in "AR", bimestrale dell'Ordine degli architetti di Roma e provincia, 51/04, Anno XXXIX, gennaio-febbraio 2004.

Carli F. C., Mercurio G., Prisco L., *E42-EUR Segno e Sogno del '900*, Roma 2005.

Carpaneto, G., *Quartiere XVI Montesacro*, in "Capitolium", III, 1927-28, n°12.

Cassirer, E., *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze 2004.

Cazzani, A., (a cura di), *I monumenti e i giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia*, Udine 2012.

Cazzola, P., *Osip Mandel'stam traduttore russo del Petrarca*, in Id., *Scrittori russi nello specchio della critica. XIX-XX secolo*, Alessandria 2005.

Cellini, F., *Didattica dell'architettura e didattica dell'arte*, Roma 2000.

Cellini F., D'Amato C., *Le architetture di Ridolfi e Frankl. Opere e progetti*, Milano 2005.

Chary, J., *Broadway. New York, l'età del jazz e la nascita di un mito*, Milano 2007.

Chateaubriand, F.-R., *Génie du Christianisme*, Paris 1802.

Ciacci, L., *Progetti di città sullo schermo: il cinema degli urbanisti*, Venezia 2001.

Cislaghi, P., *Il rione Carità*, Napoli 1998.

Ciucci, G., *Architettura e urbanistica. Immagine mediterranea e funzione imperiale*, in Gresleri G., Massaretti P. G., Zagnoni S., (a cura di), *Architettura italiana d'oltremare (1870-1940)*, Roma 1993.

Ciucci, G., (a cura di), *Classicismo-Classicismi. Architettura Europa-America 1920-1940*, Milano 1995.

Ciucci, G., *Gli architetti ed il Fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino 1989.

Clair, J., *Les années 20. L'âge des métropoles*, Montréal/Paris 1991.

Clair, J., *Melanconia. Motifs saturniens de entre les deux guerres*, Parigi 1996.

Clavel, G., *Un istituto per suicidi*, Roma 1917.

Coccia, B., (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Roma 2008.

Cocteau, J., *Orphée*, Paris 1927.

Cohen, J-L., *André Lurçat, 1894-1970: Autocritique d'un moderne*, Liège 1995.

Cohen J.-L., Eleb M., *Casablanca : Mythes et figures d'une aventure urbaine*, Paris 2004.

Cohen, J.-L., *Leonidov enfin mis à jour, "Casabella"*, n° 787, marzo 2010.

Cohen, J.-L., (sous la direction de), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue d'exposition, Paris 1997.

Cohen, J.-L., *Les fronts mouvants de la modernité*, in *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue d'exposition, Paris 1997.

Cohen, J.-L., *The Future of Architecture since 1889*, London & New York 2012.

Cole, M. S., *Catherine Bauer and the Public Housing Movement, 1926-1937*, Washington 1975.

Collotti E., Mariani R., *Gli acquerelli di Hitler – L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, Firenze 1984.

Comune di Roma, *La Città Giardino. Passeggiata nel territorio della IV circoscrizione*, Roma 1996.

Coomarasamy, A.K., *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Milano 1990.

Coomaraswamy, A.K., *Sapienza Orientale e cultura occidentale*, Milano 1988.

Cosenza, L., *Una casa per Positano e per...altri lidi*, in "Domus", 109/1937.

Cosenza, L., Rudofsky, B., *Villa per Positano*, in "Domus" n° 109, 1937.

Cossetta, K., *Ragione e sentimento dell'abitare la casa e l'architettura nel pensiero femminile tra le due guerre*, Roma 2000.

Craemer, K., *Mein Panopticum*, Hamburg 1965.

Crémieux, B., *Inquiétudes et reconstructions. Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris 1931.

Cristallini E., Fabbri M., Greco A., *Gibellina. Nata dall'arte. Una città per una società estetica*, Roma 2004.

Cristallini, E., *La legge del 2% e il concorso per il mosaico*, in Calvesi M., Guidoni E., Lux S. (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime: urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo mostra, Venezia 1987.

Culotta P., Gresleri G., *Città di fondazione e plantatio ecclesiae*, Bologna 2007.

Culvahouse, T., (a cura di), *Tennessee Valley Authority: Design and Persuasion*, New York 2007.

Danielson, E. N., *Shanghai and the Yangzi Delta: From Past to Present. The New Yangzi River Trilogy, Vol. I*, New York 2004.

Dau, M., *Mussolini l'anticittadino. Città, società e fascismo*, Roma 2012.

De Angelis, A., *Architettura e paesaggio mediterraneo*, giugno 2011,
<http://archivio.mediterraneaonline.eu/it/05/view.asp?id=2340>.

De Angelis, A., *Architecture in Toronto between the Two Wars*, in *I quaderni del master*, Roma 2005.

De Angelis, A., *Città giardino, città ideale. L'esempio della città giardino Aniene a Roma*, in *I quaderni del master*, Roma 2005.

De Angelis, A., *Le monument aux soldats de la Première Guerre mondiale, Côte, Italie, dans Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts plastiques XVe-XXe siècles*, 19-21 novembre 2009, Université Nice Sophia Antipolis, actes du colloque, Nice, décembre 2011.

De Angelis, A., *1929-1940: la città ideale nei disegni degli architetti*, in "International Scientific Meeting on Heritage and Design of Geometrical Forms HEDEGFORM", atti del convegno, Granada 2010.

Debat, F., *New-York. Images mouvantes*, Paris 1929.

Decaen, A. M., *Le Marquis de Girardin : 1735-1808*, Paris 1912.

De Chirico, G., *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino 1985.

De Chirico, G., *Il senso architettonico della pittura antica*, in "Valori Plastici", maggio-giugno 1920.

De Chirico, G., *Pro tecnica oratio*, in Id., *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Torino 1985.

De Felice, R., *Mussolini e il fascismo*, Torino 1981.

Deleuze, J., *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Parigi 1983.

Deleuze, J., *L'image-temps. Cinéma 2*, Parigi 1985.

De Magistris A., Korob'ina I., *Ivan Leonidov 1902-1960*, Milano 2009.

De Magistris, A., *Una giornata nel cielo sopra Mosca. Deineka nella metropolitana di Stalin*, in Lanfranconi M., Vakar I., Voronovič E., *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità*, catalogo mostra, Ginevra-Milano 2011.

De Micheli, M., *Le avanguardie artistiche del '900*, Milano 1988.

Depero, F., *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, Milano 2012.

Depero, F., *Un futurista a New York*, Siena 1990.

Derrida, J., *Adesso l'Architettura*, Milano 2008.

Derrida, J., *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Milano 2005.

Derrida, J., *La verità in pittura*, Roma 2005.

De Seta, C., *Introduzione a Pagano, G., Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Milano 2008.

De Seta, C., *L'architettura del '900*, Milano 1981.

De Seta, C., *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Bari 1972.

Di Battista, N., (a cura di), *Adalberto Libera. La città ideale*, Milano 2013.

Dickerman L., Indych-Lopez A., *Diego Rivera: Murals for The Museum of Modern Art*, New York 2011.

Dileo, V., *T.S. Eliot: dal metodo mitico al metodo mistico. La via ai Four Quartets. Interpretazioni della critica in Italia*, tesi di laurea, La Sapienza, Roma, 4 dicembre 2001.

Distaso, L. V., *Studi per un'estetica wittgensteiniana*, Roma 1999.

Doglio, C., *La città giardino*, Roma 2005.

Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Milano 2012.

Eleb M., Cohen J.-L., *Les mille et une villes de Casablanca*, Paris 2003.

Emery, N., *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Milano 2007.

Eribon, D., *Retour à Reims*, Parigi 2009.

Ernesti, G., (a cura di), *La costruzione dell'Utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma 1980.

Eskildsen U., Horak J. C., *Filmen und Fotos der zwanziger Jahren*, Stuttgart 1979.

Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative industriali e moderne della Villa Reale di

Monza, (a cura di), *36 progetti di villa di architetti italiani*, Milano-Roma 1930.

Ferlenga A., Biraghi M., Albrecht B., (a cura di), *L'architettura del Mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, catalogo della mostra Triennale di Milano-Bologna 2012.

Ferrari, M., *Adalberto Libera. Casa Malaparte a Capri. 1938-1942*, Bari 2008.

Ferrarotti, F., *Roma da capitale a periferia*, Bari 1970.

Ferretti, S., *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Torino 1984.

Ferrone V., Roche D., (a cura di), *L'Illuminismo - Dizionario storico*, Bari 1997.

Fest, J., *Hitler. Una biografia*, Milano 2005.

Fiengo G., Abbate, G., *Casa a volta della costa di Amalfi. Censimento del patrimonio edilizio storico di Lone, Pastena, Pogerola, Vettica Minore e Tovere*, Napoli 2012.

Fitzgerald, F. S., *Racconti dell'età del jazz*, Roma 2011.

Florenskij, P., *Le porte regali*, Milano 1977.

Florenskij, P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 2001.

Fontana, V., *Il caso di Roma*, in Zucconi, G. (a cura di), *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, Milano 1992.

Fonti D., Crescentini P., Ferri P., (a cura di), *Io arte noi città*, atti del convegno, Roma 2004.

Franchetti Pardo, V., (a cura di), *L'architettura nelle città italiane nel XX secolo. Dagli anni '20 agli anni '80*, atti del convegno, Roma 2003.

Freud, S., *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, Roma 1991.

- Freud, S.**, *Il disagio della civiltà*, Torino 2010.
- Freud, S.**, *Perché la guerra?*, Torino 1997.
- Frugoni, C.**, *Enciclopedia dell'arte medioevale*, Roma 1991.
- Fulda B., Soika A.**, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Berlin/Boston 2012.
- Fulton, G.**, *Roads of Remembrance*, in "Manitoba History", number 31, Spring 1996.
- Fumaroli, M.**, *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Torino 2005.
- Fumaroli, M.**, *Parigi-New York e ritorno. Viaggio nelle arti e nelle immagini*, Torino 2011.
- Fujisawa, F.**, *La terza Roma. Dal Risorgimento al Fascismo*, Tokyo 2001.
- Fussell, P.**, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna 2005.
- Gabetti R., Olmo C.**, *Le Corbusier e «L'Esprit Nouveau»*, Torino 1976.
- Gabler, N.**, *An Empire Of Their Own: How The Jews Invented Hollywood*, New York 1988.
- Ganslandt R., Hofmann H.**, *Handbook of lighting design*, Luedenscheid 2011.
- Galassi A., Rizzo B.**, *Città giardino Aniene*, Bologna 2013.
- Galeazzi C., Muratore G.**, *Littoria – Latina. La storia, le architetture*, Latina 1999.
- Galimberti U.**, *Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'Occidente*, Torino 1975.

Gambardella, C., *Case sul Golfo. Abitare lungo la costa napoletana 1930-1945*, Napoli 1993.

Geppert, A.C.T., *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle*, "Memoria e ricerca", n° 12, gennaio-aprile 2003.

Giannicchi, V., *Luce e architettura in 3 edifici dell'E42*, tesi di laurea, relatrice Prof. Antonella Greco co-relatrice Arch. Leda Diodovic, La Sapienza, Roma 2009, testo consultabile presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma.

Gibelli, A., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino 1988.

Giedion, S., *Spazio, tempo, architettura*, Milano 1984.

Giesler, H., *Ein anderer Hitler: Bericht seines Architekten: Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen*, Leoni am Starnberger See 1977.

Giordano, P., *Il disegno della razionalità come rappresentazione della mediterraneità*, in Giovannini M., Colistra D., (a cura di), *Spazi e culture del Mediterraneo*, Ricerca PRIN, Roma 2006.

Giovannini M., Colistra D., (a cura di) *Spazi e culture del Mediterraneo*, Ricerca PRIN, Roma 2006.

Godoli E., Nuzzacci A., *Architetti italiani per la Siria e il Libano nel ventesimo secolo*, Trieste 2008.

Godoli, E., (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Trento e Rovereto 2010.

Goethe, J. W., *La teoria dei colori*, Milano 2008.

Golam, R., *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale 1995.

Golam, R., *The Built Surface: Architecture and Pictures from Antiquity to the Millennium*, vol. 2, London 2002.

Golam, R., *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris 1905-1945*, New York 1985.

Gravagnuolo, B., *Il Mito Mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli 1994.

Gravagnuolo, B., *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Napoli 1997.

Gravagnuolo B., Belfiore P., *Napoli architettura e urbanistica del Novecento*, Bari 1994.

Gravagnuolo, B., *Ritorno in Occidente. Napoli 1911*, in Talamona, M., (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, Roma 2012.

Grey E., Badovici J., *E 1027: Maison en bord de mer*, Marseille 2006.

Gresleri G., Massaretti P. G., Zagnoni S., *Architettura italiana d'Oltremare 1870-1940*, Padova 1993.

Gropius, W., *Per un'architettura totale*, Milano 2007.

Groys, B., *Staline, œuvre d'art totale*, Nîmes 1990.

Guadagno, L., *E42, "La Gazzetta dell'Antiquariato"*, Anno XVII, n° 181, febbraio 2011.

Guttry de, I., *Il Déco all'italiana in architettura*, in Benzi, F., (a cura di), *Il Déco in Italia*, catalogo, Milano 2004.

Habermas, J., *The Philosophical Discourse of Modernity*, New York 1987.

Hainz, T., *Das Siegesdenkmal in Bozen – historische, politische und ästhetische Aspekte*, Wien 1997.

Hall P. J., Ward, C., *Sociable cities: the legacy of Ebenezer Howard*, New York 1998.

Hartmut, F., *Les métamorphoses de l'architecture moderne dans l'Allemagne nazi*, in Cohen, J.-L., (sous la direction

de), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, catalogue d'exposition, Paris 1997.

Hauser, A., *Storia sociale dell'arte*, Torino 1987.

Heidegger, M., *Essere e tempo*, Milano 2005.

Heidegger, M., *L'arte e lo spazio*, Genova 1998.

Hernández D., Mar del M., *Las 'Casas Baratas' en Vizcaya 1911-1936*, Bilbao 2008.

Hersant Y., Durand-Bogaert F., *Europes. De l'Antiquité au XXe siècle. Anthologie critique et commentée*, Paris 2000.

Hesse, H., *Demian*, Milano 1999.

Hesse, H., *Siddartha*, Milano 1973.

Hilbersheimer, L., *L'architettura della grande città*, Milano, 1998.

Hillier, B., *The Social Logic of Space*, Cambridge 1984.

Hitchcock, H. R., *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, New York 1929.

Hobsbawm, E.J., *Il secolo breve. 1914-1991*, Milano 1995.

Howald, E., *Die Kultur der Antike*, Roma 1948.

Howard, E., *Garden Cities of Tomorrow*, London 1946.

Howard, E., *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1945.

Hudnut, J., *Twilight of the Gods*, in "Magazine of Art", August 30, 1937.

Huizinga, J., *La crisi della civiltà*, Milano 1997.

Huizinga, J., *Lo scempio del mondo*, Milano 2004.

Hulme, T. E., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, with a Frontispiece and Foreword by Jacob Epstein, London 1924.

Huxley, A., *Brave New World*, London 1932 [trad. it., *Il mondo nuovo*, Milano 1933].

Huxley, A., *Jesting Pilate*, London 1924 [trad. it., *Tutto il mondo è paese*, Milano 1935].

Idzior, Aleksandra, *Politics and Architectural Imagination: Ideal Cities of Georgii Krutikov and Hugh Ferriss*, "The International Journal of the Arts in Society", volume 4, issue 6 (2008).

Idzior, Aleksandra, *Urbanotopia and the Frontier in Moscow and New York at the End of the 1920s*, "The Journal of Architecture", v. 11, n.5 (2006).

Insolera, I., *Roma moderna*, Torino 1962.

Insolera I., **Sette** A. M., *Roma tra le due Guerre. Cronache da una città che cambia*, Roma 2003.

Ippolito, L., *La villa del Novecento*, Firenze 2009.

Irace, F., *Le case nella Triennale. L'abitazione come espressione della società*, Milano 2005.

Isnenghi, M., *Il mito della Grande Guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Bari 1970.

Jacobelli, L., (a cura di), *Pompei la costruzione di un mito. Arte, letteratura, aneddotica di un'icona turistica*, Roma 2008.

Jacobs, J., *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulla metropoli americana*, Torino 2000.

Jacobson, R., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskiy*, Milano 2004.

Janulardo, E., *L'immagine della città nell'architettura, la pittura e la narrazione italiane dell'entre-deux-guerres*, Nice 2002.

Jaspers, K., *Del tragico*, Milano 2008.

Jaspers, K., *La filosofia dell'esistenza*, Bari 2006.

Jaspers, K., *La situazione spirituale del tempo*, Roma 1982.

Jaspers, K., *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma 1950.

Jona, C., *L'architettura rustica - Nella Costiera d'Amalfi*, Torino 1920.

Jordy, W. H., *American Buildings and Their architects*, vol. 3, Garden City, N.J. 1972.

Jung, C. G., *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Torino 1982.

Jung, C. G., *Psychology and Alchemy*, London 1964.

Jung, C. G., *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano 1988.

Kaufmann, E., *Da Ledoux a Le Corbusier*, Milano 1973.

Kaufmann, E., *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino 1991.

Kaufmann, E., *Tre architetti rivoluzionari. Boullée, Ledoux, Lequeu*, Roma 2006.

Keyserling, H., *Diario di viaggio di un filosofo (I): l'India*, Roma 2002.

Khan-Magomedov S., Schädlich C., *Avantgarde 1900-1923; Russisch-Sowjetische Architektur*, Katalog, Stuttgart 1991.

Kilham, W. H., *Raymond Hood, Architect - Form Through Function in the American Skyscraper*, New York 1973.

Knight, C., *La Torre di Clavel*, Capri 1999.

Kon, U., *Scala globale/L'invenzione della letteratura Latino-americana*, in "Abitare", rivista on-line, 09. 12. 2013, <http://abitare24.rssing.com/browser.php?indx=23152627&item=59>.

Kopp, A., *Città e rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche negli anni Venti*, Milano 1972.

Kopp, A., *Constructivist Architecture in the USSR*, London & New York 1985.

Kopp, A., *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble 1985.

Koolhaas, R., *Delirious New York*, Milano 2001.

Kraus, K., *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, Wien/Leipzig 1922 [trad. it.: *Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo*, Milano 1980.

Kruft, H. W., *Le città utopiche. La città ideale dal XV al XVIII secolo fra utopia e realtà*, Bari 1990.

Kubler, G., *La forma del tempo*, Torino 1989.

Labanca, N., *Storia dell'Italia coloniale*, Milano 1994.

Lanfranconi M., Vakar I., Voronovič E., *Aleksandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità*, catalogo mostra, Ginevra-Milano 2011.

Lanzetta, A., *Architettura informale, una diversa modernità. L'influenza della spazialità mediterranea dal moderno al contemporaneo*, tesi di dottorato, Roma 2004.

Laqueur, W., *Gli ultimi giorni dell'Europa. Epitaffio per un vecchio continente*, Venezia 2008.

Le Corbusier, *Carnet de route, dans Almanach d'Architecture moderne*, Paris 1925.

Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Milano 2003.

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Milano 1993.

Le Corbusier, *Voyage en Orient 1910-1911*, Paris 2011.

Ledoux, C.-N., *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1934.

Leitner, B., *The Wittgenstein House*, Princeton 2001.

Lévy-Strauss, C., *Les trois humanismes*, "Demain", n° 35, 1956, ripreso in *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973 [trad. it. *Antropologia strutturale due*, Milano 1978].

Lista, G., *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma 2013.

Livadiotti, M., Rocco, G. (a cura di), *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, catalogo mostra, Catania 1996.

Lobov L., **Vasilyeva** K., *Peredelkino. A Tale of the Writers' Village*, Moscow 2011.

Loos, A., *Parole nel vuoto*, Milano 1972.

Losurdo, D., *Fuga dalla storia? La rivoluzione russa e la rivoluzione cinese oggi*, Napoli 2012.

Lucarelli, F., *La Mostra d'Oltremare. Un patrimonio storico-architettonico del XX secolo a Napoli*, Napoli 2005.

Ludwig, E., *Colloqui con Mussolini*, Milano 2001.

Lupi, D., *Parchi e viali della rimembranza*, Firenze 1923.

Maiuri, A., *La Villa dei Misteri*, Roma 1931.

Maiuri, A., *La Villa dei Misteri*, in "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" 10, Milano 1931, n° 12, dicembre.

Makhneva-Barabanova, O., *Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au postmodernisme, XVIIIe-XXe siècle*, Paris 2010.

Malevič, K. S., *Il Suprematismo come modello della non rappresentazione*, in *Die Gegenstandlose Welt*, Dessau 1927.

Manacorda, D., *Il sito archeologico: tra ricerca e valorizzazione*, Roma 2007.

Manieri Elia, M., *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, Bari 2001.

Manieri Elia, M., *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Roma-Bari 1976.

Marchesini, L., *Fine o rinascita?*, catalogo mostra, Bologna 2012.

Marchi, V., *Primitismi capresi*, in "Cronache d'attualità", 1922.

Marchioni, N., (a cura di), *La grande guerra degli artisti. Propaganda iconografica bellica dell'Italia negli anni della Prima guerra mondiale*, catalogo mostra, Firenze 2005.

Marconi, P., *Architetture minime mediterranee e architettura moderna*, in "Architettura ed arti decorative", settembre 1929.

Marconi, P., (a cura di), *La città come forma simbolica. Studi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*, Roma 1973.

Marcucci, L., (a cura di), *Progetto e città nell'architettura italiana. L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, Roma 2012.

Maresca, R., *Dall'Ottocento ai giorni nostri. "Torna a Surriento"*, tesi di laurea, Napoli 1996/1997.

Mariani, C., *Ritorno a Peredelkino, culla di Zhivago e dei suoi "figli"*, "Sette del Corriere della Sera", n° 49, Milano, 6 dicembre 2013.

Mariani, R., *E42. Un progetto per l'Ordine Nuovo*, Milano 1987.

Mariani, R., *Fascismo e "città nuove"*, Milano 1976.

Mariani-Travi, E., *La città moderna vista dai pittori*, Torino 1996.

Marinetti, F. T., *Il fascino dell'Egitto*, Milano 1981.

Matteoni, D., (a cura di), *Giò Ponti. Il fascino della ceramica*, catalogo mostra, Milano 2011.

Maugham, W. S., *La luna e sei soldi*, Milano 2002.

Mazel, G., *Ermenonville : l'histoire et la vie du village, le château et les jardins du marquis de Girardin, le souvenir de Jean-Jacques Rousseau*, bulletin spécial n° 73-75, Beauvais 1996.

Mazzoleni D., Anzani G., Salama A., Sepe M., Simone M. M., *L'architettura come linguaggio di pace*, Napoli 2005.

McGuinness, *Young Ludwig: Wittgenstein's Life, 1889-1921*, Oxford 2005.

McLuhan, M., *Il villaggio globale*, Milano 1992.

McLuhan, M., *The Global Theatre*, article in "H. Marshall McLuhan Collection", 1971, National Archives of Canada, Ottawa.

Meriggi, M., *La città verde*, Boves (CN) 2008.

Messina, B., *Architettura e forme in costa d'Amalfi. Dal segno al disegno di un paesaggio costruito*, Napoli 2012.

Michaud, P.-A., *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 2012.

Mila, M., *Introduzione*, in Hesse, H., *Siddartha*, Milano 1973.

Minoli, L., *Margarete Schütte-Lihotzky. Dalla cucina alla città*, Milano 1999.

Misler, N., *Avanguardie russe*, Firenze, in "Art e Dossier", n° 41, dicembre 1989.

Mittner, D., *Le città di fondazione del Novecento*, Venezia 2003.

Montale, E., *Ossi di seppia*, Milano 2003.

Morand, P., *L'homme pressé*, Paris 1941.

Moravánszky, A., *Il Goetheanum di Rudolf Steiner. Il libero muoversi della spirito fra le curve in cemento. Il secondo edificio come commemorazione del primo*, in "Domus", febbraio 2011.

Morris, J., *Manhattan '45*, Milano 1989.

Morris, W., *News from Nowhere*, London 1891.

Mosse, G., *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Bari 1999.

Mumford, L., *La città nella storia*, Milano 1994.

Mumford, L., *The Culture of Cities*, New York 1938.

Mumford, L., *The Garden City Idea and Modern Planning*, introduction to Howard, E., *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1945.

Mumford, L., *The Story of Utopias*, New York 1922.

Mumford, L., *Values for Survival: Essays, Addresses, and Letters on Politics and Education*, New York 1946.

Muñoz, A., *Roma di Mussolini*, Milano 1935.

Munthe, A., *La storia di San Michele*, Milano 1932.

Murašov, K., *Architettura e costruzione della città in Pirovano, C.*, (a cura di), *Architettura nel paese dei Soviet 1917-1933*, Milano 1982.

Mussolini, B., *Opera omnia*, vol. XXIX, Firenze 1951-63.

Nacci, M., *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino 1989.

Neri, M. L., *Enrico Del Debbio*, catalogo, Roma-Milano 2006.

Neri, M. L., (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Dibattito internazionale e realtà locali*, Roma 2011.

Neumann, D., (a cura di), *Film Architecture*, Monaco, Londra, New York 1999.

Nicoloso, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008 e 2011.

Nietzsche, F. W., *Così parlò Zarathustra*, Milano 2010.

Nietzsche, F. W., *La gaia scienza*, Milano 2000.

Nietzsche, F. W., *La nascita della tragedia*, Milano 1977.

Nifosì Sini, G., *L'inghilterra degli anni '30*, Firenze 1992.

Nijinskij, V., *Il diario di Nijinskij*, Milano 1972.

Ockman, J., *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*, New York 1993.

O'Keefe, G., *Memorie*, Milano 2003.

Olmo C., Lepetit B., (a cura di), *La città e le sue storie*, Torino 1995.

Otto, R., *Mistica orientale, mistica occidentale*, Milano 2011.

Paci, E., *Il filosofo e la città*, Milano 1979.

Pagano, G., *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di Cesare De Seta, Milano 2008.

Pagano, G., *Architettura moderna di venti secoli fa*, in "La Casa bella", n° 47, novembre 1931.

Pagano, G., *Tecnica dell'abitazione*, in "Quaderni della Triennale", Milano 1936.

Palanti, M., *L'Eternale: Mole Littoria. Roma MCMXXVI*, Milano 1926.

Pallasmaa, J., *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki 2001.

Pane, R., *Campania, la casa e l'albero*, Napoli 1961.

Pane, R., *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959.

Panofsky, E., *Il significato delle arti visive*, Torino 1997.

Panofsky, E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.

Paolucci, E., *Felice Casorati architetto*, in "La casa bella", ottobre 1929.

Papi, G., *Aprilia città della terra. Architettura, Urbanistica, Ambiente*, Roma 2005.

Parsons K. C., Schuyler D., *From Garden City to Green City: the Legacy of Ebenezer Howard*, Baltimore 2002.

Patetta, L., *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano 1982.

Pau, F., *Idea architettonica e figura della città*. Roma 2009.

Pennacchi, A., *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*, Bari 2010.

Pennacchi, A., *Guidonia, Pomezia città di fondazione*, Latina 2003.

Pennacchi, A., *Viaggio per le città del duce. Saggi di "LiMes" ed altri scritti*, Roma 2003.

Perriand, C., *Io, Charlotte tra Le Corbusier, Léger e Jeanneret*, Milano 2006.

Persico, E., *Profezia dell'architettura*, Milano 2012.

Pevsner, N., *I pionieri dell'architettura moderna. Da William Morris a Walter Gropius*, Milano 1999.

Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Dizionario di architettura*, Torino 1981.

Pica, A., *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938.

Pica, A., *V Triennale di Milano, Catalogo ufficiale*, Milano 1933.

Pigafetta G., Abbondandolo I., Trisciuolo M., *Architettura tradizionalista: architetture, opere, teorie*, Milano 2002.

Pinon, P., *Généalogie des villes : les formes urbaines dans l'histoire*, Paris 2009.

Pirani, F., (a cura di), *Il futuro alle spalle. Italia Francia. L'arte fra le due guerre*, Roma 1998.

Pirovano, C., (a cura di), *Architettura nel paese dei Soviet 1917-1933*, Milano 1982.

Pizzi D., Molinari L., *Città metafisiche. Città di fondazione dall'Italia all'Oltremare 1920-1945*, Milano 2005.

Plunz, R., *A History of Housing in New York City: Dwelling Time and Social Change in the American Metropolis*, New York 1990.

Pogacnik, M., *Introduzione*, in Sedlmayr, H., *L'architettura di Borromini*, Milano 2002, pp. 7-19.

Polin, G., *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Roma 1983.

Poncellini, L., *László Hudec in Shanghai (1919-1847) and the Pursuit of Chinese Modernity*, Zurich 2011.

Ponti, G., *Casa a Posillipo*, in "Domus", n° 120, 1937.

Ponti, G., *La casa all'italiana*, Milano 1933.

Ponti, G., *Opere d'arte nella "casa di fantasia" e la pittrice cantastorie*, in "Domus" n° 270, maggio 1952.

Ponti, G., *Una villa alla pompeiana*, in "Domus" n° 79, luglio 1934.

Pontiggia, E., *Il Novecento italiano*, Milano 2003.

Pontiggia, E., *Modernità e classicità. Il ritorno all'ordine in Europa dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano 2008.

Ponzi, M. (a cura di), *Spazi di transizione. Il classico moderno (1888-1933)*, Milano 2008.

Popper, K., *La società aperta e i suoi nemici*, Roma 1994.

Poretti, S., *Modernismi italiani e architettura del Novecento*, Roma 2008.

Portoghesi P., Scarano R., (a cura di), *L'architettura del Mediterraneo*, Roma 2002.

Pouvreau B., Couronné M., Laborde M-F., Gaudry G., *Les cités-jardins de la banlieue du nord-est parisien*, Paris 2007.

Prestinzenza Puglisi, L., *Forme e ombre. Introduzione all'architettura contemporanea 1905-1933*, Torino 2003.

Price, B. F., *Adolf Hitler: The Unknown Artist*, London 1984.

- Protasoni, S.**, *Figini e Pollini*, Milano 2010.
- Pucci, G.**, *Orfeo e la decima musa*, in Guidotti G., Melotti M., (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma 2005.
- Quetglas, J.**, *Roma non è che un vasto monumento, Pompei un'antichità vivente* in Talamona, M., (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo mostra, Roma 2012.
- Quilici, V.**, *E42 – EUR un centro per la metropoli*, Roma 1996.
- Rebecchini, M.**, *Architetti italiani 1930-1990*, Roma 2002.
- Reichlin, B.**, *Figures of Neorealism in Italian Architecture Part I and II*, in "Grey Room", MIT Press Journal, No. 5 and 6, Fall 2001-Winter 2002,
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/152638102317406515?journalCode=grey#.VCF9FRb6fss>.
- Rescigno, E.**, (a cura di), *George Gershwin*, in *I classici della musica*, Milano 2007.
- Ricci, G.**, *Amalfi, Furore, Ravello. Architettura del paesaggio costiero*, Napoli 2007.
- Richter D., Romito M., Talalay M.**, *In fuga dalla storia. Esuli dai totalitarismi del Novecento sulla costa di Amalfi*, catalogo mostra, Amalfi 2005.
- Ricoeur, P.**, *Leggere la città*, Enna-Roma 2008.
- Riefenstahl, L.**, *Schönheit im Olympischen Kapf*, Berlin 1937.
- Rilke, R. M.**, *Die Sonetten an Orpheus*, Frankfurt am Main 1955.
- Rinaldi M., Muratore G.**, *La casa elettrica e il caleodoscopio: temi e stile dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, Roma 2003.

Rivera D., March G., *My Art, my Life: an Autobiography*, New York 1992.

Romano, M., *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Torino 1993.

Romano, M., *La città come opera d'arte*, Torino 2008.

Romito, M., *La pittura di Positano nel '900*, Paestum 2011.

Rosenblum, R., *Transformations in late Eighteenth Century Art*, Princeton 1970.

Rossen, H.M., *Chicago 1933 and New York 1939*, New York 1980.

Rougemont de, D., *Pensare con le mani. Le radici culturali della crisi europea*, Massa 2012.

Rowe P. G., Kuan S., *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*, Boston 2004.

Rubio, O. M., *L'esperienza della totalità. El Lissitzky*, catalogo mostra, Milano 2014.

Rudofsky, B., *Architettura senza architetti: una breve introduzione all'architettura non blasonata*, Napoli 1977.

Rykwert, J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Milano 1991.

Rykwert, J., *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Torino 2008.

Sangiuliano, G., *Scacco allo zar. 1908-1910: Lenin a Capri, genesi della Rivoluzione*, Milano 2012.

Sansot, P., *Poétique de la ville*, Paris 1971.

Santoro, S., *L'Italia e l'Europa Orientale: diplomazia culturale e propaganda 1918-1947*, Roma 2006.

Sarfatti, M., *Pompei risorta*, in "Dedalo", anno IV, fascicolo XI, aprile 1924.

Savorra, M., *La casa pompeiana e la tradizione Beaux-Arts*, in "Parametro" n° 261, (numero monografico), anno XXXVI, gennaio/febbraio 2006.

Scarano R., Piemontese A., *La ricerca dell'identità mediterranea nell'architettura italiana degli anni Trenta*, in Giovannini M., Colistra D., (a cura di) *Spazi e culture del Mediterraneo*, Ricerca PRIN, Roma 2006.

Scarano, A., *Luoghi e architetture del Mediterraneo. Viaggiatori alla scoperta del genius loci*, Roma 2004.

Scarrocchia, S., *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta*, Milano 1999.

Schaffer, D., *Garden Cities for America: The Radburn Experience*, New York 2008.

Scheerbart, P., *Architettura di vetro*, Milano 1982.

Scheler, M., *Crisi dei valori*, a cura di A. Banfi, Milano 1936.

Schildt, G., *Alvar Aalto in his own words*, New York 1997.

Schildt, G., *Il mare di Icaro*, Milano 2013.

Schnapp, J., (a cura di), *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria del '900*, Venezia 2004.

Schumacher, T., *Terragni e il Danteum*, Roma 1983.

Scobie, A., *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity (Monographs on the Fine Arts)*, Filadelfia 1990.

Scriba, F., *Il mito di Roma, l'estetica e gli intellettuali negli anni del consenso: la mostra augustea della Romanità 1937/38*, in "Quaderni di Storia", 21, 1995.

Scudiero M., Leiber D., *Depero futurista & New York*, Rovereto 1986.

Sedlmayr, H., *L'Architettura di Borromini*, Milano 2002.

Sedlmayr, H., *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, Milano 1975.

Selvaggi, E., *Rimembranza, un parco per non dimenticare*, Terracina 1997.

Semënov, M., *Un pescatore russo a Positano*, Amalfi 2011.

Severini, G., *Dal Cubismo al Classicismo*, Milano 2001.

Simoncini G., Bellanca C., Bonaccorso G., Manfredi T., Zander O., (a cura di), *Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Catalogo generale dei disegni di architettura 1890-1947*, Roma 2002.

Sinclair, U., *World's end - La fine del mondo*, Milano 1950.

Siola, U., *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli 1990.

Sitte, C., *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Vienna 1903.

Settis, S., *Futuro del "classico"*, Torino 2004.

Sewell, J., *The Shape of the City. Toronto struggles with Modern Planning*, Toronto 1993.

Sgarbi, V., (a cura di), *Arte, genio, follia*, catalogo mostra, Siena 2009.

Sorel, A., *Yo, García Lorca*, Tafalla 1997.

Sozi, G., *Il municipio Montesacro (Città-giardino) nel tempo*, Roma 2003.

- Sozi, G.**, *Montesacro antico e nuovo*, Roma 1994.
- Speer, A.**, *Erinnerungen*, Frankfurt am Main 1969.
- Speer, A.**, *Memorie del Terzo Reich*, Milano 1996.
- Spendel, G.**, *Mosca anni Venti. Sogni e utopie di una generazione*, Roma 1999.
- Spinazzola, V.**, *Pompeii alla Luce degli Scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923)*, 2 voll., Roma 1953.
- Spotts, F.**, *Hitler e il potere dell'estetica*, Monza 2012.
- Stabile, F. R.**, *Regionalismo a Roma. Tipi e linguaggi: il caso Garbatella*, Roma 2001.
- Stamp, G.**, *Lutyens e il Classicismo progressivo*, in Ciucci, G., (a cura di), *Classicismo-Classicismi. Architettura Europa-America 1920-1940*, Milano 1995.
- Starr, S. F.**, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi*, Roma 1979.
- Stein, C.**, *Towards New Towns for America*, Liverpool 1951.
- Steinbeck, J.**, *Furore*, Milano 2001.
- Steiner, R.**, *Architecture as a Synthesis of the Arts*, New York 1999.
- Steiner, R.**, *La mia vita*, Roma 2012.
- Steiner, R.**, *L'educazione come arte. Dal complesso dell'entità umana*, Milano 2012.
- Stenersen, R.**, *Edvard Munch: close up of a genius*, Oslo 1946.
- Stenti, S.**, *Marcello Canino*, Napoli 2005.
- Summerson, J.**, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 2000.

Swenarton, M., *Sitte, Unwin e il movimento per la città giardino in Gran Bretagna*, Milano 1989.

Tafari, M., *Progetto e Utopia*, Bari 2007.

Tafari, M., *Vienna rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista (1919-1933)*, Milano 1980.

Tagliacollo, E., *La progettazione dell'EUR. Formazione e trasformazione urbana dalle origini a oggi*, Roma 2011.

Tagliaventi, G., (a cura di), *Città giardino/Garden City. Cento anni di teorie, modelli, esperienze*, Roma 2004.

Tagore, R., *Come uccelli in volo*, Milano 2012.

Tagore, R., *La civiltà occidentale e l'India*, Torino 1991.

Talamona, M., (a cura di), *L'Italia di Le Corbusier*, catalogo mostra, Roma 2012.

Tamborra, A., *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Bari 1977.

Tarde, G., *Frammento di storia futura*, Napoli 1991.

Tarquini, G., *Giganti nell'erba, Libia ieri e oggi, "Forme Moderne"*, n° 3/09, Roma 2009.

Taut, B., *Die Stadtkrone*, Jena 1919 [trad. it. *La corona della città*, Milano 1973].

Taylor, M., *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago 1992.

Taylor, R. R., *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley 1974.

Terranova, A., *Grattacieli*, Vercelli 2003.

Thévoz, M., *Il teatro del crimine*, Milano 1990.

Trione, V., *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, Milano 2005.

Trione, V., *Il poeta e le arti. Apollinaire e il tempo delle avanguardie*, Milano 1999.

Unwin R., Parker R. B., *The Art of Building a Home*, London 1901.

Valéry, P., *Eupalino o l'architetto*, Pordenone 1997,

Valéry, P., *La crise de l'esprit*, "Atheneum", Londres 1919.

Valéry, P., *Variété III, IV et V*, Paris 2002.

Van Haaften, J., (a cura di), *Berenice Abbott, Photographer: A Modern Vision*, New York 1989.

Valle, P., *Redipuglia*, in "ARCH'IT Artland" rivista on-line di architettura, 2007,
<http://architettura.it/artland/20071103/index.htm>.

Vallye, A., *Léger 1910-1930. La visione della città contemporanea*, catalogo mostra, Milano 2014.

Venturi, L., *Per l'architettura nuova*, in "Casabella", gennaio 1933.

Vigo, G., *Fra le due guerre, l'industria diventò maggiorenne*, in "Corriere della Sera - Sette", n° 46, Milano 15 novembre 2013.

Vidotto V., Tobia B., Brice C., (a cura di), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma, 1998.

Vitta, M., *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1851-2001*, Torino 2001.

Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850.

Wagner, R., *Die Kunst und die Revolution*, Zürich 1849.

Warbug, A., *Mnemosyne. L'atlante della immagini*, Torino 2002.

- Warburg, A.**, *Per monstra ad sphaeram*, Milano 2009.
- Ward, S.**, *The Garden City*, Oxford/New York 2013.
- Warr, A.**, *Shanghai Architecture*, San Francisco 2007.
- Weber, M.**, *Economia e società*, Milano 1968.
- Weber, M.**, *La città*, introduzione di Enzo Paci, Milano 1950.
- Wedekind, F.**, *Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart errichtet 1927 nach Vorschlägen des Deutschen Werkbundes im Auftrag der Stadt Stuttgart und im Rahmen der Werkbundaussstellung "Die Wohnung" - Herausgegeben vom Deutschen Werkbund, Stuttgart 1927.*
- Wells, H. G.**, *The Salvaging of Civilization: A Probable Future of Mankind*, London, New York, Toronto, Melbourne 1921.
- Wikborg T., Messel N., Di Majo E.**, *Eros nell'arte di Gustav Vigeland*, catalogo mostra, Torino 1999.
- Wind, E.**, *Arte e anarchia*, Milano 1997.
- Wijdeveld, P.**, *Ludwig Wittgenstein, Architect*, London 1995.
- Wittgenstein, L.**, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914 - 1916*, Torino 2009.
- Wittgenstein, L.**, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt 1977, [trad. it. *Pensieri diversi*, Milano 1988].
- Woolf, V.**, *A Room of One's Own*, London 1929.
- Wood, A. F.**, *New York's 1939-40 World's Fair*, New York 1977.

Wood, P., *The Politics of the Avant-Garde*, in *The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, catalogo, New York 1992.

Yourcenar, M., *Le memorie di Adriano*, Torino 1988.

Zevi, B., *Storia e contro-storia dell'architettura in Italia*, Roma 1997.

Zevi, S., (a cura di), *Restituiamo la Storia – Dal Lazio all'oltremare*, Roma 2010.

Zygmunt, B., *Vita liquida*, Bari 2006.

Zweig, S., *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Stockholm 1944.