

Introduzione

di Vittorio Vidotto

«Quando andavo a Ostia e la vedevo dal treno, l'Esposizione mi faceva bollire il sangue. Il monumento alla cretineria nazionale»: così affermava un personaggio del testo teatrale *L'Esposizione Universale* di Luigi Squarzina scritto tra il 1945 e il 1948 (Squarzina 1991, 29).

Un altro personaggio, questa volta il protagonista del romanzo *Per vedere se* del filologo Maurizio Bettini è preso da una forte emozione estetica alla vista del Palazzo della Civiltà italiana. «Gli archi e i loggiati, da cui l'edificio è traforato su ogni lato, suggerivano un sentimento di leggerezza massiccia, se così posso dire, che nessuna Casa del Fascio, nessun Palazzo del Governo [...] aveva mai potuto ispirarmi. Davvero una costruzione metafisica [...] Soprattutto, però, era il colore della pietra, così candida e luminosa, che tratteneva il mio sguardo, tanto che non riuscivo più a staccarlo dalle file dei loggiati» (Bettini 2011, 166-167).

In questi due passi così diversi e lontani nel tempo, è possibile individuare i poli opposti che hanno segnato il giudizio sull'Eur: ossia su quell'Esposizione Universale di Roma – nota anche con l'acronimo di E42 – prevista per consacrare i successi del fascismo nel 1942, ventennale della marcia su Roma.

Nell'espressione «cretineria nazionale» ritroviamo il giudizio negativo, così diffuso nell'antifascismo, sulla colpevole passività degli italiani di fronte al culto del duce e ai rituali celebrativi fascisti. Negli anni recenti invece, consumatasi la condanna legata alla connotazione fascista di quei luoghi e la relativa damnatio politico-estetica, può subentrare la stupefazione di fronte al più emblematico edificio dell'E42.

Oggi, a distanza di quasi ottant'anni, il compiuto disinvestimento ideologico da un antifascismo pregiudiziale condiviso non solo dai colti ma anche dalla cultura diffusa e la correlata desementizzazione di quel che rimane dell'originaria progettazione dell'E42, rendono difficile, soprattutto per i più giovani, riconoscere in quegli edifici e in quegli spazi, nei marmi e nelle colonne così ricorrenti e insistiti, la cifra forte di una intenzione celebrativa fascista.

È quello che accade anche con le grandi iscrizioni mussoliniane che campeggiano sul Palazzo degli Uffici ('La Terza Roma si dilaterà sopra altri colli lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno') e sui quattro frontoni del Palazzo della Civiltà italiana ('un popolo di poeti di artisti di eroi / di santi di pensatori di scienziati / di navigatori di trasmigratori') che sembrano richiamare un datato e, per certi versi, patetico nazionalismo.

La vicenda dell'Eur accompagna dunque l'evoluzione del giudizio storico sul fascismo e il riconoscimento di una sua autonoma proposta politico-culturale, legata al carattere totalitario del regime, che trovò larga eco nell'architettura politica e ancor più nelle arti decorative.

Accanto al Foro Mussolini (oggi Foro Italico) che raggiunge, nel 1937, con il piazzale dell'Impero di Luigi Moretti, il culmine del ciclo celebrativo del duce, la progettazione dell'E42 rappresenta il momento più significativo, per intenzione e per dimensioni, della rappresentazione dei trionfi del regime e della raggiunta affermazione dell'Italia come potenza imperiale.

Ma, come sappiamo, la guerra e le sconfitte interruppero i lavori nel 1942 e, dopo un periodo di abbandono, nel 1951 l'Eur riprese slancio con il completamento degli edifici iniziati oltre dieci anni prima e con l'edificazione di un nuovo quartiere direzionale e residenziale.

A dire il vero, solo all'occhio educato ai diversi stili e periodi dell'architettura contemporanea, le diverse stratificazioni tra la parte dell'Eur progettata alla fine degli anni '30 e poi compiuta per la maggior parte negli anni '50, e quella progettata e costruita dagli anni '50 fino a tutti i '60, appaiono immediatamente comprensibili e databili.

La diffusa dimensione del monumentale e del grandioso che si percepisce nell'attraversamento automobilistico da nord a sud dell'Eur, tende a mimetizzare i diversi tempi delle costruzioni. Aperto e chiuso da edifici degli anni '60 – i propilei di Moretti e Morpurgo a nord e il Palazzo dello Sport di Nervi e Piacentini a sud – per chi esce dalla città l'attraversamento procede inizialmente tra due quinte progettate nella fase dell'E42 per concludersi al lago artificiale tra edifici più recenti. E anzi il percorso inverso da sud a nord non solo rappresenta – o meglio rappresentava fino alla recente ed esibita scarnificazione delle torri del ministero delle Finanze – il più moderno ingresso in città,

l'unico in grado di poter rivaleggiare con le altre grandi capitali, ma si presentava anche come simbolo visivo della fortunata stagione del miracolo economico italiano.

Se provenendo dal centro cittadino, dopo un lungo tragitto sulla Cristoforo Colombo (l'ex via Imperiale), si intravede a destra, dietro la quinta dei pini, l'inconfondibile mole del Colosseo quadrato (il nome che designa il Palazzo della Civiltà), una volta entrati nel perimetro dell'Eur i tre principali assi ortogonali che intersecano il percorso lasciano appena percepire i fondali con i grandi edifici previsti per l'Esposizione. Solo rallentando la marcia all'incrocio, in fondo al terminale del primo asse, si mostrano il Palazzo dei Congressi a sinistra e quello della Civiltà italiana a destra. La prospettiva che si apre più avanti a sinistra del rondò della piazza Guglielmo Marconi (l'ex piazza Imperiale) verso il Museo della Civiltà romana è ostruita dal primo fitto colonnato. Il terzo asse, quello di viale Europa lungo oltre un chilometro, se evidenzia sulla destra la grande mole della cupola della chiesa dei SS. Pietro e Paolo non consente d'altra parte di visualizzare bene a sinistra l'ex-edificio delle Forze Armate, ora Archivio Centrale dello Stato.

Queste considerazioni portano all'ovvia conclusione che l'Eur, pur riflettendo nel suo disegno urbanistico e spaziale e in alcuni suoi grandi edifici, molti aspetti della progettazione per l'E42, si presenta oggi come una realtà urbana profondamente nuova e diversa.

Se nella fascia nord si registra un addensamento significativo degli edifici già previsti per l'E42, questa presenza diminuisce nelle parti meridionali del pentagono dell'Eur dove sono concentrate costruzioni degli anni '50 e '60 e la maggior parte del residenziale. Questa successione determina due diverse destinazioni degli spazi urbani perfettamente individuabili nelle visioni aeree del quartiere.

Negli anni '60 si completa una vera e propria nuova città, profondamente diversa dal resto di Roma per la sua singolare stratificazione e per la sua inedita pianificazione. Una pianificazione che vede all'opera, dal 1951, il nuovo commissario dell'Ente Eur, Virgilio Testa, affiancato dall'architetto Marcello Piacentini che aveva già diretto la progettazione nella fase dell'E42.

La mostra organizzata dal Comune di Roma in occasione del programma Roma verso Expo si è posta l'obiettivo di ricostruire la storia dell'Eur "dal fascismo agli anni '60" e gli articoli della pubblicazione relativa ne seguono puntualmente lo sviluppo cronologico, salvo chiudersi alla fine con una rivisitazione complessiva della nuova città condotta attraverso lo specchio del cinema.

Alessandra Tarquini illustra l'ideazione, le origini, la scelta dell'area, l'organizzazione e l'avvio delle prime realizzazioni dell'E42 nel quadro del rinnovamento complessivo di Roma promosso dal fascismo.

L'iniziativa di organizzare un'Esposizione universale, in un periodo in cui in molti paesi ne erano state inaugurate altre a un ritmo biennale, rispondeva soprattutto a un'esigenza politica. Tre erano i pilastri di quella particolare politica: il ruolo di Roma, come mito tangibile, di cui il regime intendeva rinnovare i fasti non solo con la ripresa di un'espansione imperiale ma anche con la fondazione di una nuova Roma del fascismo; la convinzione di un primato della civiltà italiana accresciuto dai successi del sistema politico fascista, di cui l'Esposizione avrebbe reso testimonianza di fronte alle altre nazioni; l'importanza, infine, attribuita alle mostre come veicolo per coinvolgere le masse e allargarne il consenso. Così era stato per la Mostra della rivoluzione fascista del 1932 e, seppure in misura minore, con quella Augustea della romanità del 1937.

L'E42 si presentava come una straordinaria occasione per reinterpretare lo spirito e l'arte di Roma rimanendo fedeli al linguaggio moderno del razionalismo. Una scommessa che la giovane architettura italiana, convintamente fascista, avrebbe perso di fronte all'ossessione per la simmetria e all'obiettivo di uno stile unitario imposti – anche con dirette correzioni sui singoli edifici – da Marcello Piacentini presto divenuto il regista di tutta la progettazione urbanistica e architettonica dell'Esposizione. Questa vicenda, con la caduta delle illusioni e l'inevitabile strascico di delusioni e polemiche (soprattutto tra Pagano e Piacentini nonostante avessero già collaborato alla Città universitaria e al padiglione italiano per l'Esposizione di Parigi del 1937), è ricostruita nel contributo di Fulvio Irace ripercorrendo anche tutta la fase successiva alla ripresa dei lavori negli anni '50 e '60. Non mancando di segnalare le variazioni di impianto e in qualche caso lo stravolgimento dell'originaria progettazione: come nel caso della piazza Imperiale (intitolata ora a Guglielmo Marconi) dove il previsto teatro neo-greco di Moretti veniva sostituito dall'incongrua

mole del Palazzo Italia vanificando (volutamente è il caso di chiedersi) il senso del luogo centrale dell'Esposizione.

L'inserimento progressivo di tanti nuovi imponenti edifici, destinati a sedi ministeriali o a grandi società private, e l'adeguamento all'international style, trasformò profondamente l'immagine dell'Eur tanto da farlo apparire sempre più come l'avamposto di una città modernissima, quasi americana.

Un ruolo fondamentale nella progettazione dell'E42 era riservato all'arte e alla decorazione: un vasto programma coordinato dal pittore Cipriano Efisio Oppo ma rimasto largamente incompiuto. Del resto, alla ripresa dei lavori negli anni '50, gran parte delle opere previste, rimaste allo stadio preparatorio, si presentavano con una connotazione politica celebrativa del duce e della romanità che le rendeva improponibili nella nuova stagione democratica. Dei protagonisti di quella vicenda tratta il contributo di Antonella Greco che sottolinea come le opere d'arte – affreschi, mosaici, sculture – dovessero rimanere strettamente dipendenti dalle scelte architettoniche.

Sorprendentemente, tra gli artisti vincitori dei concorsi o designati direttamente da Oppo, mancava il nome di Mario Sironi, il maggior esponente di un'arte figurativa dagli inconfondibili connotati politici, tenutosi dapprima in disparte e solo tardivamente chiamato a realizzare un affresco, mai eseguito, dedicato all'*Italia imperiale nel nuovo ordine politico ed economico (corporativo)* per il salone centrale della Mostra dell'autarchia (già Palazzo delle Forze armate e ora Archivio Centrale dello Stato). Rimaneva così assente il solo artista in grado di tradurre il messaggio politico ideologico con originale forza espressiva.

La celebrazione del fascismo all'Eur rimaneva affidata al grande altorilievo di Publio Morbiducci posto all'ingresso principale (ma di fatto laterale) del Palazzo degli Uffici: qui il tema della *Storia di Roma attraverso le opere edilizie* (1939) è in realtà un percorso finalizzato a celebrare la Roma di Mussolini, raffigurato a cavallo, nella parte inferiore del rilievo, in atteggiamento trionfante.

L'E42 non sarebbe stata l'unica esposizione dell'Italia del '900. Roma (con Firenze e Torino), aveva celebrato il cinquantenario dell'unità nel 1911 con una Esposizione universale. Francesco Bartolini parte da un confronto fra i due programmi, quello realizzato dalla Roma di Nathan, e quello rimasto incompiuto della Roma di Mussolini, per sottolineare non solo le ovvie diversità – di tempi, di luoghi, di intenzioni –, ma anche per ricordarci alcune affinità. Non solo nella costruzione di alcuni edifici permanenti (a Valle Giulia e in quello che sarebbe diventato il quartiere Mazzini), ma per l'analoga intenzione di rimodellare la capitale e ipotizzarne uno sviluppo verso il mare. E non ultima coincidenza, è il caso di aggiungere che il principale artefice dell'esposizione del 1911 era stato quello stesso Marcello Piacentini, allora neppure trentenne, che abbiamo visto all'opera tanto nell'E42 che nell'Eur di Virgilio Testa.

Quello che differenziava però profondamente le due esposizioni era l'obiettivo dell'E42 di pianificare una città nuova, con i tratti amplificati delle città di fondazione.

Un obiettivo che sarà perseguito con grande efficacia da Testa in virtù non solo delle sue competenze professionali ma anche per la consumata capacità di tessere relazioni con i poteri forti, politici e imprenditoriali, della capitale. Così dall'E42 faceva emergere, abilmente rinnovata e depotenziata dalla connotazione fascista, la parte relativa al quartiere direzionale e residenziale per far nascere una città nuova e moderna, la "città giardino delle Tre Fontane". La realizzazione degli edifici residenziali accentuava non solo la diversità con la Roma degli anni '30 e '40, ma anche con i quartieri che si andavano costruendo, nello stesso periodo, in altre zone borghesi della città, grazie all'autonomia amministrativa di cui l'Eur continuava a godere. La consacrazione della nuova città, avvenne con le Olimpiadi del 1960, mentre i detrattori dell'urbanistica mussoliniana spostavano le loro critiche sull'espansione dell'Eur che avrebbe irrimediabilmente pregiudicato il corretto sviluppo urbanistico di Roma destinata a svilupparsi a est, mentre ora si espandeva dalla parte opposta.

Congelati gli edifici storici dell'E42, negli anni '60 l'Eur assume i connotati di un quartiere moderno, ben diverso dalla modernità monumentale e retorica immaginata dal fascismo, fondata sul recupero di un legame formale e stilistico con l'antico.

Ora è la contemporaneità a prevalere, spezzando ogni riferimento con il passato.

Di questa città contemporanea rende conto minutamente l'articolo di Fernando Salsano che analizza le scelte politiche e urbanistiche che presiedono alla metamorfosi dell'Eur in un grande centro direzionale individuando il punto di svolta nell'inserimento del quartiere nel programma dei Giochi Olimpici previsti per il 1960.

Il trasferimento dei ministeri e la collocazione di alcune nuove destinazioni dell'amministrazione statale, unitamente al trasferimento di grandi enti pubblici e di società private non risponde tuttavia a un piano unitario organicamente pensato. Un processo che si pone in netta contraddizione con le indicazioni del nuovo piano regolatore, allineandosi piuttosto a quella consuetudine che ha riservato a Roma il primato incontestato dell'assenza di una pianificazione complessiva della città e delle sue funzioni. Tuttavia l'Eur, in questa fase, rientra a pieno titolo, grazie alla vertiginosa cronologia della sua trasformazione funzionale, nella fase espansiva dell'economia italiana e nell'accelerato sviluppo del settore terziario.

Quando, alla fine degli anni '50, 'abitare nella modernità' divenne uno status symbol, l'Eur si presentava con tutti i requisiti per rispondere a queste aspirazioni. Le ampie zone di verde, pubblico e privato, la qualità mediamente alta delle architetture delle palazzine e delle ville, la larga dotazione di servizi esercitò un forte incentivo per i ceti borghesi alti e medio-alti per scegliere di abitare o trasferirsi all'Eur. Tutto questo consentiva a Testa di esaltare le qualità dell'Eur sottolineando i limiti degli altri quartieri borghesi, come Parioli, bollati come «informi aggregati edilizi».

I processi di costruzione e i caratteri delle zone residenziali sono presentati nell'articolo di Bruno Bonomo con il largo ricorso all'analisi della pubblicità coeva sui quotidiani e alle interviste sui rotocalchi, tra le fonti più innovative per esplorare le ambizioni e gli stili di vita dei ceti borghesi in ascesa.

Tra il 1945 e il 1970 l'Eur è un'importante presenza nel cinema italiano. Non solo per le scenografie offerte dalle sue architetture e dai suoi spazi, ma per il suo prestarsi a luogo simbolo rappresentativo di momenti diversi di quegli anni. Nella lettura proposta da Andrea Minuz risalta la profonda differenza di linguaggio e di intenzioni dei due grandi registi come Fellini e Antonioni. Se Fellini ingigantisce le fantasie erotiche di un borghesuccio moralista tra la monumentalità metafisica dell'E42 (con la complicità di Peppino De Filippo e Anita Ekberg), Antonioni nella sequenza finale dell'*Eclisse* rappresenta il vuoto esistenziale in attesa di un senso che non viene restituito dagli spazi urbani.

Il continuo mutare delle prospettive e dei punti di vista si ritrova egualmente catturato negli scatti di alcuni grandi fotografi contemporanei presenti in mostra con le loro opere, delle quali questo catalogo offre una selezione. Sguardo analitico quello di Gabriele Basilico (1944-2013), riflessione suggestiva sul rapporto tra la luce e i rivestimenti in marmo del Palazzo della Civiltà italiana quello di Franco Fontana (Modena, 1933). Gli edifici dell'E42, ora inseriti nel contesto della città contemporanea, ora ripresi in una nuova dimensione metafisica sono protagonisti negli scatti di Hans-Christian Schink (Erfurt, 1961), Andrea Jemolo (Roma, 1957) e Fabrizio Ferri (Roma, 1952).

Il cinema e la fotografia, nei loro diversi sguardi, non riescono tuttavia a trasmetterci per intero l'anomalia permanente dell'Eur, percepibile soprattutto nelle ore notturne e per le rade presenze. Qualcosa di non completamente risolto, legato, penso, alla sua lontananza, alla duplicità delle sue funzioni, alla doppia scala dei suoi volumi – i grandi complessi di uffici e le palazzine di abitazione. Sono le tracce ormai evidenti e consolidate della sua storia e della sua specifica modernità.