

# E 42: L'ARTE NELLA COSTRUZIONE DELLA 'CITTÀ DELLA RAPPRESENTAZIONE'

*E42 (The 1942 World Exhibition): Art in the Construction of  
the City as the 'Place of Representation'*

DOI: 10.17401/su.s2.ec20

**Elisabetta Cristallini**

Università degli Studi della Tuscia  
cristallini@unitus.it

## **Parole chiave**

Esposizione Universale Roma 1942, Enrico Guidoni, arte come decorazione, visioni scenografiche

*The 1942 World Exhibition of Rome, Enrico Guidoni, Art as Decoration, Scenographic Visions*

## **Abstract**

Nella grande macchina dell'E 42 l'arte non aveva solo un ruolo celebrativo di quello che avrebbe dovuto essere un nuovo giubileo laico, ma aveva la funzione di supportare le visioni scenografiche per lo 'stile dell'anno XX'. Il complesso programma artistico, destinato agli esterni degli edifici e all'articolazione dell'assetto urbanistico, doveva essere il centro motore del sistema di 'rappresentazioni' che la scena avrebbe dovuto ospitare. I gruppi scultorei, le testate in mosaico, persino le pitture sono previste per supportare e dirigere la visione urbana che Guidoni descrive in un suo intenso saggio per il catalogo/libro della mostra *E 42 Utopia e scenario di un regime* (1987) rinnovando il suo interesse per il ruolo dell'arte nella costruzione della città.

*In the great E42 machine, art not only had a celebratory role in what should have been a new secular jubilee but it also had the function of supporting the scenographic visions for the 'style of the year XX'. The complex artistic scheme for the building exteriors and the arrangement of the urban layout was to be the driving force behind the system of 'representations' that the setting was due to host. The sculptural groups, the mosaic heads and even the paintings were intended to support and guide the urban vision that Guidoni describes in an intense essay for the catalogue for the E42 - Utopia and the Setting for a Regime exhibition (1987), thus renewing his interest in the role of art in the construction of the city.*



Partendo dalle riflessioni espresse da Enrico Guidoni nel suo intenso saggio per il catalogo/libro della mostra *E 42 Utopia e scenario di un regime*<sup>1</sup>, nel presente scritto si vuole rintracciare quel percorso fatto di stazioni e di vedute che avrebbero dovuto accompagnare il visitatore/pellegrino del XX secolo dall'entrata 'imperiale' verso una grandiosa scena finale inquadrata da un arco monumentale, simbolo dell'Esposizione. A supportare le visioni scenografiche era l'arte che oltre ad avere un ruolo celebrativo doveva essere funzionale alla struttura dell'impianto urbanistico-architettonico del nuovo quartiere/città.

### Premessa

L'E 42 è pensata da subito, suggerisce Guidoni, come città, ovvero come realtà non solo urbanistico-architettonica, ma anche amministrativa e sociale con connotati individuabili e specifici partendo da un allestimento espositivo temporaneo (Esposizione universale del 1942), coniugando dunque immagine e funzione per trasmettere un'ideologia, uno stile, un simbolo. Da qui l'importanza degli aspetti figurativi, scenografici, artistici, «dei valori della rappresentazione e dell'immagine rispetto ai valori dell'economia e della materialità»<sup>2</sup>. Una città ideale progettata da un Piacentini che guarda più che alla tradizione greco-romana a quella medievale, rinascimentale, barocca, come ci conferma un tema caro all'impianto piacentiniano che è, come ha individuato ancora Guidoni, la piazza, non intesa come agorà o come foro, ma come spazio costruito per la visione e la rappresentazione. Piacentini, sovrintendente ai 'Servizi dell'Architettura' e vice-presidente dell'Ente E 42 è il supervisore e il regista dell'intero complesso. Le sue idee sull'arte e sulla sua relazione con l'architettura sono chiare dalla metà degli anni '30 quando interviene al Convegno Volta dedicato proprio ai *Rapporti dell'architettura con le*

---

1. Enrico GUIDONI, *L'E42, città della rappresentazione*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simo-  
netta Lux (a cura di), *E 42 Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*,  
Marsilio, Venezia 1987, pp. 17-82. Il volume è il primo studio fondamentale sull'E42 realizzato da  
un gruppo di storici dell'arte (coordinato da S. Lux) e architetti (coordinato da E. Guidoni) del-  
l'università La Sapienza che per primi hanno potuto studiare la cospicua documentazione, fino ad  
allora inedita, conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato.

2. Ibidem, p. 33.

*arti figurative* e da lui stesso presieduto (1936). La quarta seduta (*Tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative*) ha come unici due relatori Piacentini e Le Corbusier. Se Le Corbusier esprime la sua diffidenza verso un'integrazione di pittura e architettura, suggerendo piuttosto l'uso del colore da parte dell'architetto per finalità ottico-percettive-spaziali (come lui stesso aveva fatto nella *Maison La Roche*)<sup>3</sup>, Piacentini nella sua relazione (letta dal collega accademico Romano Romanelli perché all'ultimo momento non può essere presente) sostiene la necessità di una pittura murale subordinata ad una architettura monumentale. Nel suo discorso, denigrando lo «stato di grande disorientamento» in cui si troverebbe l'arte, preannuncia il «ritorno della pittura alla monumentalità classica, al suo compito di illustrare, di illuminare l'interno degli edifici», pubblici, «fin nelle scuole elementari, nelle palestre, nei bagni» con «scene religiose», «di vita attuale, civili, patriottiche»<sup>4</sup>. E concludeva affermando che, di contro all'architettura razionale internazionale, quella monumentale 'esige' il ritorno della pittura: «soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere»<sup>5</sup>. A questa data Piacentini aveva già sperimentato il ruolo fondamentale dell'arte nella costruzione dell'architettura e della città, anzi di una cittadella: l'università La Sapienza di Roma (1935). Qui nell'impianto basilicale dell'insieme, all'incrocio con il transetto, Piacentini aveva previsto da subito e in tutte le varianti del progetto, una scultura verticale funzionale ad una visione assiale a partire dai propilei dell'ingresso di Foschini: un gradino ottico adatto a conferire un'ulteriore monumentalità al Rettorato (che pure sorge su un'alta scalinata) e anche ad una visione ravvicinata con il ruolo di perno visivo per una circolarità dello sguardo verso gli altri edifici che aggettano sulla piazza (Giurisprudenza e Lettere, ali fisiche e simboliche del Rettorato, e edifici di Fisica e Chimica) compresi i due approfondimenti laterali (edifici di Matematica e Mineralogia). Questo delicato compito lo affida ad Arturo Martini, un artista tanto stimato da essere scelto per decorare il giardino della sua villa 'quota 10' a via della Camilluccia con un gruppo scultoreo in terracotta ispirato a Fidia (*Le*

---

3. Cfr. Elisabetta CRISTALLINI, *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*, Gangemi, Roma 2017, in particolare il capitolo *Le Corbusier e la Synthèse des arts*.

4. Nel 1942 viene varata la legge del 2%, anticipata nel corso degli anni '30 da una serie di circolari, per cui almeno quella quota del costo totale dei nuovi edifici pubblici doveva essere destinata alla decorazione. La scelta degli artisti era di pertinenza degli organi amministrativi, dei sindacati, dell'architetto progettista.

5. Marcello PIACENTINI, *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto all'ausilio delle arti figurative*, in Reale Accademia d'Italia (a cura di), *Atti Convegno di Arti*, ottobre 1936, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, p. 96. Si veda anche Antonella GRECO, *Piacentini e gli artisti*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Gangemi, Roma 2012, pp. 39-52.

stelle). Per l'università Martini assolve il compito con un'opera potente e declina il tema di Minerva simbolo della 'Sapienza' in quello di Atena, in bronzo scuro e in armi, frontale, bloccata, con le braccia alzate in segno di guerra e con alle spalle uno stravagante mantello arricciato come un cirro. Quanto alla presenza dell'arte, all'esterno più nulla, se si esclude qualche discreto bassorilievo 'di un ellenismo dolciastro' di Corrado Vigni<sup>6</sup>.

Per l'E 42 Piacentini riceve l'incarico del piano regolatore nel 1937, con a fianco altri quattro architetti (Pagano, Piccinato, Rossi, Vietti), sebbene in realtà ne resta il solo vero artefice che, come sappiamo, si muove con decisionismo e in disaccordo con gli altri fino alla loro marginalizzazione e all'esito del piano definitivo dell'anno seguente, quando in un clima di autarchia, si rivendica il ritorno ad archi e colonne. Una vicenda rivelata da Pagano che, nel famoso articolo del 1941 *Occasioni perdute*, scrive: «poco davvero ci commovevano le difficili digestioni piacentiniane, né le sue scolastiche simmetrie o le sue convenzionali frittelle o le sue povere e pedanti rimasticature culturali. Si sorrideva delle sue professorali preferenze, e ci divertivamo a gustare nei suoi vistosi disegni l'incongruenza della sua scenografia. E quando il primo progetto fu consegnato, credemmo che, in una consulenza di quattro contro uno, i diritti dell'arte, della fantasia e della vita sarebbero stati ancora sufficientemente difesi»<sup>7</sup>. La stroncatura beffarda di Pagano, che in quell'anno abbandonerà il fascismo, imputa a Piacentini la paternità di un piano che si irrigidisce in maglia ortogonale con la dominante di fondali prospettici e scenografie magniloquenti, dove la scala umana è affidata ad una sapiente distribuzione delle opere d'arte.

L'impianto bloccato ha una struttura 'classico-scenografica', con schematizzazioni spaziali e volumetriche, piatte assialità, impostazioni scenografiche e una componente prospettica predominante similmente a quanto era accaduto per la Città universitaria<sup>8</sup>. Così dopo l'entrata (la Porta imperiale), si prevede un lungo asse centrale (la via Imperiale) interrotto dalla sequenza di piazze con approfondimenti laterali (assi viari che si concludono con edifici-simbolo). Il punto di fuga della lunga prospettiva doveva essere, come si è detto, l'Arco dell'Impero, antico e moderno al tempo stesso (un arco romano, ma di metallo come è rappresentato

---

6. Cipriano Efisio OPPO, *Architetture della Città Universitaria*, in «La Tribuna», Roma, 9 novembre 1935, p. 3. In asse con la scultura di Martini, nell'aula Magna del Rettorato, Mario Sironi realizza una grande pittura murale: *L'Italia tra le arti e le scienze*.

7. Giuseppe PAGANO, *Occasioni perdute*, in «Costruzioni-Casabella», 158, febbraio 1941, p. 7.

8. Sull'assialità 'corretta e attenuata' della Città universitaria nonché per i richiami alle visioni urbane idealizzate della cultura umanistica, si veda Franco PURINI, *Geometrie della Sapienza*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini architetto (1881-1960)*, Gangemi, Roma 2012, pp. 241-256.

nel manifesto di propaganda dell'E42). Oltre al lago artificiale, il Palazzo dell'Acqua e della Luce, palazzo icona della nuova religione laica che voleva unire il motivo dell'acqua, sorgente di vita, a quello della luce, entità spirituale ma al tempo stesso modernissima e futuristica esaltazione di una delle conquiste del progresso moderno: l'elettricità. Il fuoco conclusivo della 'città della rappresentazione' nel corso degli anni viene ripensato da Piacentini che avanza l'ipotesi di una sua monumentale *Ara della pace* (affidandosi ancora una volta ad Arturo Martini per la decorazione) che sarebbe dovuta diventare «l'altare di tutto il sistema», «elemento culminante e conclusivo nello stesso tempo dell'Esposizione»<sup>9</sup>.

### **Piacentini, Oppo e il ruolo dell'arte nell'E42**

Per l'E42 Piacentini enfatizza il ruolo dell'arte in funzione alla visione: una città della rappresentazione (e degli effetti luminosi) con rimandi nel complesso ad un vasto passato, dalla classicità all'orientale 'opulenza', come scrive Pagano in un paio di articoli su «Costruzioni» del 1941<sup>10</sup>.

Se la vicenda architettonico urbanistica trova come progettista, protagonista e regista complessivo Marcello Piacentini, il direttore artistico del ciclo delle decorazioni è il suo sodale Cipriano Efisio Oppo. L'arte, come le architetture, avrebbe dovuto esprimere un carattere omogeneo, uno 'stile universale', anti-sperimentale, sullo sfondo del *leit motiv* della continuità dell'idea imperiale di Roma antica con il fascismo. Sono soprattutto le opere per gli esterni che in questo contesto vengono richieste agli artisti non tanto per ragioni estetiche, come forse avrebbe voluto Oppo, creatore della Quadriennale Nazionale d'Arte, oltre che vice-commissario generale dell'Ente esposizione universale e sovrintendente all'arte dell'E42<sup>11</sup>. Le opere dovevano costituire l'ossatura di una narrazione ed essere il centro motore del sistema di rappresentazioni: attraverso la loro intermediazione, scrive Guidoni, le architetture parlano. Lo aveva sostenuto Ponti in un suo straordinario articolo dedicato all'E 42, definita 'città favolosa', scritto nel '39 a seguito di una visita sul posto. Cogliendo nell'astrattezza la nota comune agli edifici monumentali che an-

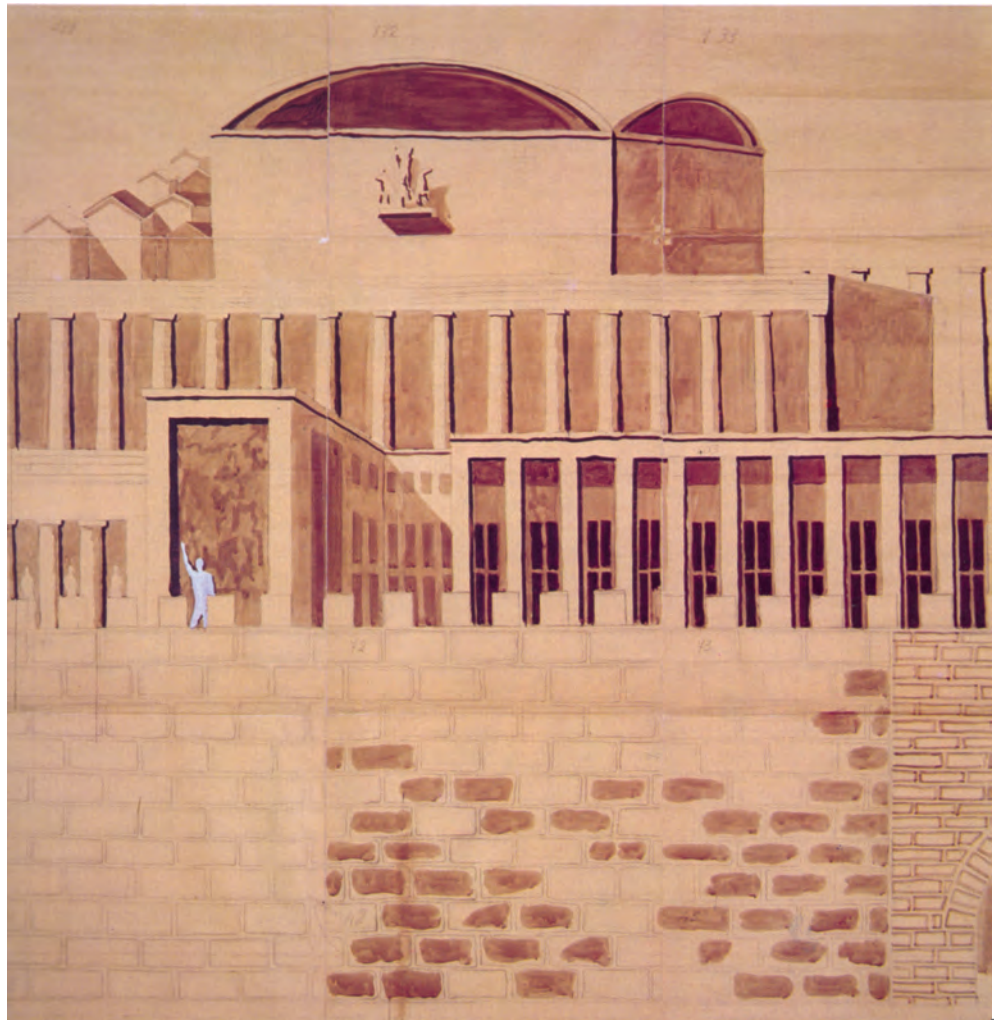
---

9. Cfr. Antonella GRECO, *L'azione parallela. Arte e artisti all'E42*, in Vittorio Vidotto (a cura di), *Esposizione Universale di Roma. Una città nuova dal fascismo agli anni '60*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2015; Antonella GRECO, *Riflessioni su Marcello Piacentini: Roma, la Città Universitaria, la rinascita dell'EUR*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n. s., 2018.

10. Cfr. oltre al già citato *Occasioni perdute* (nota 7): Giuseppe PAGANO, *Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali*, in «Costruzioni-Casabella», n. 157, gennaio 1941, pp. 2-7.

11. Cfr. Simonetta LUX, *Oppo: la committenza*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 203.

1\_Giorgio Quaroni, Franco Gentilini, Achille Capizzano, Giovanni Guerrini, *La Roma di Mussolini*, particolare del cartone per mosaico del Palazzo dei Congressi, 1942.



davano sorgendo isolati, si chiedeva: «Quale voce romperà il loro silenzio d'oggi? Sarà quella delle opere d'arte che esse attendono»<sup>12</sup>. Dando dunque all'arte un ruolo di mediazione tra la visione ideale e quella 'umana', reale del visitatore/abitante della nuova città. L'architettura, infatti, avrebbe dovuto «radicarsi nella propria epoca solo attraverso il linguaggio artistico e gli allestimenti relativi all'Esposizione», insomma «fare da sfondo di contrasto» sia alla parte a verde che alle opere (nonché alle illuminazioni notturne previste)<sup>13</sup> [Fig. 1]. Ne sono testi-

12. Gio PONTI, *Olimpiade della Civiltà. L'E 42 Città Favolosa*, in «Corriere della Sera», 4 maggio 1939, p. 5.

13. GUIDONI, *L'E42*, cit., p. 71.



monianza un'infinità di schizzi, bozzetti, plastici, fotomontaggi, per lo studio delle proporzioni, delle visuali, degli effetti delle luci e delle ombre ecc. (conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato), tutti passati al vaglio di Piacentini e di Oppo, alla ricerca della migliore scenografia possibile.

In realtà, come vedremo, l'esito sarà di tutt'altro segno, per più di un motivo. Le opere sono dunque pensate come funzionali all'idea che il nuovo quartiere si fondi su spazi scenografici ai quali si aggiunge la componente prospettica per la quale avrebbero dovuto funzionare da gradino ottico per attuare rapporti proporzionali che esaltassero la grandiosità degli spazi attraverso i contrasti di scala e che potenziassero delle architetture la loro 'necessaria solitudine' (come scriveva Mussolini già nel 1925 preannunciando i famigerati sventramenti nel cuore di Roma antica). Tuttavia, alla base dell'E42 c'è anche l'idea di una città moderna che può prendere dei prestiti da linguaggi visivi di altre arti: per esempio il cinema (il nuovo media persuasivo molto sfruttato, come sappiamo, dalla politica e dalla cultura fascista). Perciò il posizionamento delle opere negli esterni è funzionale ad inquadrature ravvicinate da primo piano, o a campi lunghi e ampi o ancora adeguato ad assi ottici. Come era già stato nella Città universitaria dove, come ha rilevato ancora Guidoni, «si alternano effetti da campo lungo a effetti da primo piano, i primi consentiti dall'impianto complessivo, dalla assialità del viale principale e dalle corrispondenze simmetriche, i secondi dalle opere d'arte»<sup>14</sup>. L'idea di costruire una grande scena teatrale-cinematografica è sostenuta e alimentata passo passo da Oppo che era stato il responsabile artistico della mostra della Rivoluzione fascista del 1932 dove aveva invitato grandi artisti e architetti (Sironi, Prampolini, Libera, De Renzi), ad allestire un'esposizione di propaganda impostata su una struttura comunicativo-visuale moderna, dinamica, con largo uso di nuovi media per veicolare messaggi politici precostituiti attraverso sollecitazioni emozionali e acritiche.

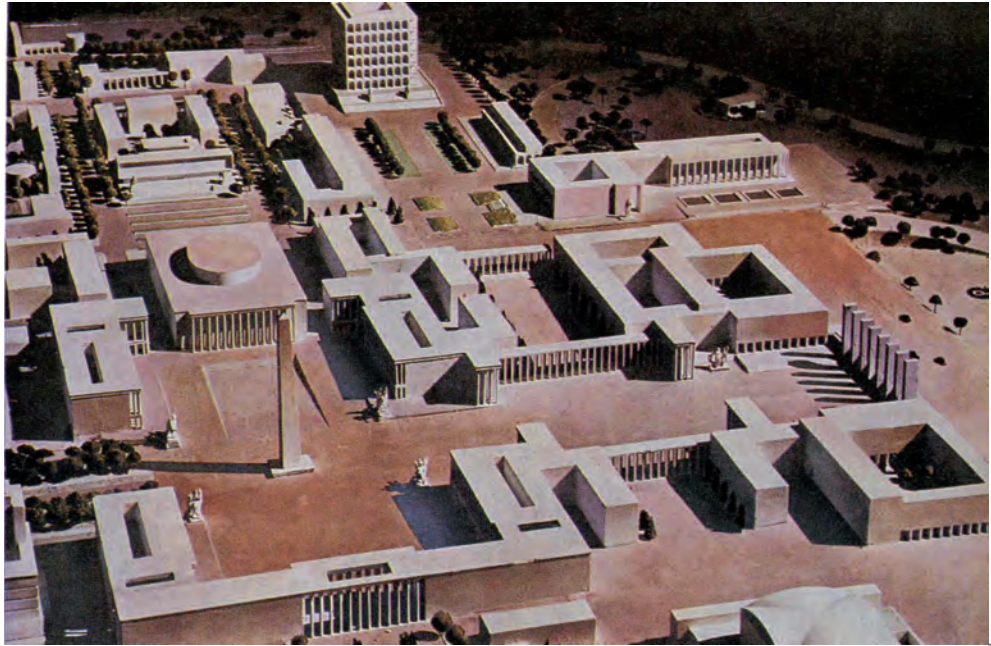
### **Il funzionamento dell'arte nell'impianto urbanistico-architettonico: un itinerario**

Tema centrale di tutto l'impianto piacentiniano dell'E 42, come si è detto, è la piazza, non nel senso greco-romano quale luogo di incontro e di partecipazione dei cittadini alla *res publica*, ma nel senso rinascimentale e barocco come sistema

---

14. Cit. Enrico GUIDONI, *La Sapienza e la città*, in Enrico Guidoni, Marina Regni Sennato (a cura di), *1935/1985. La "Sapienza" nella Città universitaria*, Multigrafica, Roma 1985, pp. 26-27.

2\_ Plastico dell'E42, particolare con la Piazza Imperiale, il Palazzo della Civiltà e il Palazzo degli Uffici, 1938.



2

di spazi variamente articolati per la percezione ottica e per la rappresentazione<sup>15</sup>. Tant'è che l'incipit dell'E42 è uno spazio scenografico centrale articolato da Pia-

centini con il piazzale d'ingresso a cui segue la piazza Imperiale [Fig. 2]. L'ingresso prevedeva infatti, dopo una Porta monumentale, due lunghi porticati poi sostituiti da due edifici staccati a forma di esedra come raccordo/atrio per la piazza Imperiale. La decorazione in un primo momento includeva quattro alte colonne sormontate da gruppi scultorei e sei blocchi di marmo per lato con statue a sottolineare l'asse della via Imperiale, una lunga prospettiva che da lì attraverso l'obelisco della piazza Imperiale sarebbe dovuta arrivare alla scena finale. Successivamente la statuaria viene del tutto eliminata e sostituita dai soli bassorilievi in marmo sulle testate degli edifici gemelli INA e INFPS destinati agli uffici dell'assistenza pubblica<sup>16</sup>. L'apparato della prima quinta scenografica viene meno come anche non si trova una soluzione convincente per il tema cruciale dell'ingresso alla città espositiva (la Porta imperiale) nonostante le numerose ipotesi formulate.

La successiva piazza Imperiale doveva essere il nucleo centrale dell'esposizione e avere carattere stabile e monumentale. Il concorso è vinto dai giovani Quaroni,

15. Cfr. GUIDONI, *L'E42*, cit., p. 32 e segg.

16. Gli artisti incaricati dei bassorilievi sono Oddo Aliventi, Marino Marini, Mirko, Quirino Ruggeri.

Fariello, Muratori a cui si aggiunge Luigi Moretti (vincitore ex-aequo). Molto profonda ai lati, aveva tutt'intorno colonne omogenee di ordine gigante e per dimensioni rivaleggiava con quella di San Pietro: su un lato si doveva innalzare al posto della chiesa il cinema-teatro di Moretti (per quasi 5000 posti), sede per i nuovi spettacoli moderni, pensato isolato dal contesto, come un'icona astratta. L'assialità dell'edificio, con doppio ordine di colonne e timpano ribassato conclusivo, era intenzionalmente accentuata da un gruppo statuario da inserire in facciata al secondo livello<sup>17</sup>. Una sorta di nuovo tempio di Efeso, ma destinato ai nuovi media, il cinema e il teatro. Un secondo progetto per la piazza prevedeva due bacini d'acqua e, per «ralleggerare lo squallido paesaggio» – confesserà più tardi Quaroni – dei gruppi di statue di marmo bianco per i quali si contatta Fausto Melotti che fa «un bellissimo bozzetto in plastilina»<sup>18</sup>. I due edifici laterali avevano delle opere sui prospetti, funzionali ad una visione ravvicinata. Il Museo delle Arti e tradizioni popolari, un mosaico in marmi e pietre dure colorate di Prampolini (*Le Corporazioni*) e a fronte quello di Depero (*Professioni e mestieri*) per l'edificio del Museo delle Scienze (a cui si aggiunge su un prospetto laterale la vetrata di Giulio Rosso, *L'astronomia*). I due mosaici, come tutta l'arte nell'E42, dovevano rispondere anche a ragioni propagandistiche e didattiche, tant'è che dal fitto carteggio (conservato nell'ACS) tra Prampolini e Oppo traspare la necessità primaria di rendere figurativamente chiaro l'elenco delle corporazioni fasciste e i loro simboli. Al centro della piazza, invece, si immagina un obelisco dedicato a Marconi (omaggio a un grande fisico e inventore rappresentativo del genio italico e al contempo elogio al futuro della potenza delle telecomunicazioni) che funzionava da fulcro di raccordo degli assi prospettici. Inizialmente avrebbe dovuto essere molto sottile, alla francese, e terminare in basso con una vasca simile a quella dei cavalli marini a Villa Borghese. L'obelisco viene poi sostituito da quello più robusto e tozzo per via dei massicci altorilievi di Arturo Dazzi (già autore con Prini delle sculture del monumentale Arco della Vittoria di Genova di Piacentini, 1931)<sup>19</sup>.

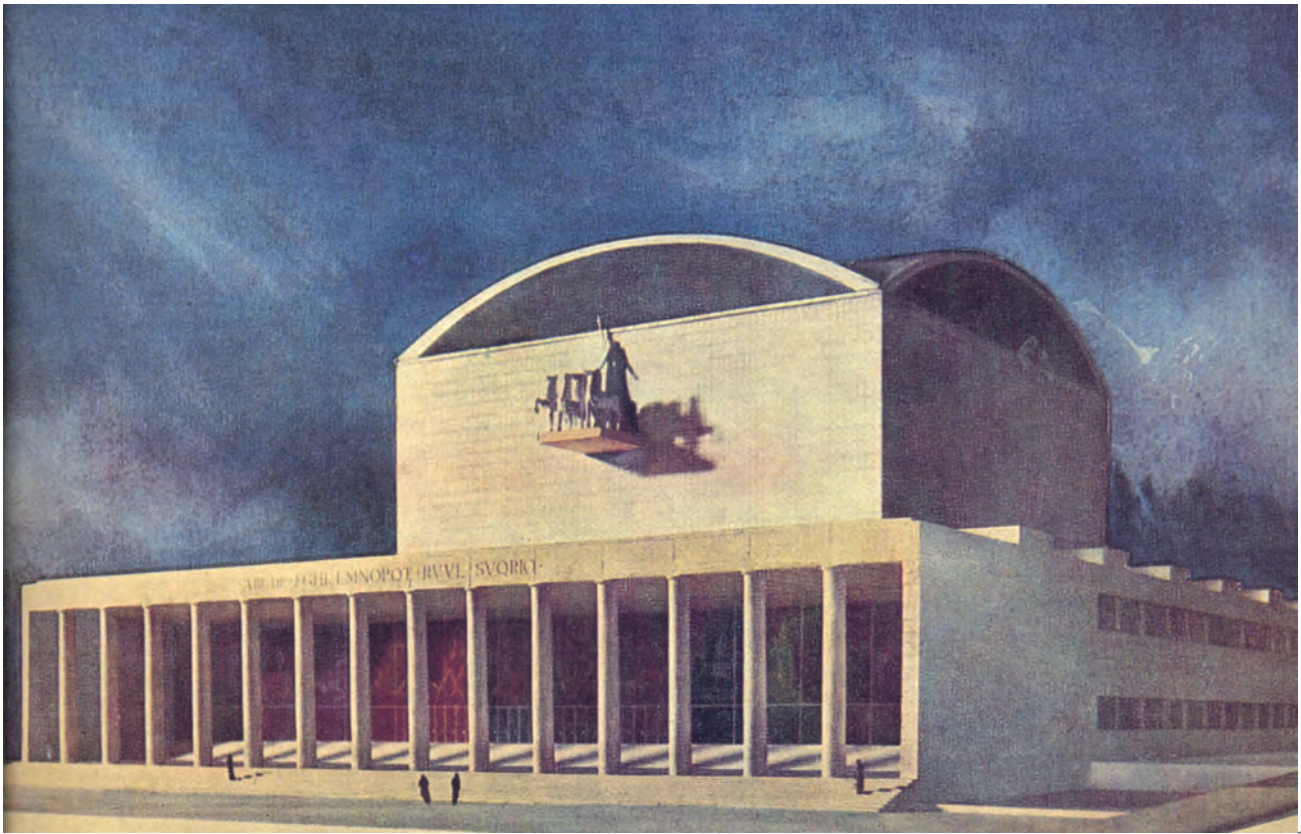
Allo spazio scenografico centrale si aggiungono gli approfondimenti laterali con gli assi trasversali. I primi, a partire dalla Porta imperiale, hanno come fondali il Palazzo dei Congressi, da un lato e il palazzo della Civiltà, dall'altro.

---

17. Per il concorso di primo grado Moretti pensa alla presenza di litostrati e contatta Gino Severini, con il quale aveva già ampiamente collaborato al Foro italico.

18. Antonella GRECO (a cura di), *Gli obelischi, le piazze, gli artisti: conversazione con Ludovico Quaroni*, in Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 286.

19. In un primissimo momento al centro doveva essere collocata la stele di Axum, poi nel 1937 dirottata a porta Capena vicino al costruendo Ministero dell'Africa orientale (oggi FAO). L'obelisco di Dazzi viene interrotto ai primi due registri ed è ultimato solo nel 1959 in vista delle Olimpiadi.



3

3\_Plastico del Palazzo dei Congressi, da «L'Illustrazione italiana», 51, dicembre 1938.

Il Palazzo dei Congressi, progettato da Adalberto Libera, costituisce il primo elemento da un punto di vista scenografico-urbanistico dell'E42. La struttura quadrata rivestita in marmo bianco con una volta metallica a sesto ribassato, ha nella parte inferiore un colonnato a segnare l'ingresso, mentre la parte superiore, una sorta di dado dalle pareti lisce e immacolate, doveva ospitare in facciata una grande quadriga in marmo bianco lucido appoggiata su un'agile pensilina (unica cosa ad essere realizzata) in raffinato contrappunto luministico con la facciata di marmo opaco. L'incarico, a seguito del mancato esito del concorso, è affidato nel 1941 a Francesco Messina che realizza quattro modelli in gesso al vero dei cavalli, poi mai collocati. La loro sistemazione, postura, accentuata anatomia rimandano palesemente ai cavalli della basilica di San Marco a Venezia, confermando la presenza di una matrice 'orientale' nel progetto E42, come aveva indicato lo stesso Pagano [Fig. 3]. Quella pensilina, realizzata ma a tutt'oggi rimasta vuota, riassume in sé il fallimento di tutto il progetto decorativo per l'E42. L'altro fondale è il Palazzo della Civiltà, unico ad essere presente fin dai primi schemi di progetto (1936), palazzo sentinella collocato su una collina in posizione rilevata rispetto al paesaggio circostante, da sempre segno principale del-

l'E42, palazzo-tema, Colosseo moderno, Colosseo quadrato, secondo le varie definizioni dei suoi contemporanei. Doveva essere sede della mostra *Olimpiade delle Civiltà*, esaltazione della civiltà italica nei confronti di quella di altre nazioni (in particolare in rivalità con le Olimpiadi sportive di Berlino del 1936)<sup>20</sup>. Il progetto è di Lapadula, Guerrini, Romano, ma il tema dell'arco ripetuto schematicamente è voluto da Piacentini per il suo potere evocativo antirazionalista. Come è scritto nel volume *Esposizione Universale di Roma (1939)*, l'arco del Palazzo, elemento tipico della civiltà italiana secondo Piacentini, è in verità appositamente «spoglio e libero di ogni attributo di epoche e di ogni particolarità di stili», è «l'arco puro, elemento costruttivo ed espressivo insieme». Un arco dal potere astratto, dunque, che rimanda ad un tempo eterno, sottratto alla storia, ma ripetuto ossessivamente per conferire all'edificio un carattere decisamente scenografico: «si vuole raggiungere la memoria degli spettatori attraverso la fantasia». Il rigore geometrico trova una variante nelle statue che avrebbero dovuto occupare lo spazio sotto ogni arcata inferiore con alle spalle la trasparenza dei vetri delle finestre perché l'elemento della luce, inteso come elemento di modernità, è qui utilizzato come materiale da costruzione [Fig. 4]. Le statue dovevano enfatizzare la classicità dell'edificio e il corporativismo (ogni statua rappresenta un mestiere), ma al tempo stesso 'umanizzare' quel blocco parallelepipedo, sebbene la loro omogeneità banale le renda tutte uguali e intercambiabili. All'inizio delle due monumentali scalinate contrapposte su cui è impostato il palazzo, sono previste due coppie di Dioscuri, con riferimento alla lettura fatta dai romani del mito greco, ovvero l'espansione di Roma verso il mare. I due gruppi di Castore e Polluce, realizzati da Felci e da Morbiducci, sono in travertino come i prospetti e vengono modellati con rigide e lisce semplificazioni su quelli del Quirinale. Sono i guardiani dell'algido Palazzo, ma la loro funzione è altresì quella di accentuare l'isolamento dell'edificio e la sua monumentalità per una visione a campo lungo.

Anche per i fondali degli altri due assi minori (decumani), Piacentini sceglie edifici simbolo. La chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Foschini ha solo le statue dei due santi all'esterno, in cima alla scalinata, che inquadrano il portale di accesso (scultori Domenico Ponzi e Francesco Nagni) [Fig. 5]. Dall'altra parte del cardo, in linea con la chiesa e al termine del corrispondente asse prospettico secondario, imbrigliata da tre edifici costruttivamente collegati, è la piazza delle Forze Armate. La sua sistemazione (il progetto definitivo è di Figini e Pollini ai quali si affianca il più esperto De Renzi) rimane irrisolta anche per il cambio di destina-

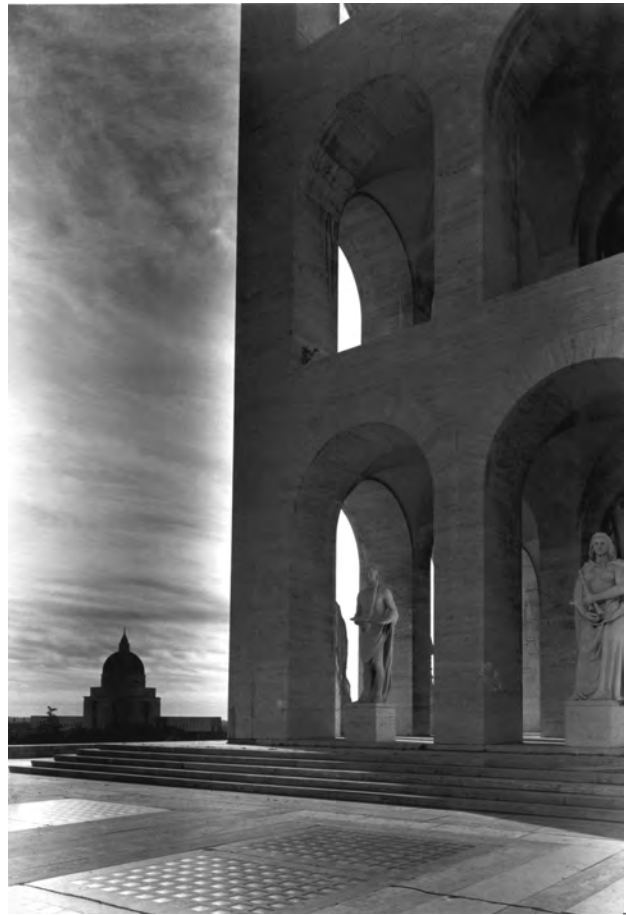
---

20. Cfr. Tullio GREGORY, Achille TARTARO (a cura di), *E 42 Utopia e scenario del regime. Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, Marsilio, Venezia 1987.



4\_Palazzo della Civiltà con il modello in legno dei Dioscuri, 1940.

5\_Scorcio del Palazzo della Civiltà e sullo sfondo la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, 1952.



4 | 5

zione degli edifici in sede della Mostra dell'autarchia, del corporativismo e della previdenza sociale (1940). Sebbene Piacentini coinvolga grandi artisti (Martini e Melotti), le sue indicazioni restano incerte, mutevoli, anche per l'indeterminatezza sulla destinazione degli edifici a fine Esposizione<sup>21</sup>.

Fuori dell'impianto urbanistico dell'E42, pur essendo il primo edificio che si incontra provenendo dalla Porta imperiale, è il Palazzo degli Uffici il cui progetto, accolto da Piacentini già nel 1937, è redatto da Gaetano Minnucci che aveva lavorato al fianco di Piacentini per la Città universitaria e che per questa occasione era stato nominato capo del Servizio architettura parchi e giardini dell'Ente espo-

---

21. Tra le ipotesi di Piacentini quella di una grande ara scolpita (che poi pensa di collocare nella zona dell'arco metallico), mentre Martini avanza altre idee con steli/pilastro e medaglioni scolpiti. A Melotti invece si chiedono due gruppi scultorei per l'edificio centrale, come terminali ottico-simbolici su due temi/slogan della politica mussoliniana: *Si redimono i campi* e *Si fondano le città*.

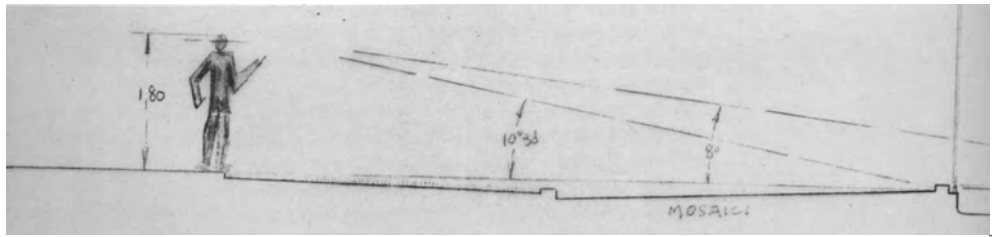


6

sizione universale. Da subito sia l'architettura che la decorazione esterna sono destinati ad una visione non scenografica o da campo lungo ma ravvicinata e da campo corto, perché la funzione dell'edificio più che rappresentativa, era di servizio. Tant'è che manca un prospetto principale, i corpi di fabbrica sono due ma essenziali: uno quadrato con scalinata prospiciente uno slargo sull'asse Palazzo della Civiltà/Palazzo dei Congressi, l'altro lungo con porticato, parallelo alla via Imperiale (una composizione asimmetrica di due elementi autosufficienti contigui che lo rende il palazzo più convincente di tutta l'E 42). Le opere esterne non sono un ciclo unitario perché, dietro richiesta di Minnucci, sono funzionali alla destinazione dei corpi di fabbrica e delle entrate del palazzo. Il blocco lungo (quello più vicino alla Porta imperiale) era destinato ad accogliere il pubblico, costituito dai pellegrini del nuovo giubileo laico da celebrarsi nel ventennale della marcia su Roma. Il prospetto vetrato si affaccia su un'asola d'acqua e sembra proporsi come una prosecuzione ottica di questa [Fig. 6]. Le tre vasche hanno mosaici pavimentali in bianco e nero (autori Severini per la parte centrale, ai lati Rosso e Guerrini) con temi marini o che rimandano alle origini di Roma dal mare, assai simili a quelli che andavano emergendo dagli scavi di Ostia Antica. La loro lettura richiede dunque una visione ravvicinata [Fig. 7], così come la scritta/slogan/programma dal tono profetico e perentorio che corre sull'architrave del portico: la

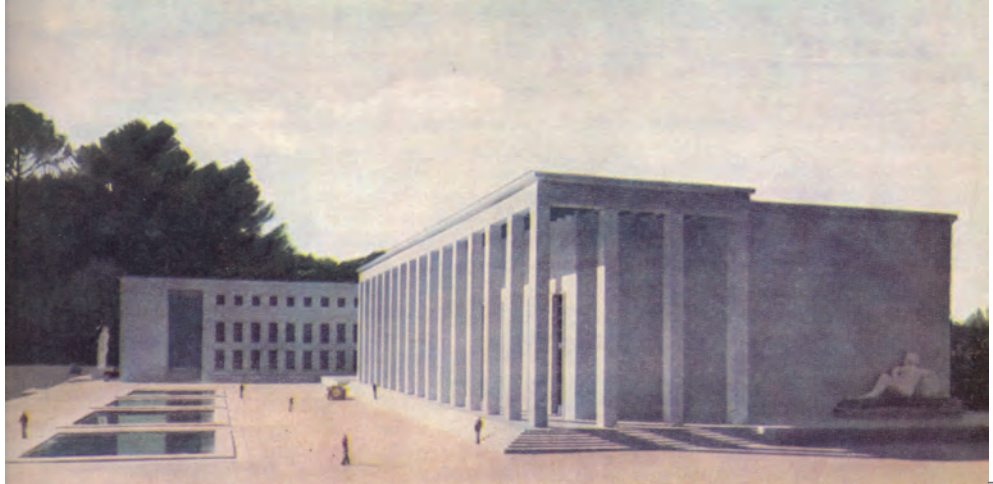
6\_Palazzo degli Uffici, veduta delle fontane con i mosaici.

7\_Disegno dell'Ufficio tecnico con schema del posizionamento dei mosaici rispetto all'osservatore.



7

8\_Plastico del Palazzo degli Uffici, da «L'Illustrazione italiana», 51, dicembre 1938.



8

*Terza Roma si dilaterà sopra altri colli, lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno* (ovvero preannuncia l'espansione di Roma al mare, come soggetto forte del nuovo quartiere che si sarebbe dovuto sviluppare a fine Esposizione). Il tema dell'acqua ritorna nella scultura prevista sul lato corto rivolto verso Roma: una divinità fluviale, semi distesa, a movimentare con discrezione il prospetto cieco (unica statua di questo edificio a non essere realizzata) [Fig. 8]. Il blocco quadrato, sullo stesso lato, è invece segnato dal perno ottico di una statua a tutto tondo, in un primo momento di dimensioni gigantesche, poi più piccola e collocata su un alto basamento cilindrico, in bronzo scuro a contrasto con il bianco del marmo delle superfici dei prospetti. La scultura di Italo Griselli, rappresentativa della 'gioventù italica' (un giovinetto con il braccio teso nel saluto romano), è vicina ad uno dei due accessi, quello quasi nascosto, destinato al commissario dell'Ente Eur, segnato a sua volta da un bassorilievo che si integra, anche per via dello stesso materiale della facciata, nelle linee architettoniche dell'edificio<sup>22</sup>. L'entrata più appariscente è quella sul lato opposto, destinata alle autorità. Qui per la scala

22. Il monumentale bassorilievo di Publio Morbiducci rappresenta una sintetica *Storia di Roma attraverso le opere edilizie*.



centrale di entrata sono previsti due gruppi scultorei bassi, 'antimonumentali', con chimere in lotta con il centauro e con il minotauro. La loro funzione è di attenuare visivamente lo sviluppo orizzontale della facciata e anche di inquadrare e approfondire l'asse centrale della visione prospettica (collocati come sono in primo piano). L'artista Dino Basaldella, fratello del più famoso pittore Afro e dello scultore Mirko (che solo due anni più tardi parteciperà al concorso per il *Monumento delle Fosse Ardeatine* e sarà l'autore dei drammatici *Cancelli*), interpreta il tema mitologico con modalità antiretorica: i rimandi all'epoca arcaico-etrusca piuttosto che a quella classico-romana, rivelano a quella data (il contratto è della fine del 1941), già un cambio di passo, la crisi del grande progetto E42 che porterà da lì a poco alla sua interruzione<sup>23</sup>.

## Epilogo

Come sappiamo l'E42 rimarrà un cantiere interrotto e per dieci anni assumerà l'aspetto di un cimitero di architetture disabitate, incompiute o vandalizzate, cantieri dismessi, sculture non realizzate o abbandonate per terra [Figg. 9-10]. Un paesaggio desolato, spoglio, con baracche di sfollati e pecore al pascolo fino a quando non riprendono i lavori di completamento per l'Esposizione internazionale dell'agricoltura EA53, completamento delle sole architetture però e non dell'arte, per i soggetti e i temi troppo compromessi, impensabili nel nuovo clima democratico dell'Italia repubblicana<sup>24</sup>.

Ma il fallimento della regia di Piacentini, e con lui di Oppo, si deve soprattutto ad altri fattori.

Le opere previste per gli esterni, oltre al loro ruolo celebrativo, sono funzionali, come si è detto, alle architetture e agli effetti visivi per la messa a punto della grande scenografia del nuovo quartiere e la loro realizzazione è affidata per lo più a scultori di poco rilievo, adattabili ai rigidi protocolli imposti dalla committenza, anche quando si tratta di concorsi (come quello per la decorazione del Palazzo dei Congressi i cui esiti sono senza risultati o da subito prevedibili)<sup>25</sup>. Collocazione, contenuto (o tema o 'soggetto'), tecnica, dimensioni sono dettati

---

23. Cfr. Elisabetta CRISTALLINI, *Le sculture*, in Giorgio Muratore *et alii*, *Il Palazzo dell'Ente EUR*, Editalia, Roma 1992.

24. Cfr. Antonella GRECO, *EUR 1953. La Mostra dell'Agricoltura*, in Stefania Aldini *et alii* (a cura di), *Il segno delle esposizioni nazionali e internazionali nella memoria storica delle città*, «Storia dell'Urbanistica», Terza Serie, 6/2014.

25. Cfr. Elisabetta CRISTALLINI, *Dietro le quinte dell'E 42. Il concorso per il mosaico del Palazzo dei Congressi*, in *Ibidem*, pp. 139-156.



9\_ Testa del cavallo di uno dei Dioscuri del Palazzo della Civiltà, 1951.

10\_ Veduta aerea dell'Eur negli anni '40

da Oppo e Piacentini perché si raggiunga uno 'stile omogeneo', 'universale', portavoce di un messaggio politico propagandistico e univoco che faceva perno sul mito di Roma eterna e sulla grandiosità passata (con riferimento in particolare all'età imperiale di Augusto) quale specchio della presente. Gli artisti inoltre dovevano essere iscritti al Sindacato fascista belle arti, dichiarare di non appartenere alla 'razza ebraica', firmare un *Atto di sottomissione* (sic!) per cui l'invenzione artistica e progettuale veniva di fatto ceduta all'Ente E 42 che poteva pretendere rettifiche o modificare i bozzetti presentati. Dunque, questa arte messa sotto tutela avrebbe mai potuto far parlare le algide architetture e animare la scenografia dell'insieme?

Lo 'stile impersonale' di Piacentini, che è stile dell'ordine urbano a cui lo stile individuale deve subordinarsi<sup>26</sup>, necessitava di un'arte come produzione di forme senza identità d'artista, funzionali al gusto cinematografico dell'architetto che, confidava il suo amato Arturo Martini in una lettera a monsignor Fallani, «dell'arte non sa nemmeno dove sia di casa».<sup>27</sup>

Decorazione e non arte, dunque, subalterna alle necessità urbanistico-architettoniche di Piacentini nella costruzione di una sua città ideale conformata alle esigenze politiche e celebrative del regime.

26. Cfr. Mario LUPANO, *Stile impersonale*, in Giorgio Ciucci, Simonetta Lux, Franco Purini (a cura di), *Marcello Piacentini*, cit., pp. 27-38. Si veda anche Giorgio CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.

27. Lettera di Arturo Martini a Giovanni Fallani, Carrara, 24 marzo 1942, citata da Ester COEN, *Piazza ed edifici delle Forze Armate. La decorazione*, in Calvesi, Guidoni, Lux (a cura di), *E42*, cit., p. 431.