

ROMA: LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO DELLE ROVINE

FRANCESCO CELLINI

Il presente scritto tenta un'elementare storia dei 'paesaggi dell'archeologia' di Roma dall'800 in poi e della loro variabile influenza sul corpo della città.

Con una premessa: qui 'paesaggio' è inteso non nel modo incidentale di: «Guarda che bel paesaggio», ma nel senso più compiutamente descrittivo e generale che il termine talora assume. Questo avviene quando ci si riferisce ad una costruzione concettuale (letteraria, poetica, pittorica, etica ecc.), che si sia formata, in un determinato ambiente storico, attraverso la lenta selezione e composizione di alcuni specifici aspetti del mondo reale (fisici, oppure geologici, climatici, antropici, agrari, produttivi, insediativi ecc.), e che progressivamente si sia consolidata in una rappresentazione compiuta ed identitaria (tale è, per esempio, per la nostra cultura figurativa, la 'campagna romana').

In questo caso quel particolare 'paesaggio' può diventare, come si dice ora, un patrimonio collettivo immateriale; cioè un'entità concettuale, stabile, longeva, che agisce nella cultura come categoria percettiva, estetica, sentimentale e che talvolta si traduce in politica e pratica.

Succede infatti che un 'paesaggio' conformi la realtà, talora con straordinaria energia ed efficacia (vedremo che così avviene a Roma, quando la città diventa capitale); ancor più facilmente accade che la stabilizzi, opponendosi alla sua evoluzione, facendo prevalere il sentimento, la memoria o i sogni sulla necessità (così ancora a Roma, e non solo a Roma, oggi). Succede anche che un 'paesaggio' sostituisca se stesso alla realtà, fornendone un'immagine collettiva, artistica, letteraria e sentimentale del tutto illusoria e tranquillizzante, e

però diffusa, resistente e duratura (tale è, per più di un secolo, il vagheggiamento romantico sull'invece orribile e tragico agro romano).

Infine un 'paesaggio' non si forma da sé, non basta che un ambiente offra un'eccezionale compresenza di peculiarità fisiche, ambientali e storiche e nemmeno basta il fervore di una miriade di artisti e poeti impegnati individualmente ad interpretarlo; essi produrranno e descriveranno un'altra cosa: i loro personali paesaggi, magari straordinari (come appunto vedremo che avvenne, sul tema dell'archeologia, nella Roma del Sei e Settecento).

Il 20 settembre 1870, con pochi spari e pochissime cannonate, il Regno d'Italia conquista Roma.

Da quel momento si pone un problema: come potrà uno stato laico, anzi tendenzialmente anticlericale, con l'ambizione di un ruolo europeo, avere come propria capitale una città antica, rattappata, fastosa e povera, inerte, inefficiente, inondata ciclicamente dal Tevere, circondata da una campagna incolta e deserta, il cui carisma sta solo nella sua storia e il cui corpo vivo è composto soprattutto da uno straordinario insieme di monumenti papali?

Da quel momento è a tutti chiarissimo che, vista anche la debolezza economica del paese e la sua stessa struttura multicentrica, Roma non raggiungerà mai Parigi, o Vienna, o Londra, o Berlino a forza di *boulevards*, di metropolitane, stazioni, ministeri, musei o fabbriche: la sua identità di capitale dovrà essere trovata in qualcosa di diverso. E questo sarà il suo paesaggio archeologico.

Ma questo non accadeva, nel secolo, per la prima volta: pochi decenni prima, nella breve (1809/1914) storia di Roma napoleonica, l'immagine politica ed ideologica della città era stata già interpretata in chiave archeologica, e quasi per gli stessi motivi. E, per raggiungere questo obiettivo, la materia prima certo non mancava.

Nella Roma dell'800, ovviamente, le rovine c'erano, tante e imponenti. Componenti visibilissime del suo singolare impasto, esse però restavano quasi dimenticate, lasciate alle spalle dalla clamorosa e serrata concentrazione architettonica delle chiese, dei palazzi e degli spazi urbani rinascimentali e barocchi.

Era infatti finita l'epoca in cui quei resti, più integri e davvero allora 'mirabilia urbis', punteggiavano, da dominatori, la debole struttura urbana medievale; era pure finita l'epoca del loro studio appassionato, dell'imitazione, della copia, del saccheggio e dello spoglio: la città li aveva, a quegli anni, quasi metabolizzati o rimossi.

Molti di essi ormai restavano inglobati nel tessuto moderno: del tutto invisibili, come i Fori Imperiali; oppure semicelati, come i teatri di Marcello e Pompeo, come lo stadio di

Domiziano, come i Mausolei di Augusto e Adriano; o infine erano ancora attivi, ma avvolti dai tessuti moderni, come il Pantheon e le due colonne onorarie.

Altri resti, giganteschi (le Terme di Diocleziano, Caracalla, Traiano, i palazzi del Palatino, la basilica di Massenzio), invece torreggiavano senza un senso riconoscibile nell'enorme spazio quasi disabitato, non urbano, disusato o sottousato dei vigneti e dei campi interni alle mura. Di essi, solo qualcuno restava legato alla città dal tenue filo di un percorso devozionale (per esempio quello che congiungeva l'olmata di Alessandro VII al Foro Romano con lo 'stradone' di San Giovanni, passando in mezzo alla Via crucis del Colosseo) oppure da un uso: tale è il caso delle terme di Diocleziano, una geniale, ma quasi occasionale, trasformazione.

Altri ancora, tantissimi, completamente abbandonati e dimenticati, punteggiavano l'ancor più esteso, temuto e pericoloso agro, cioè il più assoluto opposto della città.

Insomma infiniti ruderi, ma in condizioni diverse e collocati in tre zone diverse: quella urbana, densa e ristretta verso settentrione e dominata dalla massa della Basilica di San Pietro e dei palazzi Vaticani, quella agricola *intra muros*, vastissima e vuota, e poi l'infinito incolto esterno. Il tutto restava inquadrato dal solidissimo impalcato antico delle Mura Aureliane, con al centro la massa dominante del Colosseo, determinando una singolarissima *forma urbis*, ben leggibile nelle piante del '700, soprattutto in quella del Nolli. Roma era al tempo una città discontinua, dissonante, compatta e insieme dispersa: giustapposizione di mondi contemporanei e remoti non comunicanti, anche dal punto vista sociale ed economico, e conseguentemente irriducibili ad una descrizione sintetica, come è anche chiaro confrontando le fonti letterarie o figurative. Non è un caso che la pittura ed il disegno, che a Roma dal '600 ai primi dell'800 utilizzano proprio le rovine come uno dei soggetti ricorrenti, non trovino mai un registro comune nel rappresentarle.

Infatti, quando sono in campo gli spazi della città abitata e densa, allora prevale l'integrazione: quasi l'assorbimento dell'antico nel nuovo, entrambi amalgamati nella fastosa densità che caratterizza lo spazio barocco e settecentesco. E questo vale per tutti gli artisti: per quelli orientati al pittoresco, come i fiamminghi, i 'Bamboccianti' e i Van Bloemen; per chi predilige una visione più tersa e descrittiva (vedi Gaspar van Wittel); vale anche per Piranesi, la cui esasperazione espressiva è qui trattenuta dal gusto antiquario, dal fervore collezionistico e dallo scrupolo analitico.

Quando però lo sguardo cade sulla città vuota entro ed oltre le mura, allora l'archeologia e le sue rovine diventano prevalenti e la tonalità cambia, sia pure in modo schizofrenico. Così, mentre Pinelli ambienta fra i resti romani scenette agresti, animate da una plebe improbabilmente festosa e serena, altri seguiranno ad inserire ruderi su ruderi in scenografie a sé stanti (Pannini, Hubert Robert) o in ambientazioni più 'poussiniane' che romane. Solo Piranesi coglie, in anticipo di un secolo e con una specificissima connotazione metafisica, la terribilità della campagna romana e della sua storia, disegnando con acribia e ferocia masse laterizie isolate, abbandonate, ingigantite e corrose; ma è un caso a sé.

Insomma, nei primi dell'800, la percezione dell'antico si manifesta in infiniti episodi, che però non concorrono a precisare un'interpretazione unitaria della città. Pur piena di rovine, Roma non sa quasi che farsene.

Chi ritorna improvvisamente, con ragione politica e determinazione, ad utilizzare l'antico è Napoleone (o piuttosto Camille de Tournon-Simiane, suo prefetto per Roma), quando nel 1809 la città cade nelle mani francesi; col papa in esilio, essa viene ad assumere un ruolo importante nella geografia dell'impero, che diviene ancora di più significativo nel 1811, anno in cui al figlio dell'imperatore, appena nato, verrà conferito il titolo di Re di Roma.

La città deve conseguentemente cambiare faccia (o almeno apparenza) e in fretta; il che, vista la solidità secolare del suo *status* e della sua struttura è assai difficile. Deve anche modernizzarsi, in che è ancora più difficile. Allora viene tentata un'operazione molto ambiziosa, che non darà quasi nessun frutto concreto, vista la brevissima durata dell'episodio, e che è basata, come è noto, su pochi ma significativi progetti.

Oltre a varie riorganizzazioni interne del palazzo del Quirinale (la reggia del Re di Roma) ed a poco altro, essi consistono nella unificazione del Pincio e di piazza del Popolo (come '*Giardino del Grande Cesare*') e nel '*Giardino del Campidoglio*': un radicale riordino del quadrilatero compreso fra *Tabularium*, Foro Romano, Colosseo, le vie (oggi) di San Gregorio, dei Cerchi e le pendici settentrionali del Palatino (ne possediamo i disegni, del 1812, opera di Louis-Martin Berthault).

Mentre il progetto di piazza del Popolo (una specie di nuovo foro dinastico all'ingresso settentrionale della città, analogo, nel suo senso generale, al progetto di Antolini a Milano) verrà poi realizzato in piena restaurazione, e con tutt'altro spirito, da Giuseppe Valadier, i giardini del Palatino restano sulla carta, seppure non si tratti che di sistemazioni prevalentemente arboree. Però esse mettono a sistema gran parte dei complessi archeologici repubblicani ed imperiali proprio con il Campidoglio, vale a dire con l'unico centro civile che la città ha sempre avuto, combinando quindi simbolicamente, sotto il segno francese, due storie romane esplicitamente antipapali. In più i due progetti, l'uno a Nord, aperto verso la Francia, e l'altro a Sud, rivolto verso la grande ed inedificata area archeologica romana, sono connessi da un asse (quello di via del Corso) il cui uso ed il cui senso era prevalentemente laico, con questo contraddicendo significativamente le direttrici basilari della città cattolica.

Insomma la Roma napoleonica è poco più che un abbozzo, ma è un esperimento di un'utilizzazione strumentale e consapevole, in senso politico e propagandistico, dell'antico nell'urbanistica. Il suo affrettato e provvisorio disegno combina motivi diversi, quali il prevalere del gusto neoclassico e la fretta di realizzare opere in aree disponibili o poco impegnate, ma ha, oltre che una potenziale efficacia, una propria sottigliezza ideologica: mira,

contrariamente a quanto farà elementarmente ed incautamente Mussolini con Augusto e l'impero, alla già consolidata equazione dell'Imperatore con Cesare, una figura davvero vicina Napoleone, quasi di transizione fra repubblica ed assolutismo.

La città che si trovano di fronte i bersaglieri entrati in Roma nel 1870 non è granché diversa da quella di uno o due secoli prima, o da quella di de Tournon, c'è solo in più qualche modesto opificio, qualche ponte in ferro, qualche linea di treni; tanto meno diversa è la campagna secolarmente immobile da loro attraversata per arrivarci, se non per una cosa: cioè per il fatto che letterati, viaggiatori e artisti l'avevano nel frattempo scoperta.

Fino ai primi dell'800, infatti, questo spazio immenso quasi non esisteva nella coscienza e nella rappresentazione, soprattutto dei romani, chiusi nella cinta daziaria e nella piccola cerchia di orti e vigne *intra muros*; eppure era esteso fino alle pendici dei monti circostanti e fino a quasi tutto il litorale laziale, suddiviso in pochissimi latifondi di pascolo incolto, abitato da una minoranza di braccianti e pastori analfabeti, in condizioni sub umane e divorati dalla malaria e dalla mortalità infantile.

Ci vorrà la sensibilità e la morbosità dei primi romantici (François-René de Chateaubriand) per dare l'avvio ad un processo di riconoscimento, e contemporaneamente di travisamento estetizzante, di quel paesaggio; processo che attraverserà tutto il secolo ed oltre e che produrrà infinite opere pittoriche (Jean-Baptiste Camille Corot, Ippolito Caffi, Enrico Coleman ecc. ecc.), fotografiche (Giuseppe Primoli), scientifiche (Antonio Nibby, Rodolfo Lanciani) e letterarie. Così, all'atto della presa di Roma, la 'campagna romana' è ormai consolidata nella cultura europea come un *topos* paesaggistico e resterà tale per anni.

Concretamente l'agro è un luogo estremo ed atroce: la contemplazione, fra dolente e compiaciuta, dell'orrore e della desolazione dei suoi siti resta oggetto esclusivo della pittura e della letteratura; talvolta (sic), ci si organizza, aristocraticamente e cinicamente, una caccia alla volpe (i primi interventi sanitari, di bonifica e di scolarizzazione saranno dell'inizio del '900).

In sostanza esso è solo un problema irrisolto che seguirà per anni a sottolineare l'inadeguatezza della città al ruolo di capitale del regno, che invece avrebbe bisogno di una capitale moderna, industriale e borghese, strutturata ed efficiente, adatta ai suoi progetti di competizione europea e globale (di lì a poco ci si sarebbe cacciati nei disastri di una politica coloniale tardiva). Invece ora il regno si trova nelle mani una capitale ecclesiastica, nobiliare e stracciona, totalmente inadatta da ogni punto di vista pratico. Essa sarà pure carica di arte, di monumenti, di simboli e valori eccellenti; ma essi appaiono allora alternativi, se non odiosi, anche perché la città è stata governata (fino all'ultimo) da un papa tanto reazionario ed ostile da aver chiesto aiuto, ripetutamente, ai francesi contro gli italiani, aggravando i sentimenti anticlericali, massonici e mazziniani.

Tuttavia gli italiani del Risorgimento avevano avuto in mente solo Roma, sostenuti da un complesso e forse confuso insieme di motivi ideali, morali e mitologici, imperniati su un'istintiva percezione del senso dei resti della città antica. E si trattava di un sentimento ineludibile. Quindi la capitale d'Italia lo dovrà adesso necessariamente interpretare, in forme, evocazioni, relazioni e spazi; poi non resterà che tentare, per quel che si può, di mitigare l'inadeguatezza della città alle esigenze pratiche.

Il primo piano regolatore (1873), con tutte le proprie contraddizioni e debolezze, è lo specchio di questa impegnativa operazione. La sua scelta più importante è che il centro di Roma non sarà più il Vaticano ma l'area del Foro Romano, dal Campidoglio al Colosseo. La città rinnovata avrà quindi il suo cuore, come è avvenuto nel 1812, nel nucleo antico, che (particolarissima anomalia rispetto a tutte le altre strutture urbane) sarà uno spazio vuoto, abitato solo da rovine.

Su esse, sul Colosseo in particolare, infatti, graviteranno tutti i quartieri nuovi (da Nord-Est quelli impiegatizi, da Sud-Ovest, quelli operai) e convergeranno tutte le nuove strade (le vie che saranno poi, con varianti: Cavour, degli Annibaldi, Labicana, di San Gregorio, Viale Aventino ecc.): qui pure, come nel 1812, confluirà la vecchia via del Corso e la nuova via Nazionale, tramite un'ancora incerta definizione di Piazza Venezia, che poi si preciserà attorno all'acropoli greco-romana del Monumento a Vittorio Emanuele II.

Ma le prime realizzazioni sono miserevoli; per esempio, le case di via Cavour, una strada che sbuca scriteriatamente sul Foro, sono costruite in fretta, male e speculandoci su, e stridono coi loro intonaci scialbi offendendo i ruderi. Il piano infatti è solo l'iniziale e fredda traduzione tecnica di un pensiero politico e di un'istanza ideale: è solo un disegno, una traccia, una dichiarazione di intenzioni, ma non è ancora la proposizione di uno spazio urbano significativo e chiaro; ci vorranno anni per arrivarci.

Centrare l'immagine della capitale laica soprattutto sulla messa in valore del suo patrimonio di ruderi pre-cristiani o non cristiani è dunque un disegno preciso, che viene imposto nei primissimi anni successivi al 1870.

Poi (dal 1882/87 al 1914), grazie soprattutto all'impegno costante di un uomo eclettico, intelligente e determinato, Guido Baccelli, lo schema si concretizza in quell'ampissimo spazio vuoto che ora chiamiamo 'Area archeologica centrale' e che allora, significativamente, chiamavano 'Zona monumentale di Roma', come se la città di monumenti non ne avesse altri – c'erano, ma erano cattolici; Baccelli era ministro della sinistra storica; il vento era anticlericale.

Quello spazio è rimasto e seguitiamo tutti (abitanti e turisti) a percepirne l'unicità e il fascino; dimentichiamo però che questa grande area verde è stata concepita allora come il perno ideale e fisico dell'identità della nuova capitale; dimentichiamo che lo scopo non era la creazione di un parco, né la 'salvaguardia' dell'antico (anche se solo per questo Baccelli è costantemente ricordato dai nostri urbanisti e soprintendenti), ma ricercava la modernità proprio attraverso l'antico; dimentichiamo il coraggio che c'è allora voluto per concepire, realizzare e proporre alla competizione internazionale una così strana città, con un centro tanto grande e tanto vuoto e un corpo proporzionalmente così piccolo.

Dimentichiamo infine che la 'Zona monumentale' era caratterizzata da un meditato, coerente e significativo paesaggio, che abbiamo in gran parte perduto. O piuttosto che abbiamo più volte negli anni e fino ad oggi sostituito con altri paesaggi, attraverso una successione tutt'altro che lineare di atteggiamenti, di mentalità, di opzioni politiche ed amministrative, tutte diverse, spesso contraddittorie, sempre accompagnate e sollecitate da una convergente produzione artistica, letteraria e critica.

Ma com'era quel paesaggio? Per descriverlo dobbiamo procedere per scene, per esempio, quella della 'passeggiata archeologica'. Non quella che è ora, cioè un tratto ampio ed alberato di un'arteria urbana veloce, ma quella delle cromolitografie di allora (1914): una pista battuta, chiusa fra i prati di un giardino cintato da delicate cancellate ornamentali. Una passeggiata appunto (*mall*, all'inglese) per gli incontri domenicali o feriali delle famiglie borghesi: carrozze, cavalli al passo, sorrisi, scambievoli cenni di ventaglio, bambinaie e pupi infiocchettati, nonni con nipoti adolescenti gentilmente edificati dall'archeologia circostante – questa arcigna assai, per la verità, e imponente, vedi i ruderi di Caracalla, allora nient'affatto celati da troppo giovani pini – ma infine assoggettata al ruolo di oggetto da zoo. O meglio, da museo paleontologico, perché siamo in un'epoca educativa e positivista, che non ha vergogna, per il piacere e la cultura dei cittadini, di esibire quel che ha: attingendolo noi italiani dall'antico, gli altri paesi più evoluti dall'industria o dalle colonie.

Ma in quella singolare sequenza, o *collage*, di recinti e di confortevoli passeggiate non c'era solo Caracalla dinosauro e l'arco di Costantino *triceratops*, né solo collinette (dove la *domus aurea* ben si sostituisce alle Buttes-Chaumont), né solo vialetti curvilinei; c'erano i primi scavi scientifici, quelli del Foro, e le prime convincenti manifestazioni di un'idea che avrà un successo globale: l'accoppiamento fra archeologia e vegetazione. Piante e ruderi dunque; e li avremmo trovati combinati in chiave ornamentale e decorativa, oppure romantica e simbolista (il nero cipresso che svetta sul frammento di una tomba), o ancora come *topiaria* disposta a scopo descrittivo e ricostruttivo, come al Palatino (Giacomo Boni) o, pochi anni dopo, al tempio di Venere e Roma e nel progetto di Raffaele De Vico per le terme traianee.

Il progetto e la successiva realizzazione della 'Zona monumentale' è comunque il risultato di una cultura; qualcosa che, almeno su questo tema e per un discreto arco di tempo (40 anni, incluso il primo decennio fascista) è stata sostanzialmente concorde, comprendendo

ben più che l'elenco di nomi illustri che usualmente si ricorda: Baccelli, Fiorelli, Boni, Lanciani, Ricci, De Vico ecc. Non per caso ogni spunto della relazione della Commissione reale che la promosse, o disegno, o illustrazione d'epoca, o anche una passeggiata in quei pochi spazi rimasti com'erano, evoca in ognuno di noi (che sia appena un po' vecchio) una catena di associazioni e di immagini quasi istintiva (le dame di Boldini, quelle, più alla mano, dipinte da mio nonno alla Galleria Sciarra, o di Innocenti, la soffusa *Villa Borghese* di Balla, la già citata e cupa *Toteninsel* di Böcklin, i primi scritti di D'Annunzio ecc. ecc.) che è poi il riflesso personale, quindi infinitamente offuscato e impreciso, delle relazioni, influenze reciproche e conflitti che veramente animarono quegli anni.

Non manca nemmeno un po' di (melo)dramma, tra archeologia scientifica e scenografia. Basta spostarsi ancora un po' più in là nello spazio e negli anni, affacciandosi sullo scenario dei fori di Traiano ed Augusto, riscoperto da Corrado Ricci, o arrivando sotto le pendici del Campidoglio, ricostruite da Antonio Muñoz come una straordinaria e inquietante cortina tufacea. Da piccolo, credevo davvero fosse la rupe originaria e tale la credono i turisti (e non solo); ma è là, evidentemente arcaica, proprio come l'avrebbero concepita Gordon Craig o Duilio Cambellotti per un allestimento teatrale (per Eleonora Duse come vergine Tarpea?).

Poi, col secondo decennio del fascismo, cambia tutto. Avvengono un'infinità di cose note: proseguono le demolizioni e l'area archeologica viene allargata; prevale la dimensione propagandistica, ideologica e militare (la mitologia augustea ed imperiale); ne deriva una peculiare strategia di trasformazione e modernizzazione monumentale dell'area centrale, che prevederà pure l'inserimento di vari edifici di cruciali istituzioni fasciste. Infine entra in campo il ruolo ed il peso urbano della motorizzazione, aggravando un problema, quello della circolazione, che impegnava tutte le amministrazioni urbane già nella fine dell'Ottocento. E' un fenomeno ovviamente noto, che riguarda altrettanto ovviamente tutte le città di quegli anni (quale prima, quale dopo, con Roma non certo fra le prime), ma che nell'area centrale archeologica produce idee ed effetti non solo rilevanti, ma assolutamente originali.

Tecnicamente la motorizzazione impone di aprire nuove arterie sia nei tessuti esistenti (vedi i numerosi progetti romani di 'sventramento', per fortuna solo parzialmente completati) sia negli spazi liberi: fra questi appunto quelli dell'area centrale. Qui comunque l'operazione si presenta, sempre dal punto di vista tecnico ed economico, abbastanza più facile (anche se la realizzazione della via dei Fori Imperiali comporterà la demolizione di un quartiere e di una collina) e appare piuttosto sensata, sempre dallo stesso punto di vista, data la centralità dell'area e la sua necessità di relazioni con l'intorno.

Ma, e qui si pone un problema di interpretazione e di critica, questa trasformazione della città viene adesso attuata in modo per così dire passivo, adeguando pragmaticamente

la città alle impellenti esigenze della modernizzazione (e della connessa immagine politica), oppure, come credo, essa è l'occasione di un radicale e cosciente ripensamento estetico?

A governare l'urbanistica di allora c'è un gruppo di architetti e di funzionari oggi molto discusso, ma non ottuso, che non certamente intuisce che tutto sarebbe radicalmente cambiato, soprattutto dal punto di vista della percezione, dell'uso e del senso. Un gruppo che certamente sa che la successione paratattica di giardini cintati e spazi autonomi della 'Zona Monumentale', sarebbe diventata un tutto unico, se attraversato da un sistema continuo di strade veloci (come è, per esempio, oggi la Passeggiata Archeologica); ed anche sa che, insieme, sarebbe sparita, o messa in secondo piano, qualsiasi possibilità meditativa o contemplativa di rapportarsi ai monumenti antichi, sostituita da una visione necessariamente sequenziale e accelerata.

Una quantità di documenti letterari e grafici certifica questa consapevolezza, vedi l'ampia serie di brutti, ma significativi, disegni di Muñoz (viste con automobili e dall'automobile, immagini non più scenografiche ma evidentemente cinematografiche); poi c'è il sicuro radicamento nella cultura corrente degli esperimenti futuristi nel campo della visione simultanea e veloce; poi c'è, ovviamente, il cinema.

Infine, a provare che qui viene messa in atto una davvero inedita interpretazione dello spazio urbano, viene l'architettura. C'è per esempio una gran parte dei migliori progetti per il concorso del palazzo del Littorio (quelli di Libera, Ridolfi, Terragni e Vietti, Moretti ecc.), tutti modellati secondo pulsazioni spaziali regolate in consonanza con quelle antiche (quelle traianee o augustee). E ciò che guida la loro composizione è l'adattamento alla percezione seriale e cinetica: essi non hanno centro, sono sequenze di fuochi effimeri, di dilatazioni e contrazioni, di pause e di accelerazioni plastiche e volumetriche, misurate sulla percezione veloce di chi percorre, alla guida, grandi strade, che sono coerentemente prive di qualsiasi occasione di sosta, o di servizi, negozi o ingressi di edifici.

La stessa idea di spazio urbano informa tutte le grandi arterie che si dipartono dall'area centrale, anch'esse punteggiate di episodi antichi e moderni, e si estende nel progetto dell'E42, inteso come una replica, quasi una gemmazione, dell'area centrale all'esterno della città, nel suo sviluppo verso il mare: qui tornano le stesse sistole e diastole monumentali e le stesse autostrade urbane che le mettono in mostra senza toccarle.

Questo è appunto un nuovo, e del tutto singolare, 'paesaggio'; lo racconterò meglio di tutti Fellini, in una memorabile sequenza di *Roma*, un'interminabile ronda notturna di motociclisti che sfilano in una città di monumenti fantasmatici.

Dopo la fase di disinteresse e di rimozione tipica del secondo dopoguerra e dopo un lungo periodo di incantamento per un'urbanistica salvifica e tecnocratica, oggi, o più precisamente dagli anni '80 ad ora (e persino nel programma elettorale dell'attuale sindaco),

la questione del paesaggio archeologico ritorna al centro dell'attenzione. Essa costituisce infatti, in tutti i piani ed in tutte le opzioni, il perno di ogni possibile senso e immagine di Roma, assorbendo però in sé stessa tutte le contraddizioni e le pulsioni del pensiero antiurbano ed antiarchitettonico contemporaneo (ecologismo, ambientalismo, conservazionismo, filologismo, ecc.) e tutte le modificazioni della nostra sensibilità storica; conseguentemente è questo il tempo dei più ambiziosi progetti scientifici per estendere le aree scavate e delle più vaste e più insignificanti (leggi: prive di senso, di valori, di uso e quindi dannose) trasformazioni concrete dei contesti archeologici.

E' anche purtroppo la fase in cui l'estensione dell'area archeologica è vista come un valore in sé (chissà perché definito culturale), cancellando qualsiasi traccia dei precedenti paesaggi (quello di Baccelli come quello fascista), e infine tende a prefigurare uno spazio esclusivamente destinato a chi lo visita e paga per entrarci. Vale a dire la più assoluta negazione dell'idea di città.

L'area archeologica era in tutte le precedenti visioni il cuore vivo e significativo della capitale: oggi al massimo avremo una capitale con al centro un museo. Forse adesso stiamo assistendo, finita la fase della costruzione, alla de-costruzione del paesaggio delle rovine.