

CRITICA D'ARTE

25-26

NONA SERIE - ANNO LXXXIII - TRIMESTRALE - N. 25-26, gennaio-giugno 2025





Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS

Complesso monumentale di San Michele
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie - Anno LXXXIII
n. 25-26, gennaio-giugno 2025

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
info@fondazioneragghianti.it
https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Direttore
Marco Collareta

Comitato editoriale
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero,
Marco Collareta, Giorgia Gastaldon,
Cristiano Giometti, † Francesco Gurrieri,
Mattia Patti, Chiara Savettieri,
Michele Tomasi, Annalisa Viati Navone

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Revisione linguistica degli abstracts e dei testi in inglese
Caterina Guardini

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio Benzi, Marco Brizzi, Giorgio Busetto, Antonino Caleca, Francesco Paolo Campione, Richard Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria del Mar Díaz, Francesco Di Chiara, Annamaria Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi Kroegel, Pietro Graziani, Philippe Junod, Alessandra Lischi, † Cesare Molinari, Emanuele Pellegrini, Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco Purini, Carlo Arturo Quintavalle, Roland Recht, Federica Rovati, Francesco Tedeschi, Maria Laura Testi Cristiani, Ranieri Varese, Timothy Verdon, Edoardo Villata, Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:
Italia € 45,00 - Estero € 60,00
Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 85,00 - Estero € 105,00
Abbonamento annuo:
PRIVATI
Italia € 125,00 - Estero € 160,00
ISTITUZIONI
Italia € 165,00 - Estero € 198,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola, Francesco Baccanelli, Lorenzo Ciccarelli, Marco Collareta, Silvia Contini, Gigetta Dalli Regoli, Ilia Rodov, Chiara Ruggiero, Baitian Yu, Elena Zamperini, Dongshan Zhang.

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'TVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nona serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, *design*, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, note a piè di pagina escluse, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, note a piè di pagina escluse, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, attività espositiva, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi devono essere fornite dagli autori libere da diritti.

La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Sono accettati contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di *Saggi* e *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello/a scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute a mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. Per richieste d'informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>.

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

«Critica d'Arte» è rivista di classe A per l'area disciplinare 08/E2 (Restauro e Storia dell'architettura).

I libri di cui gli autori o gli editori intendano proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»
c/o Fondazione Ragghianti
Via San Michele, 3
55100 Lucca

In copertina: Faustino Joli, *Combattimento a San Barnaba*, collezione privata. Courtesy Capitulum Art, Brescia.

CRITICA D'ARTE

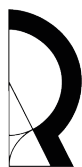
Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 Per un profilo di Faustino Joli
Francesco Baccanelli
- 19 *Esposizione d'Arte Contemporanea, Roma 1944-1945.*
La prima attività di Palma Bucarelli
alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna
dopo la guerra
Silvia Contini
- 35 «Colore. Estetica e Logica»:
un progetto editoriale fra teoria,
applicazione pratica e sperimentazione
Chiara Ruggiero
- 49 Storia e progetto: chiese e oratori
di Vittorio De Feo
Lorenzo Ciccarelli
- 65 *The Index of Jewish Art, II:*
Memory, Legacy, and Ideology
Ilia Rodov
- 79 Mapping Li Gonglin's *Mountain Villa*
Dongshan Zhang
- 97 The Influence of Jade Virtue
on Chinese Industrial Design Theory
Baitian Yu
- 113 Biblioteca



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI - ETS

- 119 Decostruire il Barocco Globale
 attraverso gli occhi dell'altro.
 Considerazioni *a latere* della mostra
 Adriano Amendola
- 129 La mostra *Trésors du Petit Palais de Genève*
 alla Fondation de l'Hermitage di Losanna
 Elena Zamperini

Storia e progetto: chiese e oratori di Vittorio De Feo

Lorenzo Ciccarelli

Alla sperimentazione progettuale e all'insegnamento Vittorio De Feo (1928-2002) ha affiancato nel corso dei decenni una continua quanto originale produzione di carattere storico, a partire dal pioneristico volume che nel 1963 dedicò all'architettura costruttivista sovietica sino alle analisi delle stratificazioni urbane di piazza del Quirinale, o dei disegni e le opere dell'architetto gesuita Andrea Pozzo, ad esempio, condotte sino a pochi mesi dalla morte nel 2002.¹ Pubblicazioni che segnalano non solo la curiosità e la mobilità dei suoi interessi verso personaggi o momenti della storia dell'architettura occidentale al tempo poco esplorati, ma anche la continua interrogazione delle relazioni da stabilire tra storia e progetto che, come è noto, fu uno degli assi portanti della cultura progettuale italiana del secondo Dopoguerra. Già alla metà degli anni Settanta Francesco Dal Co aveva individuato il tema centrale della ricerca progettuale di De Feo nella calcolata ambiguità tra «palesi citazioni... di sapore storico» e organismi formali dettati da asciutta e inderogabile razionalità.² E in un cruciale saggio del 1989 lo stesso De Feo pose al centro dei suoi interessi l'esplorazione dei «tanti sentieri senza nome che solcano l'architettura moderna», per impiegarne i frammenti in architetture, però, «senza una precisabile identità rispetto alla storia nel cui ambito sussistono».³

Avendo coscienza di vivere e lavorare in un contesto dominato in misura crescente dalle immagini, diffuse da mezzi di comunicazione ed espressione sempre più pervasivi e realistici, De Feo maturò nel tempo una posizione intermedia tra chi, come Vittorio Gregotti o Giorgio Grassi, espunse qualsiasi connotazione figurativa dall'architettura ritirandosi all'interno di una grammatica progettuale segnata da un muto razionalismo, e chi, come Paolo Portoghesi o Aldo Rossi, plasmarono architetture legate al recupero di schemi geometrici o riferite a un caleidoscopio di immagini più o meno legate a esplorazioni storiche e memorie personali.⁴ De Feo era sì convinto della necessità progettuale di indagare la storia – non per trarre conoscenza fine a se stessa, dunque, ma come materiale 'operativo' in mano all'architetto – evitando accuratamente però il rischio di «trasformarla in una pania che rischiosamente intrattiene».⁵ Le prossime pagine tentano di mettere in luce il rapporto tra storia e progetto sperimentato da De Feo, guardando in particolare a una serie di progetti di chiese elaborati dalla metà degli anni Ottanta ai primi anni Duemila – il progetto per la chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano (1985); per la chiesa dei Santi Cirillo e Metodio ad Acilia (1993); e la chiesa di San Tommaso d'Aquino nel campus dell'Università di Roma Tor Vergata (1996-2002) – connettendoli a quanto scrisse nei coevi saggi e monografie di carattere storico che dedicò ai disegni, ai progetti, alle chiese, alle cupole e agli altari di Andrea Pozzo (1642-1709).⁶

Per comprendere perché si rivolse all'architetto gesuita tridentino, sino a quel momento piuttosto trascurato dagli studiosi, è necessario analizzare brevemente la peculiare lettura data da De Feo all'architettura barocca e alle opere dei grandi interpreti del Seicento romano.

In una guida della città di Roma pubblicata nel 1985 insieme a Giorgio Ciucci e a un folto gruppo di giovani collaboratori, De Feo scrisse di guardare

alla città come a un'intricata sovrapposizione e intersezione di architetture e apparati urbani diversi, esito dei sistemi di potere e di committenza che si erano alternati nei millenni: dalla città dell'impero a quella dei papi, dalla capitale del Regno d'Italia alla metropoli contemporanea.⁷ Lo snodo fondamentale di questa intricata vicenda urbana era identificato da De Feo e Ciucci nella cultura progettuale barocca che, tra Sei e Settecento, aveva plasmato quella «suggestiva città di immagini che, integrandosi o sovrapponendosi ai resti dell'antichità classica e medievale e alle realizzazioni del Quattrocento e Cinquecento, finì per conferire a Roma quel definitivo carattere monumentale, scenografico e anche pittoresco» alterato solo in parte dagli sventramenti e dalle poderose opere di urbanizzazione dei secoli successivi.⁸ De Feo si riferì alla Roma barocca anzitutto come alla «città della rappresentazione», identificandone il carattere più innovativo e duraturo nella capacità di produrre architetture e spazi urbani in forma di immagini persuasive e sorprendenti.⁹

D'altra parte sin dagli esordi del suo percorso progettuale De Feo aveva lavorato sull'ambiguità dei segni, delle citazioni e delle immagini recuperate da un passato più o meno prossimo, trasfigurandoli tramite l'inserimento in composizioni architettoniche dettate da stringente razionalità: dagli elementi del linguaggio progettuale di Mario Ridolfi rinvenibili nei fronti dell'istituto tecnico per geometri di Terni (1968-1969) o di Robert Venturi nel centro culturale e biblioteca a Torre del Greco (1969-1970), sino alla rielaborazione di alcune matrici kahniane nel progetto della villa all'Olgiate (1970) e il lavoro sull'estetica della Pop Art che aveva contrassegnato il progetto per una stazione di servizio Esso (1970), giusto per fare qualche esempio.¹⁰

La sopraffina capacità dei grandi artefici del Barocco romano di integrare le diverse forme artistiche – pittura, scultura, architettura, lavorazione dei metalli, scenografia, dosaggio della luce etc. – per plasmare spazi urbani e architettonici che mettevano in crisi i confini tra realtà e illusione, sfondando la scatola edilizia tramite effetti prospettici e dosando il passaggio dallo spazio urbano all'edificio o tra i diversi ambienti tramite effetti di sorpresa, erano precipui elementi della cultura barocca a cui De Feo era oltremodo sensibile, e che lo condussero ad approfondire la figura di un artefice come Andrea Pozzo che portò alle estreme conseguenze tali sperimentazioni sulle potenzialità illusorie dell'immagine architettonica.

De Feo pubblicò un primo saggio dedicato al Pozzo nel 1980.¹¹ Tuttavia già nel 1978 il nome dell'architetto gesuita compariva a commento di un progetto di padiglione per mostre organizzato come una serie di scatole cinesi, e teso ad approfondire «la relazione ambigua tra struttura e immagine in architettura».¹²

De Feo predispose una cortina muraria di forma quadrata a contenere un volume rettangolare ruotato di 45 gradi, che a sua volta ne racchiudeva un terzo, sempre di forma rettangolare ma allineato al primo. La «pianta reale» di questo padiglione era contraddetta dalla «pianta virtuale» che si dispiegava all'ingresso di questo organismo spaziale: un lungo canocchiale prospettico ottenuto illusivamente tramite il trattamento a superficie riflettente delle pareti della cortina esterna, e la sapiente disposizione delle aperture che forano le due scatole interne. Al visitatore era in tal modo presentato uno spazio dilatato virtualmente all'infinito, che contraddiceva le dimensioni ridotte e la pianta elementare del padiglione. Un progetto che De Feo ordì con valore dimostrativo: rielaborare in chiave contemporanea quella «complessa tradizione di teatri, prospettive, quadrature, anamorfosi» sublimata da artefici come Bramante, Borromini e Andrea Pozzo, con l'obiettivo di mettere in crisi l'applicazione inerte del canone modernista della perfetta coincidenza tra struttura, spazio e decorazione, recuperando le potenzialità affabulatorie dell'architettura, per la quale le immagini che essa comunica possono anche essere «costruite illusoriamente».¹³

Per De Feo, dunque, Pozzo rappresentava uno dei vertici di questa tradizione altra della storia dell'architettura occidentale: abile interprete «del gran teatro barocco» e maestro di «meravigliose mistificazioni» che, tramite una puntuale conoscenza degli strumenti e delle tecniche della pittura, della scultura, dell'architettura e della scenografia, sfondavano illusoriamente i limiti fisici delle scatole murarie in cui si trovò a operare, dalla chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì sino al celebre *exploit* della falsa cupola nel Sant'Ignazio a Roma.¹⁴ Allo sguardo di De Feo Pozzo era anzitutto autore di organismi edilizi compositi, caratterizzati da «complessità, ambiguità, come anche relatività ed ironia», in cui impiegare in tutta la sua estensione il repertorio figurativo e architettonico barocco per ottenere «geniali montaggi» – come l'altare di Sant'Ignazio nella chiesa romana del Gesù – che, tralasciando a volte anche la congruenza stilistica, si presentavano al visitatore anzitutto come «immagini chiare e correttamente coinvolgenti».¹⁵ Un modello di composizioni architettoniche come «manipolazione dell'immagine», esito di un'interpretazione del fenomeno architettonico aliena dal conformismo e dalla pedissequa riproposizione di canoni sedimentati.¹⁶

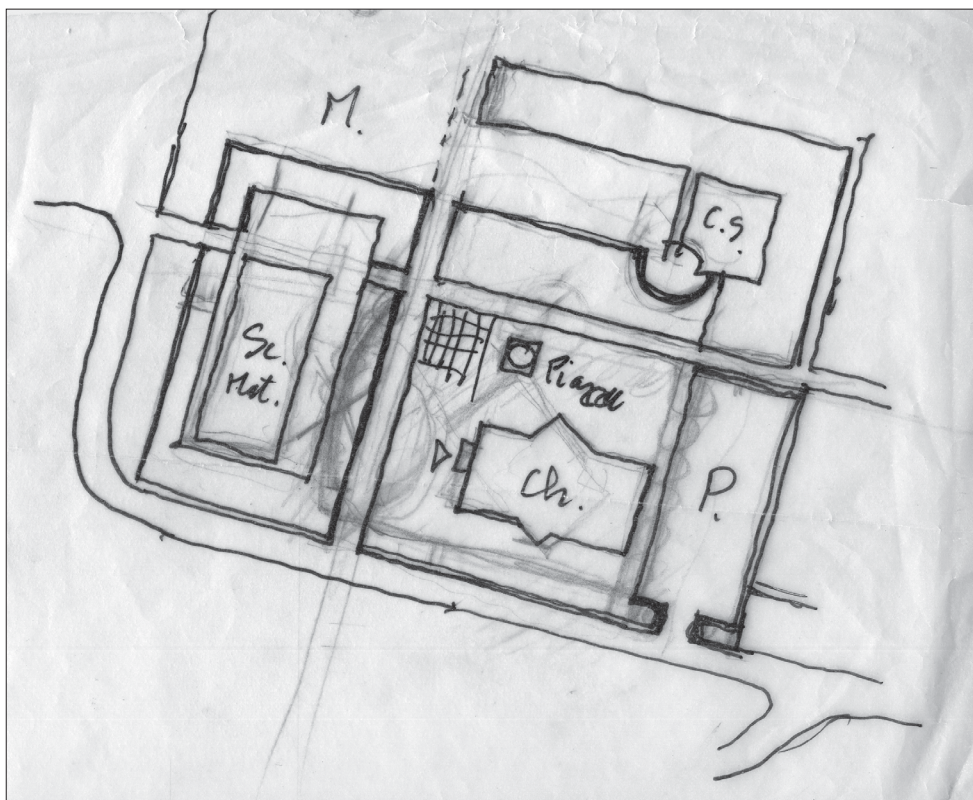
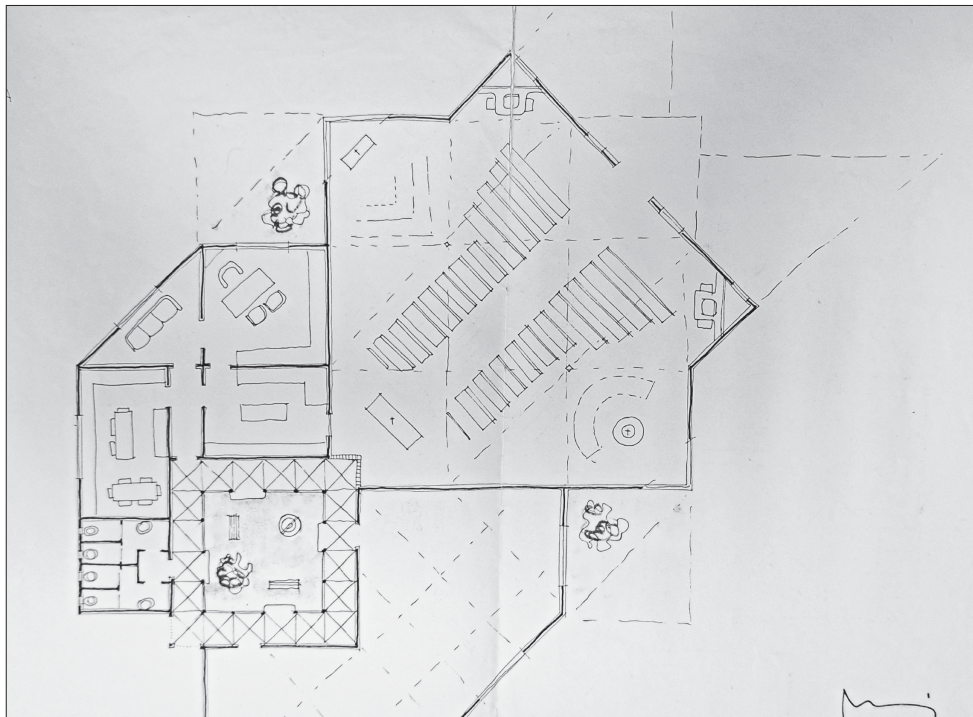
Le chiese che De Feo si trovò a progettare dalla metà degli anni Ottanta furono dunque le occasioni più prossime e dirette in cui calibrare, al tavolo da disegno, le relazioni e gli scambi con le esplorazioni storiche delle basiliche e degli spazi urbani barocchi, assiduamente visitati e misurati di persona. Dallo studio delle composizioni di Bernini, Borromini e Pozzo, De Feo derivò anzitutto indicazioni di metodo: organizzare l'architettura come una concatenata serie di episodi spaziali, di immagini, di disvelamenti e sorprese; compenetrare gli strumenti e le tecniche della pittura, della scultura e dell'architettura, complicare illusivamente lo spazio, e progettare attentamente l'ingresso della luce, accostando fonti dirette e indirette, ad esempio.

Nella prima metà degli anni Ottanta De Feo venne coinvolto, tramite un processo piuttosto tortuoso, nel progetto della chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano, presso Perugia, che conviene osservare con attenzione. Nonostante l'edificio non sia stato realizzato, De Feo vi condensò molte delle strategie progettuali che caratterizzarono tutti i suoi successivi progetti di spazi sacri, sino all'esito costruito della chiesa di San Tommaso d'Aquino per l'Università di Roma Tor Vergata.

Alla fine degli anni Settanta l'amministrazione comunale di Perugia aveva incaricato l'architetto Roberto Vergoni, all'epoca presidente dell'Ordine degli Architetti del capoluogo umbro, della redazione del Piano Particolareggiato dell'area prescelta, che oltre alla nuova chiesa doveva comprendere anche una scuola materna, una scuola media, un centro sociale e un mercato pubblico attorno a una nuova piazza.¹⁷ In ossequio alle volumetrie e agli indici di occupazione del suolo previsti dal piano, l'architetto Vergoni ipotizzò anche un progetto preliminare della chiesa che non fu però portato avanti (fig. 1). Nell'estate del 1983 il parroco don Paolo Ianni chiese a un giovane ingegnere locale – Paolo Belardi – di fornire una seconda proposta progettuale. Belardi, che solo da pochi mesi si era laureato in Ingegneria Civile presso l'Università di Roma Tor Vergata, con relatore De Feo, e che nello studio dell'architetto romano ancora lavorava, lo coinvolse nell'impresa, al punto che poi il progetto figurò come redatto dal solo De Feo.¹⁸ La nuova soluzione, messa a punto nel corso del 1985, risentì però di un vincolo determinante: venne chiesto a De Feo di rispettare l'assetto volumetrico e i parametri edilizi del precedente progetto di Vergoni.¹⁹ Lo schema approntato da De Feo che, lo ripetiamo, fu la matrice di tutti i suoi successivi progetti di chiese, non fu dunque una libera creazione, quanto piuttosto un lavoro d'incastro e cesello all'interno di una planimetria già elaborata. Ad esempio, sia l'idea di ottenere il volume dell'edificio parrocchiale tramite l'intersezione di due corpi di fabbrica rettangolari ruotati tra loro, che il

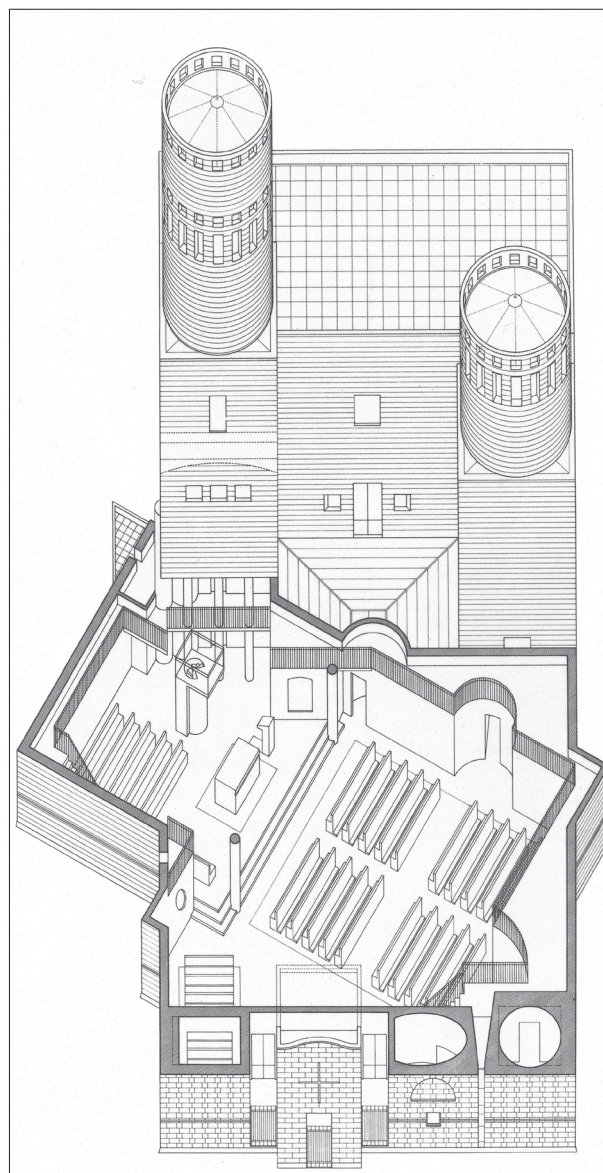
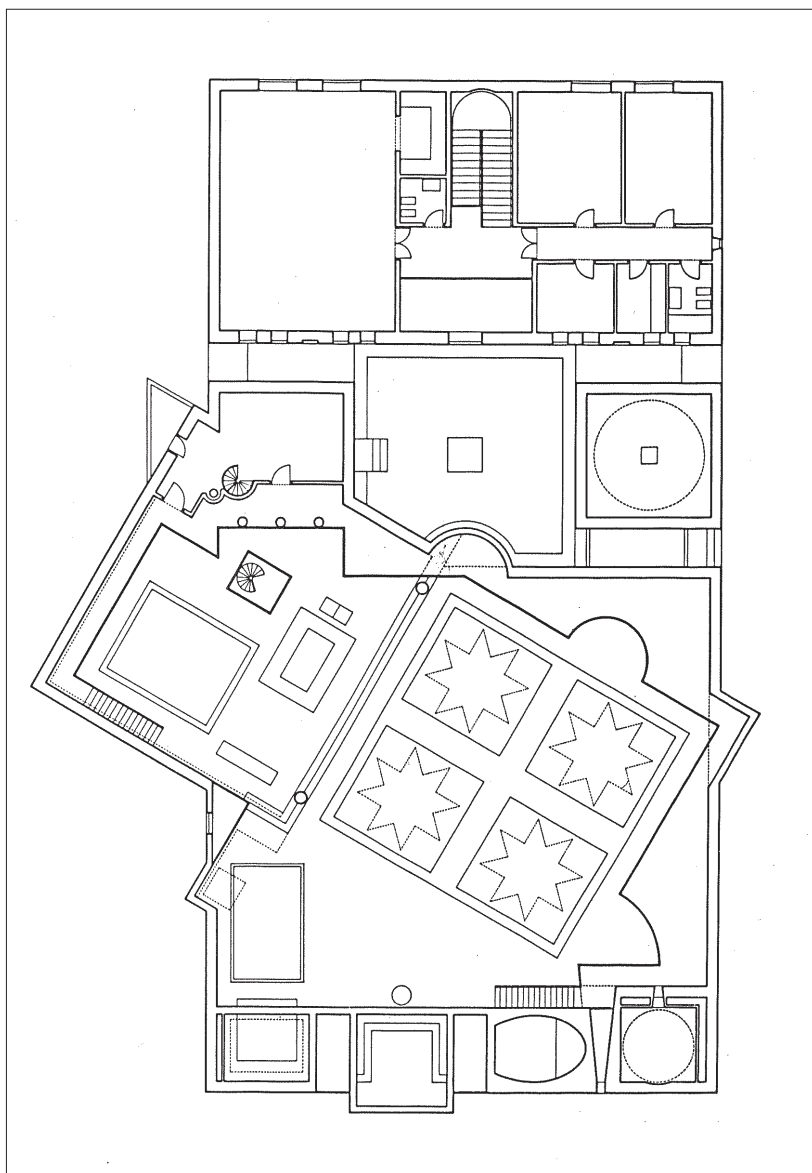
dispositivo di mediare il passaggio dalla chiesa ai locali parrocchiali grazie a una corte quadrata a cielo aperto sono elementi del progetto di Vergoni che De Feo ereditò e rielaborò (fig. 2).²⁰

Interpretando la cultura artistica barocca in chiave contemporanea egli ordì il progetto attorno a una serie di scelte atte allo spaesamento, e dunque alla sorpresa del fedele: se all'esterno l'organismo si presenta come un volume elementare e di andamento simmetrico, la concatenazione degli spazi interni è al contrario dettata dall'asimmetria e da repentini cambiamenti di direzione. Inoltre, mentre i paramenti esterni sono contrassegnati da un ele-



1. Il primo progetto per la chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano, presso Perugia, redatto alla fine anni Settanta dall'architetto Roberto Vergoni. © Archivio Paolo Belardi.

2. Vittorio De Feo, schizzo planimetrico dell'inserimento della chiesa di Santa Maria Assunta nel sito di progetto a Villa Pitignano, 1985. © Archivio Paolo Belardi.

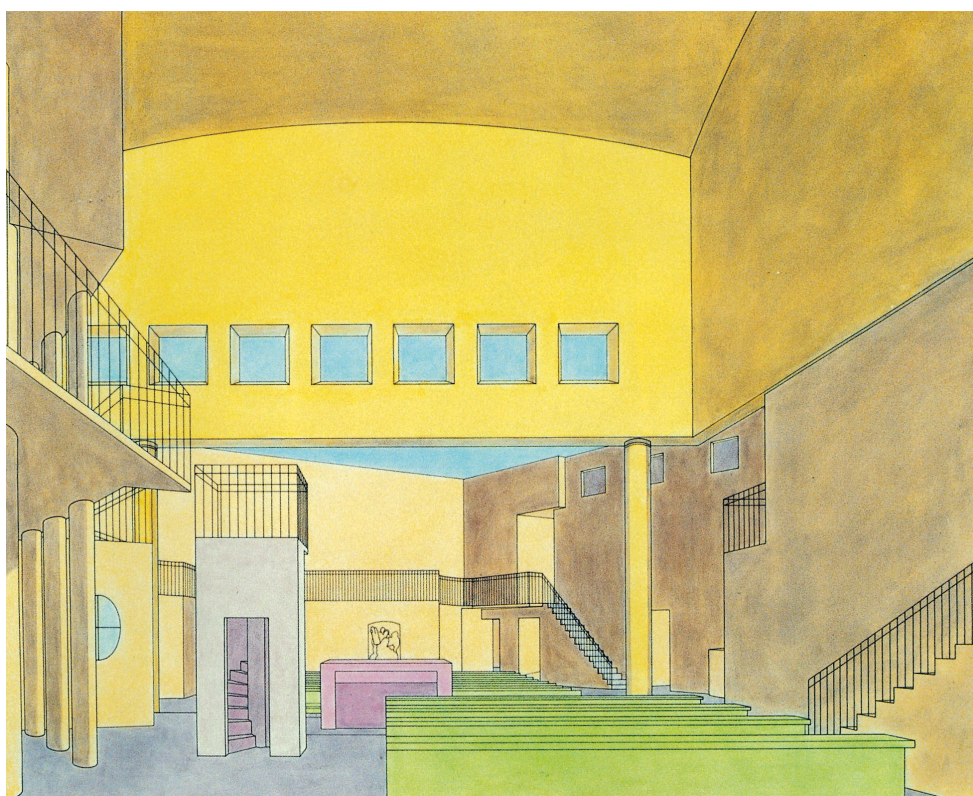


mentare e uniforme rivestimento in pietra da taglio, all'interno della chiesa De Feo ordì una raffinatissima policromia, accesa dall'accostamento di fonti di luce dirette e indirette (figg. 3-4).

L'ingresso al complesso parrocchiale avviene tramite il lato minore del corpo rettangolare di dimensioni maggiori, in forma di una doppia parete cava, al cui interno De Feo dispone affiancate la cappella del Santissimo Sacramento, un piccolo oratorio e il vano per le confessioni coperto da una cupola che, dall'esterno, precede prospetticamente gli accenti verticali dei due campanili disposti affiancati in posizione mediana. Superato l'ingresso il visitatore si trova in uno spazio ibrido, senza riferimenti visivi, costretto a compiere una serie di torsioni: alla sua sinistra una teoria di panche lo invita a volgersi di 180 gradi verso una cappella per le celebrazioni feriali, mentre avanzando scopre gradatamente il presbiterio ruotato di 30 gradi rispetto all'asse di penetrazione. Una poderosa trave forata separa la navata, illuminata in maniera indiretta tramite una serie di lucernari aperti sulla soprastante camera di luce, e il presbiterio rialzato coperto da una più elevata volta ribassata, e illuminato solo da piccole aperture laterali. Due scalinate, a destra dell'ingresso e a sinistra dell'altare, conducono a un camminamento sopraelevato che, come una sorta di sinuoso matroneo, rilega spazialmente e percettivamente i diversi ambienti che compongono la chiesa. Infine, un passaggio in un andito semicircolare scavato nella parete laterale della na-

3-4. Vittorio De Feo, pianta e spaccato assonometrico della chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano, 1985.
© Archivio Paolo Belardi.

5-6. Vittorio De Feo, viste prospettiche degli interni della chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano, con in particolare rilievo le scelte coloristiche, 1985, da «Phalaris», 20, 1992, p. 29.

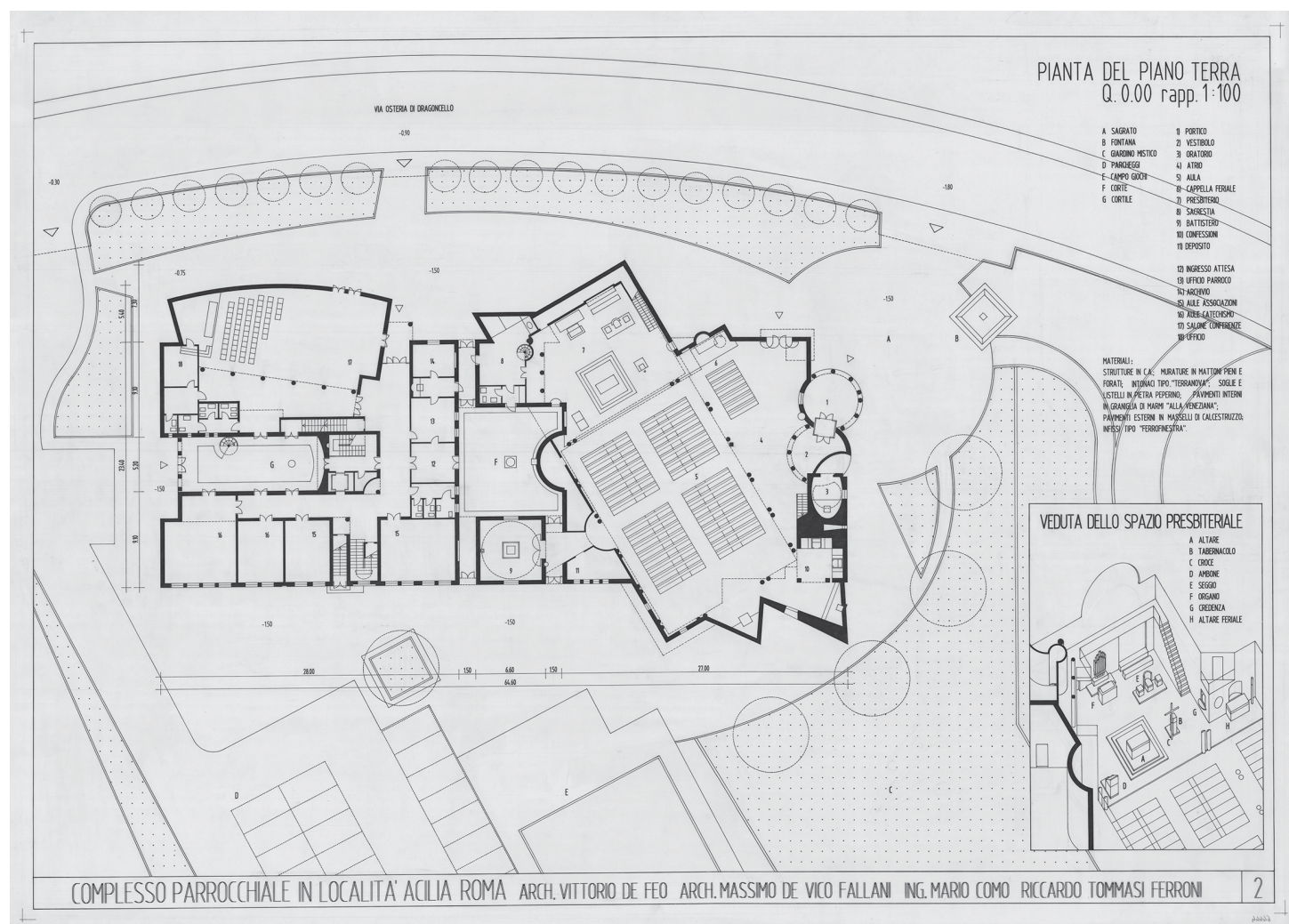


vata introduce a una piccola corte di forma quadrata che distribuisce i locali parrocchiali e, a sinistra e a destra, rispettivamente la sagrestia e il battistero, entrambi sovrastati da due torri campanarie cilindriche di diversa altezza. Altri elementi compositivi e percettivi che De Feo riferì direttamente alla cultura artistica barocca romana sono l'affresco che sfonda prospetticamente la parete terminale del presbiterio, allungando illusivamente lo spazio, e

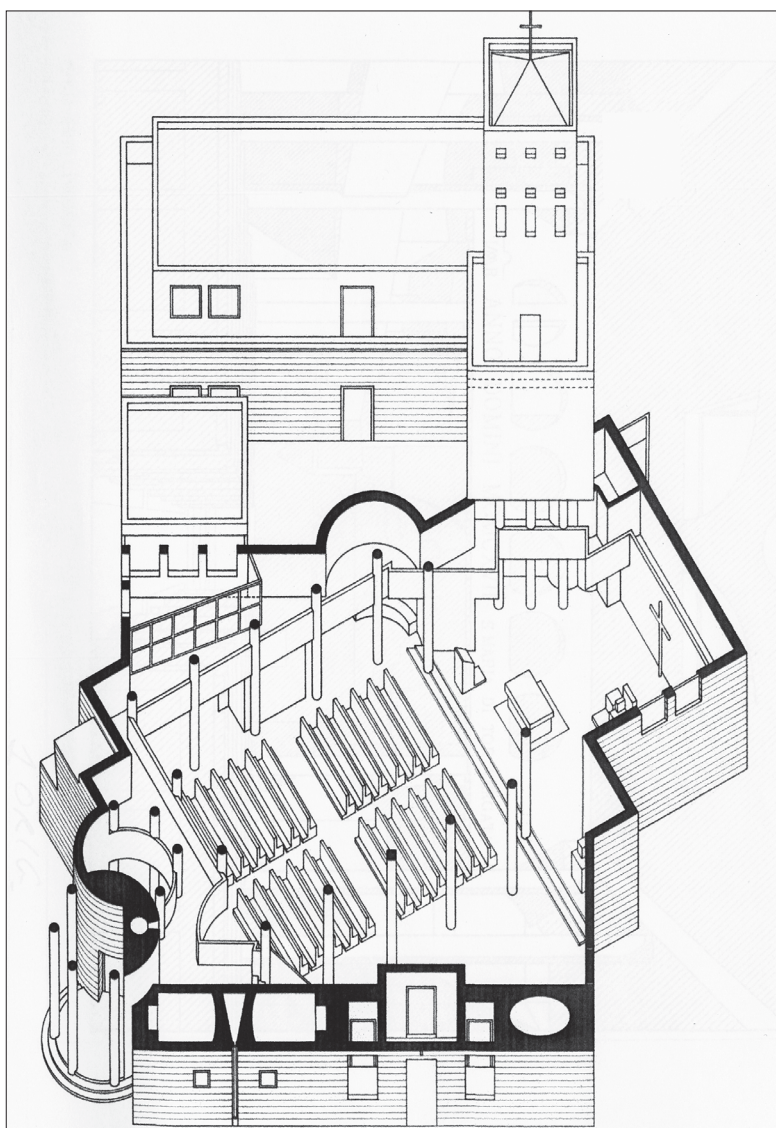
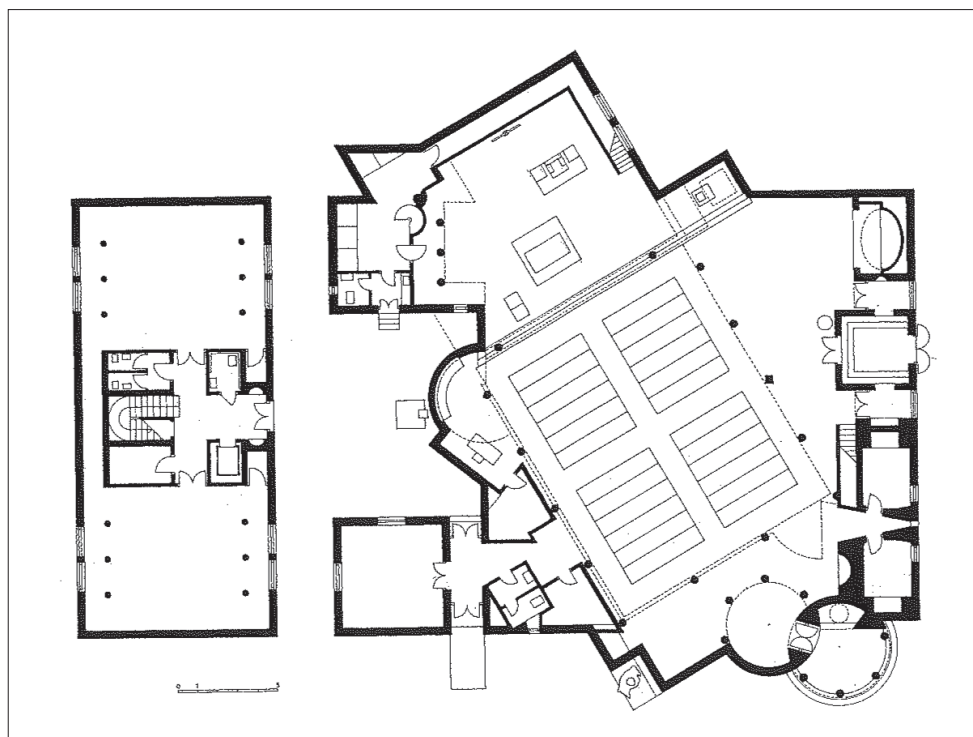
la sorprendente e raffinata policromia – ispirata alla Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo –, che contrassegna i diversi ambienti ed elementi della chiesa: dall'azzurro del soffitto della navata al verde delle panche, ai toni terrosi delle pareti su cui risaltano l'altare e il pulpito, segnati in toni diversi di viola (figg. 5-6).²¹

Nel seguente progetto di concorso per una chiesa parrocchiale ad Acilia, alla periferia di Roma, De Feo confermò l'impianto sperimentato a Villa Pignano, ampliando la porzione dedicata ai locali parrocchiali e lavorando in particolare sul sistema degli accessi, sempre posti nel lato corto del corpo rettangolare maggiore, e sempre rivolti verso la mezzera della navata della chiesa. In questo caso l'ingresso avviene tramite l'intersezione di un doppio volume circolare colonnato e porticato, rispettivamente verso l'esterno e l'interno del complesso, chiaramente allusivo alla soluzione cortonesca elaborata nella chiesa romana di Santa Maria della Pace. In un contesto privo di qualsiasi valore urbano o ambientale, De Feo decise di connotare ulteriormente l'area del sagrato e dell'accesso alla chiesa tramite una serie di «episodi architettonici» che «tendono a risolvere i suoi prospetti in immagini varie e nuove, ma non prive di storia», come il posizionamento strategico di gruppi scultorei ai lati della facciata – i santi Cirillo e Metodio a destra, e angeli di scuola berniniana a sinistra – e la sequenza prospettica delle cupole che segnano il vestibolo e l'oratorio in primo piano con i campanili sullo sfondo: un ordito che De Feo riferì direttamente a quanto poteva quotidianamente osservare transitando di fronte alla chiesa di Santa Maria del Popolo (fig. 7).²²

7. Vittorio De Feo, pianta della chiesa dei Santi Cirillo e Metodio ad Acilia, 1993. © MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Collezione MAXXI Architettura e Design contemporaneo. Archivio Vittorio De Feo.



8-9. Vittorio De Feo, pianta e spaccato assonometrico della cappella universitaria del campus dell'Università di Roma Tor Vergata, 1996, da *La cappella di San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata*, Clear, Roma 2002, pp. 21-22.



La chiesa di San Tommaso d'Aquino a servizio della comunità dell'Università di Roma Tor Vergata, che De Feo contribuì a fondare e dove dal 1982 assunse la cattedra di Composizione architettonica, può essere interpretata come l'esito ultimo di questo percorso progettuale.²³

L'impianto planimetrico, analogo a quello sperimentato nei progetti di Villa Pitignano e Acilia, prevede l'intersezione di un corpo di forma quadrata di circa 22 metri di lato e un volume rettangolare di circa 12 per 25 metri, ruotato di 30 gradi rispetto al lato meridionale del primo e a esso incardinato. L'ingresso principale alla chiesa non avviene però in posizione laterale, come nelle precedenti soluzioni, ma in angolo. Ciò muta radicalmente la prima e fondamentale percezione che il visitatore ha dell'edificio, che non presenta più una facciata, quanto piuttosto un incastro di volumi di forma, scala e finitura diversi, orientati secondo assi prospettici divergenti (figg. 8-9).

Al corpo basamentale, rivestito di lastre di travertino – il cui orientamento è seguito da un secondo corpo di fabbrica accostato verso ovest e dal campanile a sezione quadrata in secondo piano, entrambi rivestiti in intonaco cementizio con finitura in marmorino – è sovrapposto, con diverso orientamento, un volume intonato, che solo le aperture laterali di forma circolare lasciano interpretare come la navata della chiesa. Inoltre, mentre il fronte orientale del corpo basamentale presenta un andamento piuttosto regolare, rotto solo da una cuspide a segnalare l'ingresso laterale, quello meridionale è impostato come una serie di corpi gradonati digradanti. L'apertura di uno stretto camminamento – che in mezzeria si amplia a una corte quadrata ombreggiata da un olivo – separa il volume della chiesa da un corpo di fabbrica ad ovest che alloga sale polivalenti; mentre la ripetizione di aperture quadrate di medesima dimensione lega prospetticamente i due corpi.

Tale rigida composizione geometrica, che si deve certamente agli studi sul costruttivismo sovietico compiuti da De Feo, è accesa da una serie di calligrafici o più allusivi frammenti tratti invece dal repertorio artistico e architettonico della Roma barocca: dalle copie in marmo di Carrara di due degli angeli scolpiti da Domenico Guidi e Gian Lorenzo Bernini per il ponte Sant'Angelo, al dispositivo d'ingresso che, come nel progetto di Acilia, guarda al precedente cortonesco della chiesa di Santa Maria della Pace (figg. 10-11).²⁴

L'accesso è aperto nel punto di intersezione di due corpi circolari che, posti a contrasto con la rigida geometria ortogonale del basamento, dispiegano un incastro di pareti piane, concave e convesse che dimostra ancora una volta la profonda conoscenza dell'architettura barocca da parte di De Feo.²⁵ Le coperture a cupola e a cono, entrambe rivestite di lastre di rame, riprendono la soluzione già ordita dall'architetto romano nel progetto per Acilia. I quattro pilastri a sezione circolare che circoscrivono il portico d'ingresso sono specularmente ribaltati all'interno, a delimitare un primo spazio di filtro che introduce il visitatore alla navata della chiesa, ruotata di 30 gradi. Le tre croci poste a coronamento della cupola e del cono che sovrastano l'ingresso, e del campanile in secondo piano, non sono orientate in senso ortogonale all'asse di accesso, come ci aspetteremmo, ma secondo l'andamento obliquo del corpo di destra che interseca l'ingresso, inducendo nel visitatore che si accosta alla chiesa un ulteriore elemento di squilibrio percettivo.

Analogamente al progetto di Acilia, la rotazione della navata rispetto all'andamento dei fronti esterni è ulteriormente sottolineata da una serie di pilastri di sezione circolare in forma di colonnati che circoscrivono la sequenza spaziale di nave e presbiterio rispetto agli ambienti di servizio allogati ai lati. Un solo pilastro – il mediano del colonnato verso est – presenta una sezione quadrata a cui è impressa una rotazione: esso risulta allineato alla piccola apertura a destra della porta d'ingresso, sottolineando l'asse del fronte est, divergente dall'andamento della navata (figg. 12-13).

Il camminamento che in quota percorre quasi interamente il perimetro frastagliato della chiesa; la trave forata non portante che separa la navata dal

10-11. La cappella universitaria del campus dell'Università di Roma Tor Vergata, 2025. Foto: Bernardo Corsetti.



presbiterio leggermente rialzato; la volta ribassata che a una quota maggiore copre lo spazio dell'altare; l'ingresso laterale tripartito e affiancato ai cubicoli per l'adorazione eucaristica e le confessioni sono tutti dispositivi che, messi a punto nei precedenti progetti di Villa Pitignano e Acilia, De Feo rielaborò anche nella chiesa di Tor Vergata. Ai dispositivi spaziali e percettivi della tradizione barocca possono essere anche ricondotti i pilastri in forma di colonne libere che variamente si distanziano dalle pareti, vi si accostano o vi sembrano prospetticamente affondare imprimendo dei rigonfiamenti murari, come nel caso della prima colonna a sinistra dell'altare.²⁶ O la raffinata policromia che ai chiari intonaci che esaltano l'intersezione dei volumi della chiesa sovrappone il verde oliva delle panche, il verde più acceso degli infissi e della scossalina metallica che corre lungo tutto il profilo del camminamento in quota, e l'azzurro cielo che segna il bordo dei lucernari e sfonda idealmente la parete di fondo del presbiterio.²⁷ E certamente l'attento progetto della luce che alla fonte indiretta della camera soprastante i lucernari aperti sulla navata e verso l'ingresso assomma l'apertura quadripartita che



12-13. Viste verso l'altare e verso l'ingresso della cappella universitaria del campus dell'Università di Roma Tor Vergata, 2025. Foto: Bernardo Corsetti.



di mattina illumina direttamente il presbiterio; il cupolino cuspidato aperto zenitalmente sopra il piccolo altare dell'adorazione eucaristica; la vetrata a occidente che filtra una più tenue luce che riceve dalle aperture della terrazza su cui si apre; e una teoria di minute finestrelle nella zona dell'ingresso. Osservando attentamente la porzione posteriore della cupola in scandole di rame che copre il corpo circolare d'ingresso si scorge un foro: una fonte di luce nascosta che lumeggia la scultura della Madonna con il Bambino posta nella nicchia ellittica a fianco della porta d'ingresso, che non si può non ricondurre all'interesse di De Feo verso i dispositivi barocchi che scenograficamente filtravano fasci di luce diretta verso sculture sapientemente disposte, *in primis* quanto Bernini ordì per il gruppo scultoreo dell'estasi di Santa Teresa nella Cappella Cornaro della chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma (1645-1652).

L'avvio della costruzione della chiesa di Tor Vergata non esaurì l'interesse di De Feo verso il progetto di altre chiese e di luoghi per il culto, di cui è



14-15. Vittorio De Feo, oratorio mariano di San Martino in Campo, presso Perugia, 1998. © Archivio Paolo Belardi.

ulteriore testimonianza il piccolissimo oratorio mariano di San Martino in Campo (1998), e gli schemi appena abbozzati del palco per la celebrazione liturgica del sommo pontefice a Tor Vergata (1999) in occasione della Giornata Mondiale della Gioventù del 2000, e gli schemi planimetrici della chiesa dei Santi Patroni Martiri a Selva Candida (1999) e della chiesa parrocchiale di Petrosino (2000); e infine le «cappelle umanitarie» nel cimitero di Piccione (2002), dove fu coinvolto ancora una volta da Paolo Belardi.²⁸ Progetti redatti mentre continuava l'appassionato studio delle architetture del Pozzo: testimonianza di come la natura dei legami tra storia e progetto rimase centrale nel percorso artistico e culturale di De Feo sino agli ultimi frangenti (figg. 14-15).²⁹

Al contrario di figure come Paolo Portoghesi, che dalla tradizione barocca recuperarono anche schemi planimetrici, forme strutturali e frammenti decorativi – si veda ad esempio la concattedrale di Lamezia Terme (2014-2019) –, a De Feo era ben chiaro che alla storia ci si volgeva «alla ricerca delle matrici metodologiche il cui sviluppo della teoria e della prassi ancora oggi definisce il campo della progettazione architettonica», come riportato in un manoscritto di una delle sue lezioni universitarie, e come testimonia il cristallino impaginato della chiesa di Tor Vergata.³⁰ La storia andava studiata «per necessità e con curiosità progettuale; per una conoscenza nuovamente creativa», stando ben attenti però a non trasformarla in una caricatura che «impedisce il cammino della contemporaneità».³¹ Un rapporto non mimetico, dunque; anzi l'essenzialità e la stringatezza dei progetti che abbiamo analizzato, tanto in pianta quanto in alzato, illustrano il principio metodologico secondo il quale più si avvertivano le seduzioni del passato, più il rigore compositivo doveva filtrarle in composizioni che nulla concedessero a recuperi stilistici. Dal passato De Feo traeva o frammenti riportati in maniera calligrafica – come gli angeli berniniani che sembrano aver preso il volo dal centro città per planare nella periferia semiurbanizzata di Tor Vergata – o soluzioni spaziali rielaborate in maniera tale da lasciare solo il principio compositivo, e nulla delle misure o delle forme originarie. Ciò che era bandito era piuttosto la postura 'postmoderna' per la quale edifici contemporanei venivano contrassegnati dall'accostamento di frammenti desunti da fabbriche del passato, riproposti fuori scala e spesso alieni dalle funzioni strutturali e spaziali d'origine.

Per De Feo era certamente necessario stabilire una connessione tra il progetto del nuovo e le numerose stratificazioni architettoniche e urbane così caratteristiche di Roma e delle città europee; e dei grandi maestri del passato andava dunque recuperata «l'intelligenza dei processi formativi e dei caratteri strutturali» in modo da permettere «il raccordo tra architettura nuova e città preesistente».³² D'altro canto, il progetto doveva esibire «la misura degli oggetti architettonici, la loro corrispondenza, l'organizzata relazione di superfici, volumi, visuali prospettiche che dialogano per reciproche commisurazioni, convergenze, intersezioni» in modo da scoraggiare «quelle soluzioni essenzialmente basate sulla manipolazione del linguaggio».³³ Solo alle armi compositive, alla rigida geometria e alla perizia da *bricoleur* dell'architetto spettava il compito di far convivere il nuovo con l'antico, di legare il passato e il presente nel vivo del progetto.

Note

¹ V. De Feo, *URSS: architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963; id., *La piazza del Quirinale*, Officina, Roma 1973; id., *Andrea Pozzo. Architettura e illusione*, Officina, Roma 1988.

² F. Dal Co, *Architettura come forma sospesa. La*

scuola di Terni e altri progetti, in V. De Feo, *Il piacere dell'architettura*, Magma, Roma 1976, p. 14.

³ V. De Feo, *L'architettura negata*, in G. Ciucci, a cura di, *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 91.

⁴ Cfr. ad esempio S. Micheli, L.C. Szacka, Paolo Portoghesi, *Architecture between History, Politics and Media*, Bloomsbury, Londra 2023, pp. 70-75.

⁵ *Ibi*, p. 88.

⁶ V. De Feo, *L'architettura immaginata da Andrea Pozzo gesuita*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 46, 1980, pp. 79-109; id., *Andrea Pozzo. Architettura e illusione* cit.; id., *La perspectiva pictorum et architectorum di Andrea Pozzo gesuita*, in «Il disegno di architettura», 12, 1995, pp. 26-32; id., *La costruzione dell'altare di Sant'Ignazio nel Gesù di Roma*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 84-85, 1995, pp. 7-14; V. De Feo, V. Martinelli, a cura di, *Andrea Pozzo*, Electa, Milano 1996; V. De Feo, *Decorazione seicentesca delle cupole romane*, in C. Conforti, a cura di, *Lo specchio del cielo*, Electa, Milano 1997, pp. 219-229; id., *Andrea Pozzo*, in A. Scotti, a cura di, *L'architettura italiana. Il Seicento*, Electa, Milano 2003, pp. 262-277.

⁷ G. Ciucci, V. De Feo, *Itinerari per Roma*, Ed. Europei Ass. Editoriali, Roma 1985, p. 9.

⁸ *Ibi*, p. 224.

⁹ Mentre la stesura dei capitoli dedicati alla città archeologica, la città della cristianità, la città capitale e la città contemporanea venne rispettivamente affidata a Giangiacomo Martines, Maristella Casciato, Bruno Regni e Marina Sennato, e Vanna Fraticelli, De Feo e Ciucci tennero per sé la redazione del capitolo dedicato alla città dell'umanesimo e in particolare alla «città della rappresentazione» che, in termini di pagine, di architetture e di sistemi urbani analizzati, rimane il più corposo e centrale dell'intero volume.

¹⁰ Cfr. anche Dal Co, *Architettura come forma sospesa* cit., p. 14.

¹¹ De Feo, *L'architettura immaginata da Andrea Pozzo gesuita* cit.

¹² C. Conforti, F. Dal Co, *Vittorio De Feo. Opere e progetti*, Electa, Milano 1986, p. 110.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ De Feo, *L'architettura immaginata da Andrea Pozzo gesuita* cit., pp. 79-80. Non a caso De Feo intitolò *Architettura e illusione* la monografia del 1988 che dedicò all'architetto gesuita.

¹⁵ De Feo, Martinelli, *Andrea Pozzo* cit., p. 196; De Feo, *Andrea Pozzo. Architettura e illusione* cit., p. 19.

¹⁶ *Ibi*, p. 9.

¹⁷ ARCHIVIO PAOLO BELARDI, PERUGIA, *Costruzione di una chiesa nella zona di Villa Pitignano bassa*, 10 aprile 1985.

¹⁸ ARCHIVIO PAOLO BELARDI, PERUGIA, *Chiesa parrocchiale di Villa Pitignano*, 11 novembre 1992. In seguenti pubblicazioni il progetto viene riportato a nome di Vittorio De Feo, con Paolo Belardi e Marianna Nye in qualità di collaboratori, cfr. M. Morresi, *Vittorio*

De Feo. Cappella a Roma Tor Vergata e altre chiese, in «Casabella», 640-641, 1996, p. 113.

¹⁹ Conversazione dell'autore con Paolo Belardi, Perugia, 27 marzo 2024.

²⁰ Nell'archivio privato di Paolo Belardi si conserva la pianta del progetto di Roberto Vergoni che servì da punto di partenza della soluzione elaborata da De Feo.

²¹ Cfr. Vittorio De Feo, *Chiesa di Villa Pitignano*, Perugia 1992, in «Phalaris», 20, 1992, p. 29.

²² CENTRO ARCHIVI MAXXI ARCHITETTURA, ROMA, FONDO VITTORIO DE FEO, *Attività professionale*, Progetti e incarichi professionali, 157: Concorso per il progetto di un centro parrocchiale in località Dragoncello, Acilia, *Relazione*.

²³ Morresi, *Vittorio De Feo* cit. Inoltre vedi C. Conforti, a cura di, *La cappella di San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata*, Clear, Roma 2002; id., *Il contrapposto e il bel composto*, in «Casabella», 712, 2003, pp. 54-67.

²⁴ La chiesa di Santa Maria della Pace e la sistemazione urbana della piazza antistante furono attentamente analizzati da De Feo nella già citata guida *Itinerari per Roma* cit., pp. 363-369.

²⁵ M.G. D'Amelio, *Divo Thomae Aquinati. Architettura e costruzione*, in Conforti, *La cappella di San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata* cit., p. 60.

²⁶ C. Conforti, *Coralità e partecipazione individuale*, in id., *La cappella di San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata* cit., p. 44.

²⁷ In fase di progetto De Feo studiò probabilmente una più ardita policromia, forse affine a quanto rappresentato nel progetto per la chiesa di Villa Pitignano, tanto che nella relazione egli affermava di aver «pensato che gli interni della chiesa debbano presentare colorazioni relativamente vivaci. Alla neutra uniformità di tante chiese moderne si oppone la più convincente tradizione delle policromie delle chiese e delle cappelle del Seicento romano», cfr. V. De Feo, *Vi racconto il mio progetto*, in Conforti, *La cappella di San Tommaso d'Aquino a Tor Vergata* cit., p. 27.

²⁸ All'intercessione di Belardi si deve anche la commissione del piccolo oratorio di San Martino in Campo. Alcuni disegni e documenti inerenti ai concorsi di questi ultimi progetti sono conservati nel Fondo De Feo presso il Centro Archivi MAXXI Architettura di Roma.

²⁹ De Feo, *Decorazione seicentesca delle cupole romane* cit.; e in part. id., *Andrea Pozzo* cit., pubblicato postumo.

³⁰ CENTRO ARCHIVI MAXXI ARCHITETTURA, ROMA, FONDO VITTORIO DE FEO, *Documenti*, faldone M: Università, materiale didattico dal 1974 al 1984.

³¹ De Feo, *L'architettura negata* cit., p. 88.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibi*, pp. 90-91.

Sinossi

Il testo esamina i progetti per chiese e oratori elaborati da Vittorio De Feo (1928-2002) a partire dagli anni Ottanta del Novecento in connessione con i coevi studi che l'architetto ha portato avanti intorno alla figura di Andrea Pozzo e l'architettura barocca. Analizzando le complesse geometrie, le fughe prospettiche, la concatenazione degli spazi, le scelte cromatiche e l'inserimento di gruppi scultorei che caratterizzano i progetti per la chiesa di Santa Maria Assunta a Villa Pitignano presso Perugia (1985), la chiesa dei Santi Cirillo e Metodio ad Acilia (1993), e la chiesa di San Tommaso d'Aquino nel campus dell'Università di Roma Tor Vergata (1996-2002), il saggio intende discutere il peculiare rapporto instaurato da De Feo tra scavo storico e pratica di progetto nel contesto della cultura progettuale italiana del suo tempo.

Summary

This essay considers plans for churches and oratories designed from the 1980s onwards by Vittorio De Feo (1928-2002) in connection with the architect's contemporary studies of Andrea Pozzo and Baroque architecture. Analysing the intricate geometries, perspective lines, space interconnections, colour choices, and inclusion of sculptural elements that characterise the designs for the Church of Santa Maria Assunta in Villa Pitignano near Perugia (1985), the Church of Saints Cyril and Methodius in Acilia (1993), and the Church of St. Thomas Aquinas at the Tor Vergata university campus in Rome (1996-2002), the essay aims to discuss the particular relationship established by De Feo between historical research and design practice in the context of the Italian design culture of his time.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2025
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola
Francesco Baccanelli
Lorenzo Ciccarelli
Marco Collareta
Silvia Contini
Gigetta Dalli Regoli
Ilia Rodov
Chiara Ruggiero
Baitian Yu
Elena Zamperini
Dongshan Zhang