

## Dal viaggio immaginario dei pittori metafisici alla realtà costruita delle città di fondazione degli anni Trenta

Chiara Vernizzi

*Dipartimento di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura.*

*Università degli Studi di Parma, Italia*

### Abstract

*Paintings of metaphysical painters such as Giorgio de Chirico portray mysterious places where all the attention goes to the scene described, which is a timeless scene, often a silent and motionless, with architectural elements that blend with spaces bounded by imaginary architecture largely inspired by the classics.*

*The urban scenes, protagonists of these pictures, look distended and motionless.*

*These gaps were also those who found themselves to imagine, to define and fill architects and engineers of new foundation towns; in this case, the scenes created by the painters of this artistic movement inspire the constructed reality.*

### **Drawing. Metaphysical painters. Newly founded cities**

Una delle rappresentazioni possibili del viaggio immaginario è quella riscontrabile nella Pittura Metafisica, uno dei grandi contributi all'arte europea provenienti dall'Italia, nel periodo delle avanguardie storiche, pur essendo da alcuni esclusa dal contesto vero e proprio delle avanguardie stesse, per la sua palese figuratività.

Essa si caratterizza per il voler rappresentare ciò che è oltre l'apparenza fisica della realtà, al di là dell'esperienza sensoriale degli autori; il termine "metafisica" si riferisce soprattutto all'inconscio, al surreale e al sogno e come nel sogno i paesaggi raffigurati appaiono realistici ma assemblati in modo confuso.

Protagonista ed inventore di questo stile fu Giorgio de Chirico, che avviò questo tipo di pittura già nel 1909, anno di nascita del Futurismo, movimento nei

confronti del quale la Metafisica si colloca decisamente agli antipodi, poiché mentre nel primo tutto è dinamismo e velocità, nella seconda predomina la stasi più immobile e gli spazi e le cose si pietrificano in un istante silenzioso e senza tempo.

La Metafisica come movimento dichiarato nacque solo nel 1917 a Ferrara dall'incontro tra de Chirico e Carlo Carrà.

De Chirico nasce nel 1888 a Volos in Grecia da genitori italiani. La sua infanzia è divisa tra Volos e Atene, tra la Grecia moderna e quella antica, i cui miti si fondono con la realtà. Dal 1903 al 1905 studia disegno al Politecnico di Atene; la sua formazione prosegue in Italia e in Germania dove frequenta l'Accademia di Firenze, prima e di Monaco, poi.

I quadri dei pittori metafisici come Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e Giorgio Morandi ritraggono luoghi misteriosi nei quali tutta l'attenzione va alla scena descritta, che è una scena immobile, con elementi architettonici degli anni della prima guerra mondiale che si fondono con spazi delimitati da architetture immaginarie largamente ispirate alla classicità.

Le immagini da essi rappresentate mostrano una realtà che solo apparentemente assomiglia a quella che noi conosciamo attraverso la nostra esperienza.

Uno sguardo più attento infatti ci rivela che la luce è irreal e colora gli oggetti e il cielo di tinte innaturali. La prospettiva, che sembra a prima vista costruire uno spazio geometricamente plausibile, è invece quasi sempre volutamente deformata, così che lo spazio assume un aspetto inedito.

Nelle tele di de Chirico, in particolare, ricorrono spesso spazi aperti simili a piazze e terrazze; particolarmente famose sono le cosiddette *Piazze d'Italia* visioni di spazi aperti sull'orizzonte, delimitati da

edifici ad arcate, torri e architetture più o meno note, con sculture antiche collocate in primo piano.

La vista è sempre di tipo prospettico, a volte centrale, a volte accidentale, ma mostra sempre voluti errori di costruzione geometrica: i punti di fuga ed i corrispondenti punti di vista sono sempre più di uno.

In tal modo de Chirico introduce una deformazione nell'immagine che quasi inavvertitamente viene percepita dall'osservatore come primo elemento di mistero.

Il meccanismo che dà origine ai quadri di de Chirico sono i ricordi, che si presentano senza un ordine temporale e spaziale, ma interpolati tra loro.

Nel particolare percorso di de Chirico, le suggestioni degli artisti nordici si fondono con i ricordi della Grecia perduta, i riferimenti letterari si ramificano e deformano, la cultura archeologica e museale convive con immagini del proprio vissuto, generando paesaggi urbani dalle caratteristiche architettoniche ibride: la Grecia classica e neoclassica, la Baviera barocca, la Roma antica, la Torino umbertina, la Firenze medioevale e infine la Ferrara estense.

La presa di possesso del passato e del presente, la percezione di segni arcani avviene attraverso la sensibilità acuita dell'artista che, nel caso di de Chirico, si pone quasi come un oracolo al quale l'occhio della mente rivela la composizione del dipinto a partire dal quadro *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, ambientato a Firenze, in piazza Santa Croce.

In quell'occasione lo stesso de Chirico sottolinea lo stato di morbida sensibilità che permette di vedere in assoluta sintonia con quanto Schopenhauer indica in *Paraerga e Paralipomeni* "per avere pensieri originali, straordinari, forse immortali è sufficiente estraniarsi dal mondo e dalle cose per certi momenti in modo così totale che gli oggetti e i processi più ordinari appaiano assolutamente nuovi ed ignoti, sicché in tal modo si dischiude la loro essenza" (Schopenhauer, 1851).

La capacità di vedere il mondo comune in modo non comune è per de Chirico la vera forza della fantasia.

Nella prima visione del de Chirico metafisico, avvenuta appunto in piazza Santa Croce a Firenze, il rimando al luogo avviene attraverso la citazione di un'architettura dipinta che è nella cappella Bardi, nella chiesa di Santa Croce, dipinta da Giotto.

Nell'*Enigma dell'ora* de Chirico pone al centro del dipinto l'ora pomeridiana, intesa come momento favorevole per raccogliere percezioni e visioni, per

avere una certa nostalgia del passato, anche di un passato non rimpianto. De Chirico sostiene che nulla evoca tanto profondamente i ricordi del passato come i momenti che precedono o seguono immediatamente il sonno pomeridiano.



Figura 1. Giorgio de Chirico. Enigma di un pomeriggio d'autunno (1910)

È il tempo segnato dall'orologio bloccato nel quadro che fissa l'attimo in una piazza dall'architettura classica. La struttura della piazza da una parte sembra derivare da quelle fiorentine, in particolare il portico sopraelevato, nettamente distinto dal corpo superiore in muratura, ricorda lo Spedale degli Innocenti di Brunelleschi, mentre lo spazio vuoto in primo piano sembra lasciato da un piedistallo rimosso, occupato nella realtà della piazza fiorentina da un monumento.

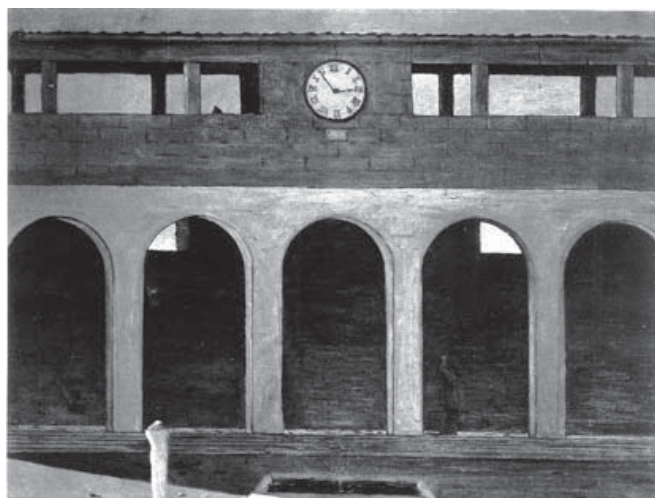


Figura 2. Giorgio de Chirico. Enigma dell'ora (1911)

Nasce così il dipinto metafisico: un primo stato meditativo, con la tensione all'ascolto della realtà

altra raccolta nel silenzio e nell'immobilità, con la disposizione mentale alla percezione del meraviglioso affiorante dal quotidiano; un secondo stato creativo, in cui lo stesso spaesamento è ottenuto attraverso le immagini della sospensione del tempo, del mescolamento di antico e moderno, dello spazio architettonico vuoto ma pieno di ricordi d'infanzia, suggestioni poetiche e riflessioni sulla storia dell'arte.

Quadri tipici del soggiorno parigino di de Chirico sono quelli ibridi della cosiddetta *urbanistica metafisica*.

In essi, la città di de Chirico è sempre disegnata con piazze ampie e portici, con scorci prospettici nitidi e si arricchisce di edifici italiani, reali o dipinti, che vengono trasformati in moderne icone dello spaesamento.

Dominano, immense, le torri, di dimensioni favolose, quasi moderne torri di Babele o illuminanti fari di Alessandria.

Da una parte, sembrano nostalgiche rievocazioni di edifici italiani inseriti sul palcoscenico di un palinsesto urbano: la Mole Antonelliana di Torino è ricordata in *La nostalgia dell'infinito*, il mausoleo di Cecilia Metella e i bastioni di Porta San Sebastiano sembrano all'origine de *La Torre Rossa*, assemblaggio di paesaggio romano e torinese, con la citazione del monumento equestre di piazza San Carlo.

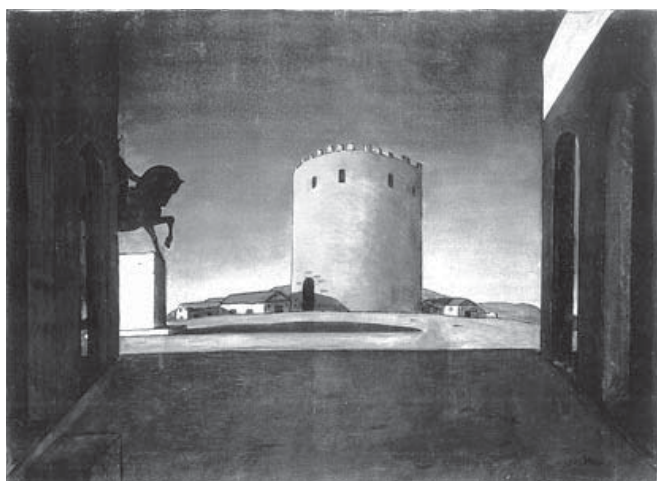


Figura 3. Giorgio de Chirico. La Torre Rossa (1913)

D'altra parte, emergono precise somiglianze con gli edifici dipinti negli affreschi giotteschi di Firenze e Padova. Nei dipinti parigini sono, infatti, soprattutto le torri dipinte da Giotto ad essere prese come modello: ad esempio la torre rossa che compare in *La liberazione dell'eretico Pietro D'Assisi*, nella basilica superiore di Assisi è di struttura simile e dello stesso colore di quella

de *La nostalgia dell'infinito* de Chirichiana; nello stesso affresco di Giotto, si trova inoltre un tipo di torre particolare, con il corpo centrale in muratura circondato da una loggia aperta, che è identica a quella che compare in *La grande torre* di Dusseldorf e in *La torre* di Zurigo, dipinte da de Chirico nel 1913.

È d'altronde lo stesso de Chirico che nei suoi scritti (*Il senso architettonico nella pittura antica*, 1920 e *Riflessioni sulla pittura antica*, 1921) suggerisce il rapporto con queste architetture, definendo le architetture di Giotto come *spazi metafisici* che celano segreti e misteri: "pure in Giotto il senso architettonico raggiunge gli spazi metafisici. Tutte le aperture (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure lasciano presagire il mistero cosmico...e le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali, ove passato e futuro si confondono...".

Non sono però solo gli edifici antichi a suscitare spaesamento: nei dipinti parigini de Chirico introduce stazioni moderne e ciminiere industriali, che identifica come emblemi di una modernità straniante, quella delle periferie, dei limiti della città.

Anche il soggiorno a Ferrara, città italiana quanto mai metafisica secondo de Chirico, con le mura rosse e gli spalti del castello estense, invade le sue tele dove sembra venga allestito un laboratorio d'alchimista, affollato di oggetti ingigantiti dal suo occhio visionario.

Emblema di questo periodo è senza dubbio il dipinto *Le Muse inquietanti*, nel quale compaiono tutti gli elementi più utilizzati da de Chirico: spazi urbani vuoti con prospettive deformate e manichini al posto di persone. La scena del quadro è una piazza, nella quale al posto della pavimentazione si trovano delle assi di legno che ricordano più l'immagine di un palco che di una piazza urbana.

Sullo sfondo appare a destra il castello estense di Ferrara, sulla sinistra vi è invece una fabbrica con alte ciminiere. Esse rappresentano la polarità antico-moderno, ma entrambi gli edifici appaiono vuoti ed inutilizzati. Le due metà del quadro sono viste da punti di vista diversi: un punto più alto per la parte inferiore, mentre la parte superiore è rappresentato da un punto di vista più basso.



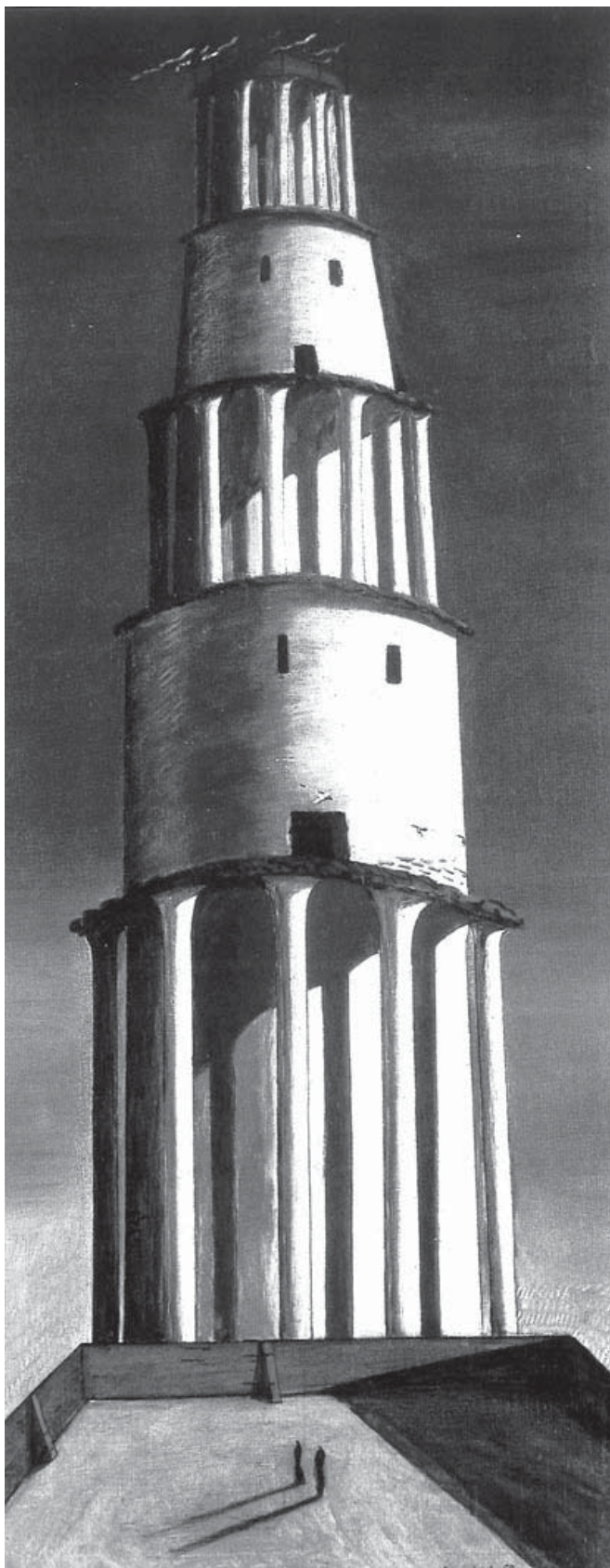


Figura 4. Giorgio de Chirico. La grande torre (1913)

Con la sua pittura, de Chirico sembra descrivere un viaggio in paesaggi immaginari: per mezzo di fughe quasi infinite di archi e di facciate, di grandi linee

dirette; di masse immani di colori semplici, di chiari e di scuri quasi funerei egli arriva ad esprimere quel senso di vastità e di solitudine, di immobilità, di stasi, che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima in dormiveglia.

Come già ricordato, i caratteri fondamentali della pittura metafisica si esprimono attraverso un uso particolare della prospettiva che ha, di solito, molteplici punti di fuga tra loro incongruenti che costringono l'occhio a cercare l'ordine di disposizione delle figure e delle architetture che caratterizzano queste raffigurazioni.

La prospettiva, infatti, di solito utilizzata per costruire uno spazio geometricamente plausibile, è ora volutamente deformata, così che lo spazio acquista un aspetto inedito, essendo costruita mediante diversi punti di fuga, che spingono l'osservatore a ricercare l'ordine di disposizione delle immagini che non è affatto scontato.

Le ombre proiettate sono inoltre sempre monocrome e troppo lunghe rispetto agli orari del giorno rappresentati; il chiaroscuro è elementare ed i contorni delle figure sono sempre molto netti.

L'aria è sempre limpida e pulita e la luce non si diffonde rifrangendosi nell'atmosfera ma ha una direzionalità precisa con la quale crea una forte differenza tra zone chiaramente illuminate e ombre nette e scure. Le scene così create sono quasi paragonabili a palcoscenici sui quali sono allestite rappresentazioni paradossali.

Nella pittura metafisica tutto sembra congelarsi in un istante senza tempo, dove spazi e oggetti si pietrificano per sempre. Le scene urbane, protagoniste indiscusse di questi quadri, hanno un aspetto dilatato e immobile. In esse domina l'assenza di vita e si intuisce il silenzio più assoluto.

Questi spazi vuoti, assoluti, erano anche quelli che si trovarono ad immaginare, a delimitare e a riempire gli architetti e gli ingegneri delle città e dei borghi di fondazione, in Italia a partire dal 1928, e nelle terre d'oltremare, colonie italiane del periodo fascista, a partire dal 1936.

Al contrario di quel che avviene per molti autori ed architetti, per i quali è una realtà particolarmente suggestiva ad evocare immagini fantastiche e talvolta surreali, in questo caso sono forse state le scene create dai pittori di questa corrente artistica ad ispirare la realtà costruita.

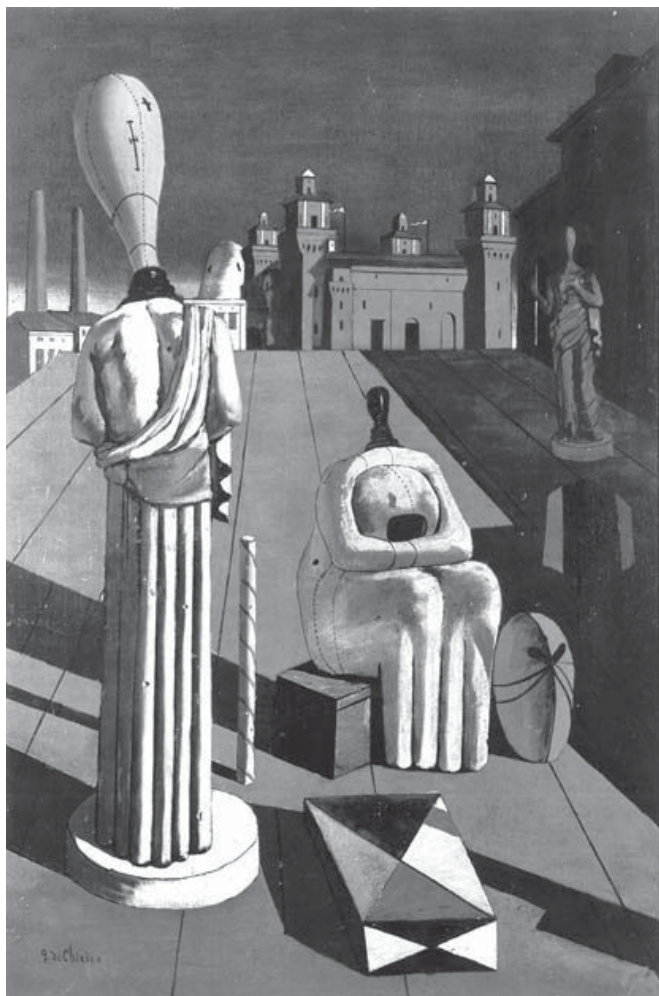


Figura 5. Giorgio de Chirico. Le Muse inquietanti (1917)

Gli architetti e ingegneri che negli anni Trenta furono chiamati a costruire edifici pubblici nell'Agro Pontino, ma anche in Sicilia, in Sardegna, in Puglia e furono inviati in Libia, Eritrea, Etiopia e nel Dodecaneso, trovandosi sempre o quasi di fronte a spazi vergini nei quali le loro costruzioni diventavano il segno primo della mano dell'uomo, sembrano essersi ispirati alle immagini fantastiche rappresentate dai pittori metafisici perché la loro opera doveva essere al contempo classica, per la tradizione di cui era espressione, e razionale, come richiedevano quei tempi.

Tali centri urbani fanno parte del più vasto fenomeno delle bonifiche integrali che vide la realizzazione di un gran numero di nuovi insediamenti. Solo alcuni di essi raggiunsero però il carattere di complessità tipico di un centro urbano residenziale; gli insediamenti avevano infatti spesso una modesta estensione territoriale e demografica ed uno specifico carattere rurale.

La più frequente tipologia insediativa corrispondeva infatti ad un centro di servizi posto all'interno di un'area di insediamento, per lo più agricolo, sparso, in cui le case rurali sono poste direttamente sull'appezzamento agricolo assegnato alla famiglia colonica, mentre il centro di aggregazione non aveva carattere residenziale ma comprendeva edifici pubblici e servizi organizzati attorno ad una piazza o ad un asse viario. Da questi caratteri esulano alcune città fondate nel Lazio, come Littoria, posta all'interno della vasta area dell'Agro Pontino, ed altre in Sardegna, come Carbonia, sorte per finalità diverse da quelle agricole.

I nuovi centri, in particolar modo i più grandi, erano costruiti a partire da un modello base: una piazza centrale, nella quale era presente una Torre Littoria, attorno alla quale venivano eretti gli edifici pubblici principali (municipio, chiesa, casa del fascio, scuola, caserma, ufficio postale, ecc.) mentre intorno a questo nucleo centrale si estendevano, nei centri più grandi, i quartieri abitati veri e propri, mentre nei centri rurali si passava direttamente alle campagne appoderate.

L'architettura degli insediamenti di fondazione riflette la complessità del panorama architettonico degli anni Trenta, in cui convivevano le istanze del razionalismo europeo più rigoroso, con il cosiddetto stile *Novecento* che perseguiva una rilettura della tradizione. Tra tali posizioni vigeva un'accesa polemica che non impediva ibridazioni alla ricerca di un razionalismo italiano e con una forte attenzione per l'architettura spontanea mediterranea.

Le città costruite con la bonifica, oggi come allora, rappresentano una delle più significative realizzazioni dell'architettura del '900. Ogni edificio fu dimensionato, per forma, contenuto e proporzioni, alla funzione civica che gli era assegnata.

Ideata riferendosi alla città giardino di Ebenezer Howard, Fertilia (in Sardegna, nei pressi di Alghero) è forse l'unica delle città di fondazione di epoca fascista che ha conservato intatti i caratteri dell'architettura razionalista del ventennio.

La borgata nasce ufficialmente nel marzo del 1936, per dare corpo all'idea utopica dell'on. Mario Ascione il quale vide nella bonifica della pianura acquitrinosa della Nurra la possibilità di creare una comunità fiorente e autonoma, dalla spiccata economia rurale.

In realtà i lavori di trasformazione del territorio erano già iniziati alla fine dell'800, con la bonifica



della laguna costiera del Calich, ad opera dei detenuti del vicino stabilimento penale di Alghero e proseguiti con la realizzazione del Villaggio Calik, nel 1927.

Questo primo gruppo di edifici in stile neomedioevista, destinati a magazzini, dormitori e uffici direzionali costituirà il nucleo più antico dell'abitato di Fertilia.

La costruzione di Fertilia avviene ad opera dell'Ente Ferrarese di colonizzazione istituito nel 1933, che si proponeva appunto di bonificare e mettere a coltura le terre della Nurra, allora impraticabili e infestate dalla malaria. Il progetto consisteva nella costruzione di case coloniche nei terreni strappati alle acque stagnanti e nella realizzazione di un centro rurale che permettesse ai coloni di stare a contatto diretto con le istituzioni politiche, statali e religiose.

Sul contatto con il circondario e con l'agro, sulla base dell'asse viario rettilineo che la collega con la borgata di Santa Maria la Palma, si instaura il rapporto tra le file di case coloniche ed il centro urbano di Fertilia dedicato ai servizi.

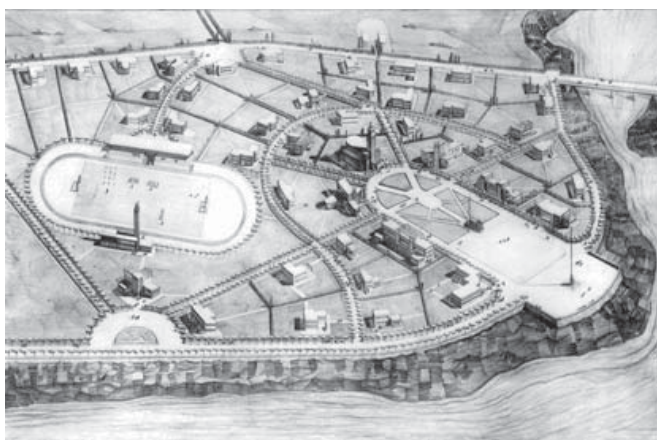


Figura 6. Assonometria di Fertilia. Ing. A. Miraglia (1936)

In quest'ultimo si contrappongono due piazze: piazza Venezia Giulia a forma di esedra, secondo il primigenio progetto dell'ing. Arturo Miraglia, ospita la chiesa e la scuola elementare, unico edificio effettivamente realizzato conformemente al progetto originario; la seconda piazza, fonte mare, abbraccia la Casa Comunale e la Casa del Fascio, con le relative torri ai due estremi dello spazio urbano, l'albergo, il cinema teatro ed una rotonda che simboleggia la prua di una nave aggettante sul mare. Il suo pennone è costituito da un obelisco rivestito in travertino sul quale troneggia la statua bronzea del leone alato di San Marco, memoria degli esuli dalmati e giuliani

(non a caso tutte le vie e le piazze richiamano luoghi o avvenimenti storici del Veneto e della Venezia Giulia) che nel 1947 giunsero a completare la realizzazione degli architetti Petrucci e Tufaroli e degli ingegneri Paolini e Silenzi del gruppo 2PST che rivide il progetto iniziale dell'ing. Miraglia, troppo improntato ad una monumentalità isolata di ogni singolo edificio, per dar vita nel 1937 ad un organismo edilizio unitario, come già aveva fatto ad Aprilia, nell'Agro Pontino.

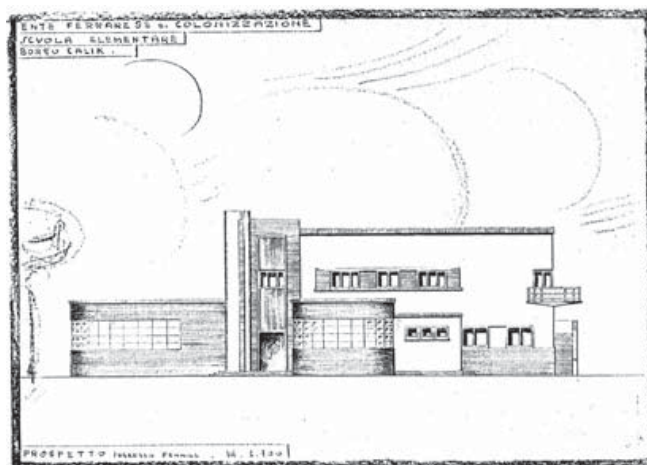


Figura 7. Scuola elementare, prospetto laterale. Ing. A. Miraglia (1935)

Fertilia è stata costruita tra il 1940 e il 1944 da tre imprese della provincia di Sassari, nonostante le difficoltà derivate dallo stato di guerra.

Nella piazza, centro politico e religioso, orientata con il proprio asse al campanile della chiesa di Alghero ed alla visuale panoramica del golfo omonimo, sono collocati gli edifici strettamente necessari alla vita civile: la casa comunale con la torre littoria, la chiesa con la casa parrocchiale e il giardino annesso, la casa del fascio, la scuola elementare, la sede degli uffici direttivi agricoli e tecnici della bonifica della Nurra, l'albergo con relativo caffè e ristorante.

Il centro urbano presenta collegamenti razionali con tutte le zone abitate e tutte le strade convergono al centro politico religioso e da questo al centro commerciale, stabilito oltre la strada di traffico Porto Conte-Alghero. Nel suo complesso il piano regolatore presenta una visione panoramica improntata al rispetto integrale della visione del Golfo di Alghero; quasi tutte le strade principali confluiscono nella piazza che è di tipo aperto e dal suo centro è possibile scorgere i vari fondali architettonici degli edifici e la teoria di portici che corona il complesso dell'ambiente.



Figura 8. Fertilia, piazzale San Marco. Cartolina postale (1950 circa)

All'estremità della piazza si trova la chiesa parrocchiale, che insieme al battistero e alla casa parrocchiale sono collocati al colmo dell'emiciclo; il complesso è diaframmato dall'abitato con teorie d'archi che si innestano con spigoli e curve ai lati dell'ampia scalinata a profilo convesso; la facciata principale è caratterizzata da un incasso che ospita l'ingresso, rivestita in trachite e sormontata da un tetto a falde. La facciata dell'incasso, che riquadra l'ingresso, è costituita da una parete traforata rivestita in travertino.

Il volume dell'edificio si impone, ma gli archi alla sua base lo innestano dolcemente nel tessuto dell'emiciclo.



Figura 9. Il complesso parrocchiale (2013)

Il Palazzo del Comune, sul lato est della piazza fronte mare, è l'unico edificio di rappresentanza in cui è presente una pur semplice decorazione parietale, mentre il resto degli edifici è privo di decori.

Sempre presente come materiale di rivestimento è la trachite, pietra proveniente dalla vicina Ittiri.

Passeggiare per il centro abitato di Fertilia equivale ad immergersi in un quadro metafisico di de Chirico, dove la ritmica degli archi a tutto sesto delle quinte della chiesa e del portici della via Pola, scandita da

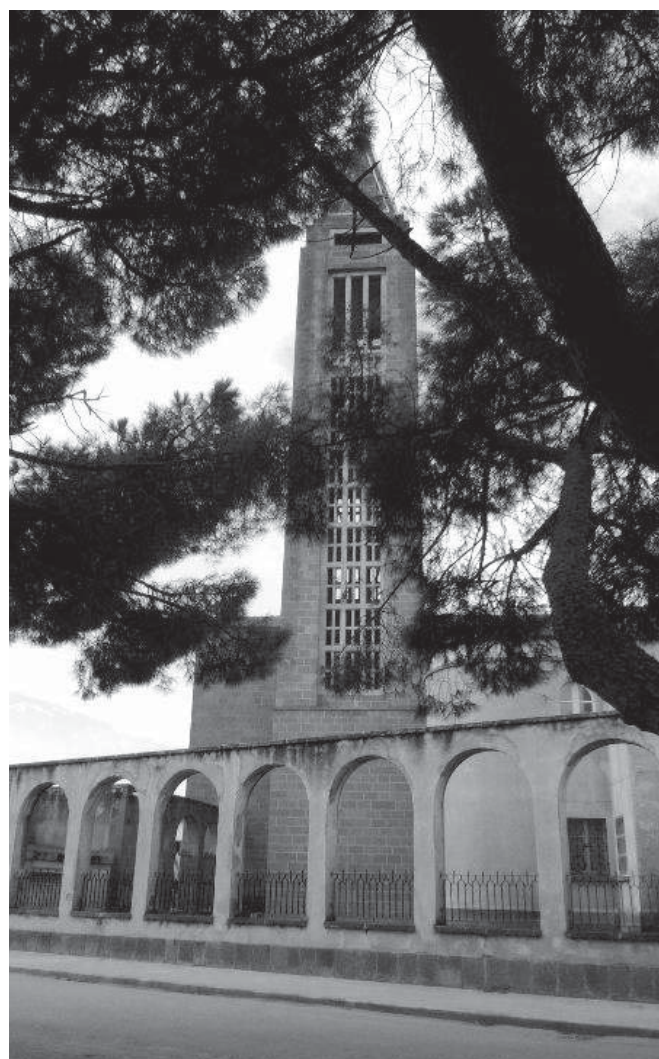


Figura 10. Il complesso parrocchiale. Dettaglio laterale della teoria di archi (2013)

pilastri in trachite color rosa, identificano volumi semplici dalle superfici pulite ed omogenee.

Le sensazioni percepite sono di quiete e serenità, grazie all'armonioso legame creatosi tra lo spazio antropico e lo splendido paesaggio naturale che lo ospita.

Purché priva di riscontri documentari capaci di attestare una discendenza consapevole delle architetture dai dipinti e dei disegni realizzati da Giorgio de Chirico nel decennio 1908-1918, tale affinità è tuttavia di tanta irrefutabile, talvolta stupefacente, evidenza da lasciare senza parole.

A distanza di circa un ventennio da quando erano stati ideati e dipinti, gli scenari, le aure, le suggestioni delle *Piazze d'Italia* sembravano prendere una consistenza tridimensionale, facendosi di pietra. E in più farsi mediterranei, enfatizzando nel costruito una sorta di trasmutazione delle molte matrici nordiche

della Metafisica dechirichiana, che raggiungerà forse il suo vertice nei villaggi libici. Un sentimento di sospensione e di straniamento, di sottile disagio e di attesa smarrita pervade le piazze silenziose e disertate da presenze umane, sulle quali si stagliano le ombre lunghe e perentorie dei porticati che le delimitano. Basti pensare al *topos* adottato da de Chirico per accrescere nell'osservatore il senso di straniamento, delle piazze messe in comunicazione diretta con la campagna circostante, eliminando completamente il tessuto urbano intermedio e introducendo nelle architetture delle *Piazze d'Italia* una forte valenza scenografica; *topos* che si adatta perfettamente alla realtà di quei centri urbani a servizio delle case rurali sparse, nei quali quindi la residenza non era originariamente inclusa nell'impianto urbano di progetto.

Un viaggio immaginario fatto quindi di andate e ritorni: le suggestioni architettoniche classiche, che dapprima influenzano le composizioni dei pittori metafisici, in particolare di de Chirico; queste visioni urbane dipinte che, in un secondo momento, influenzano gli architetti alle prese con l'ideazione di nuove città, che dovevano essere create dal nulla.

Tutte le città nuove furono inoltre costruite in pochissimo tempo e in alcuni casi mai abitate per il sopraggiungere della guerra e forse anche questo ha contribuito a renderle metafisiche: un destino improvvisamente interrotto.

## Referencias

- BRIGANTI Giorgio, COEN Ester. 1979. *La pittura metafisica*. Neri Pozza. Milano.
- BALDACCI Paolo. 1997. *De Chirico 1888-1919. La metafisica*. Leonardo arte. Milano.
- FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio. 2000. *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909-1970*. (Catalogo della mostra di Arezzo, 18 novembre 2000-14 gennaio 2001). Renografica. Bologna.
- BESANA Renato (a cura di ). 2002. *Metafisica costruita; le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'oltremare*. Touring club italiano, Milano
- PIZZI Donata. 2005. *Città metafisiche. Città di fondazione dall'Italia all'oltremare. 1920-1945*. Skira. Milano.
- COCCO Eugenio. 2007. *Fertilia*. Novecento editoria d'arte. Albano Laziale RM.

MORI Gioia. 2007. *De Chirico metafisico*. Art Dossier. Giunti Editore. Firenze-Milano.

PENNACCHI Antonio. 2008. *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*. Editori Laterza. Bari

CRESTI Carlo. 2009. *Architetture e città metafisiche*. Angelo Pontecorboli Editore. Firenze.

---

**Chiara Vernizzi**. Architetto presso il Politecnico di Milano nel 1991, Dottore di Ricerca in *Disegno e Rilievo del Patrimonio Edilizio* nel 1999 presso l'Università degli Studi di Ancona, dal 2002 è Ricercatore e dal 2010 Professore Associato di Disegno presso l'Università degli Studi di Parma.

Ha pubblicato monografie, articoli su riviste e in atti di convegni.

L'attività di ricerca scientifica si sviluppa nei settori del Disegno e del Rilievo architettonico ed urbano, e in particolare sui metodi di rappresentazione della città e sull'utilizzo degli strumenti informatici per la restituzione grafica del rilevamento di architetture e contesti urbani storici.

chiara.vernizzi@unipr.it