

Cities and historic buildings between the two World Wars. An itinerary among critique, architectural design and restoration

Annunziata Maria Oteri
annunziata.oteri@unirc.it

The essay analyses the contribution of art historians and art critics in the debate on historic buildings and historical city centres between the two World Wars. In particular, it analyses the debate on the relationship between tradition and innovation in architecture which art historians and critics had with architects, planners and restorers.

In the years preceding the Second World War, and the complicated phase of reconstruction, the perspective of art historians on cities and historic buildings was, in many cases, more critical and aware than that of architects. Architects, who in general considered tradition and modernity as opposites to be reconciled on an ad hoc basis, always with an eye to compromise, were engaged in defending or radically defeating the last remains of die-hardism.

The essay traces the contribution of art historians to the debate on urban and historic urban fabric transformations in the years of the Fascist regime. In particular, the paper studies their attempts to go beyond – from a theoretical and methodological point of view – the typically nineteenth-century contrast between ancient and new or, similarly, conservation and transformation. The purpose is to analyse their efforts, which, however, turned out to be unproductive during the actual post-war reconstruction. Their theory tried to establish a relationship between the opposites (new/old) through critical analyses, involving town planning and restoration to the same extent, even if with different roles.



Città e monumenti fra le due guerre. Un percorso fra critica, progetto d'architettura e restauro

Annunziata Maria Oteri

L'architettura assunse un ruolo particolarmente importante fra le due guerre e, equiparata alle altre arti figurative, ebbe il compito – prima di tutto morale – di condurre l'intera cultura artistica fuori dai confini di un ormai sterile tradizionalismo.

L'esperienza della prima guerra mondiale e la celebrazione della vittoria avevano sollecitato quella rivoluzione culturale avviata già dalla fine dell'Ottocento dai movimenti d'avanguardia. Sicché, con l'ascesa del fascismo fu chiaro che un vero e proprio rinnovamento, fondato sul binomio modernità-totalitarismo, potesse attuarsi solo abbandonando i vecchi modelli culturali di matrice positivista, espressione di quel liberalismo borghese che nel campo delle arti figurative era declinato in uno storicismo ormai esangue¹.

Prima e più che il mondo dell'architettura, fu quello della critica e della storia dell'arte a rilevare l'insufficienza e l'inadeguatezza di tale modello culturale ad interpretare la contemporaneità. Del resto, i proclami del movimento Futurista («Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico»²) erano destinati a lasciare tracce durevoli e dopo il conflitto

1. MARIANI 1989, p. 8. Sull'argomento vedi anche DE SETA 1972.

2. *Manifesto dei pittori futuristi*, citato in DE SETA 1972, p. 18.

si tornò a riflettere su quella breve ma sintomatica esperienza³, guardando con curiosità, al di fuori dai confini italiani, anche ai movimenti d'avanguardia e alla corrente razionalista.

Fra le prime conseguenze vi fu un nuovo modo di pensare la storia dell'arte. La connessione fra arte e politica, precorsa dal movimento futurista e poi fatta propria dal regime, costrinse gli studiosi ad abbandonare il loro "splendido isolamento" per confrontarsi con la realtà del paese⁴.

Per queste ragioni risulta utile indagare lo sguardo che gli storici dell'arte proiettarono sull'architettura e la città ed esplorare in particolar modo quel confronto che maturò fra *tradizione* e *rinnovamento*, così come lo vissero architetti, urbanisti e, in minor misura (soprattutto con scarsa incisività sui processi di trasformazione in atto), restauratori.

L'influenza ancora vitale di un approccio "spiritualista" all'arte e il suo modo d'inquadrare i fenomeni di trasformazione dell'architettura e della città in una dimensione *storica*, solleccitarono se non altro una riflessione attorno ai due poli della questione, ovvero il rapporto con il passato e con la modernità⁵. In questa cornice, tutt'altro che banale e scontata (forse anche poco considerata dalla storiografia contemporanea⁶), maturarono idee che ebbero influenza sul destino e sui livelli di conservazione della città storica.

3. La breve ma traumatica esperienza del Futurismo, che in quella stagione fu derubricata dai più quale parentesi "pazzoide" nella storia delle arti figurative, ebbe un'influenza decisiva sugli orientamenti culturali dopo la guerra, come si evince, ad esempio, dal volumetto *Dopo Sant'Elia*, curato da Giulio Carlo Argan nel 1935 (ARGAN 1935).

4. DE SETA 1972, p. 69.

5. Senza volerci addentrare in ambiti complessi, in questa sede interessa solo segnalare come nel campo delle arti figurative e in particolare dell'architettura le nuove istanze estetiche e *critiche* influenzate dall'idealismo risultarono più adatte che non il filologismo di matrice positivista, per l'interpretazione dei fenomeni artistici di primo Novecento. Ciò richiese un aggiornamento degli strumenti d'analisi e soprattutto lo sforzo d'inquadrare tali fenomeni in un processo che non ammetteva più nostalgiche fughe nel passato; da qui, dunque, la necessità di superare ogni atteggiamento volto al recupero di forme e stili di altre epoche, per rivolgersi invece ad uno storicismo quale inquadramento dei fenomeni contemporanei in una continuità storica con il passato. Il riconoscimento, dunque l'accettazione di tali fenomeni e dei valori a questi connessi, si tradusse fra l'altro, in linea del tutto teorica, nel superamento della controversia, propria di quella stagione, fra costruzione del nuovo e conservazione dell'antico (dunque fra tradizione e modernità) nelle città in trasformazione.

6. Nel restauro – che in quanto esperienza conoscitiva s'incluse fra le discipline storiche – i principi dell'idealismo furono recepiti soltanto alle soglie del secondo conflitto bellico. Pertanto, per risalire alle radici di un atteggiamento critico nei confronti della città storica e delle sue trasformazioni bisogna guardare al contributo della storia dell'arte. A conferma di ciò è indicativo che i compendi di storia del restauro pubblicati dal secondo dopoguerra sostanzialmente ignorino, probabilmente per via delle scarse novità sul piano metodologico, quanto accadde nei primi venti anni del Novecento, tacendo persino sull'esperienza, circoscritta ma pur sempre indicativa, della ricostruzione dei centri distrutti durante il primo conflitto bellico. Qualche accenno a tali tematiche relativamente agli anni immediatamente precedenti la guerra, è in CARBONARA 1976; sul dibattito alle origini del restauro critico vedi BELLINI 1993a, BELLINI 1993b, BELLINI 1994. Il rapporto fra storia dell'arte e restauro d'architettura dalla fine dell'Ottocento è indagato in PRACCHI 2001; sul rapporto fra urbanistica e restauro fra le due

«*La storia dell'arte e noi*». *Il ruolo della critica nel dibattito fra tradizione e modernità*

In un intreccio solidissimo il fascismo legò arte, politica e morale. In questa trama all'architettura si richiese un mutamento nel suo rapporto con il passato: non una negazione, come auspicavano i protagonisti del movimento moderno, ma un nuovo rapporto con la storia.

Già nel 1914 lo storico e critico d'arte Roberto Papini⁷ aveva parlato «di servilismo alla tradizione» che di fatto aveva reso infecundo il dibattito in campo architettonico⁸ e, nel 1923, riflettendo più in generale sul destino dell'arte italiana, con esempi concreti ebbe ad incalzare l'urgenza di un cambio di rotta

«oggi [...] la coscienza artistica italiana sente, sia pure in modo vago e impreciso, che per riallacciarsi alla tradizione occorre rivalutare ciò che fino a ieri era considerato spregevole, composizione e soggetto, equilibrio e ritmo, umanità e fantasia, cioè spirito architettonico e decorativo dell'arte, cioè idealismo di fronte a realismo, in accordo perfetto coi movimenti contemporanei di vita spirituale»⁹.

Spiritualismo e pragmatismo, arte e tecnica, secondo Papini dovevano dare origine a una nuova espressione figurativa che, svincolata da ogni principio d'imitazione, fosse veramente libera da ogni forma di accademismo:

«Se avessimo oggi a decorare la Cappella Sistina o il Tempio Malatestiano [...] a chi ne affideremmo l'esecuzione? Chi sarebbe preparato a queste opere, non dico per altezza d'ingegno [...] per tirocinio di tecnica e abito di stile? Lo abbiamo visto in un recente concorso per rifare il soffitto del Tiepolo agli Scalzi, distrutto da una bomba nemica. Chi ha osservato i bozzetti dei concorrenti per rappresentare la Santa Casa di Loreto trasportata in cielo dagli angeli, ride ancora di gusto. È che veramente l'arte ha perduto il contatto con la vita, educata in quelle ghiacciaie che sono le Accademie e gli Istituti di Belle Arti [...] Basta! Basta! Con questa fissazione imitativa e servile di tutto quanto capita sotto i sensi! Non sappiamo più che farcene del sentimento lirico che le mele e i meloni suscitano in questi maniaci scimmiotti della realtà. Meno artisti e più artigiani, meno quadri e più mobili, meno lirismo e più arte! Come guarire da questo male? [...]

guerre vedi BELLINI 1985, GIAMBRUNO 2007; relativamente alla "latitanza" del restauro nel dibattito sulla ricostruzione dei centri distrutti durante il primo conflitto bellico vedi di recente TRECCANI 2014.

7. Questo contributo anticipa in parte uno studio più ampio su Roberto Papini (1883-1957) e il restauro d'architettura ed è stato l'occasione per una riflessione – che meriterebbe ulteriori approfondimenti – sul dibattito maturato a cavallo delle guerre fra critici e architetti sul ruolo dell'architettura, l'urbanistica e il restauro nella città storica in trasformazione. Su Papini vedi in particolare DE SIMONE 1998, con una ricca raccolta antologica da cui sono tratte la maggior parte delle citazioni, e DEMARTINI 2006.

8. PAPINI 1914, p. 3.

9. PAPINI 1923, p. 38.

Ritornare alla tradizione! E sta bene. Ma in arte tornare alla tradizione non significa imitare le forme esteriori dei nostri antichi, saccheggiare di nascosto e in palese i loro vecchi stili; significa ricreare in noi lo stato di preparazione e di grazia cui i nostri antichi erano giunti»¹⁰.

Contro un passatismo, ancora imperante perlomeno in Italia, e in favore della giovane scuola razionalista – cui il critico toscano, sin dal 1914 e anche dopo la condanna ufficiale da parte di quella stessa cultura accademica di cui in fin dei conti faceva parte, dedicò molti scritti¹¹ – egli chiarì che, se un insegnamento andava colto dai maestri del passato, era quello della semplicità intesa «come limpido gioco di puri volumi nello spazio, che è alternanza sapiente ed evidente di vuoti e di pieni, di lisci e di scabri, senza ornamenti inutili, senza parole che suonano e non dicono, senza sostegni che figurano e non reggono»¹². Ai giovani studenti della scuola di Firenze, dove insegnò dal 1931, suggeriva di guardare all'architettura come un insieme di rapporti e proporzioni governati da numeri, avvalorando l'idea che il futuro fosse sì nella tradizione, ma intesa quale «ammaestramento continuo non di forme ormai perfette fisse ed immutabili, ma spirito desto nel risolvere i problemi secondo la nostra indole e il nostro gusto, con semplicità, con chiarezza, con equilibrio»¹³ (fig. 1).

Pur nelle non poche contraddizioni, le aperture di Papini sono indicative di un mutamento – non certo indolore per quella generazione di storici e critici dell'arte formati all'ombra del positivismo – ispirato dalle concezioni idealiste e definitivamente compiuto nell'attività della generazione successiva di studiosi come Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan o Carlo Ludovico Ragghianti.

Con queste premesse, risultò senz'altro inadeguata ad affrontare temi di carattere più generale l'impostazione d'impronta filologica data alla cultura del restauro da Gustavo Giovannoni, il quale aveva formalizzato un metodo scientifico, per certi versi esemplare¹⁴, che tuttavia si dimostrò tutt'altro che adatto a fronteggiare le tematiche messe in campo dalle nascenti tendenze moderniste.

Non è un caso, dunque, se le concezioni estetiche di Papini, certamente originali se poste nel quadro della cultura accademica degli anni fra le due guerre, furono in parte la causa dell'allontanamento

10. PAPINI 1921, p. 20.

11. Una raccolta significativa è in DE SIMONE 1998.

12. GURRIERI 2003, p. 69.

13. PAPINI 1932, p. 69.

14. Com'è noto, Giovannoni enunciò le sue tesi agli Ispettori Onorari dei monumenti e scavi riunitisi per la prima volta a convegno in Roma. In quella circostanza egli affermò che l'assenza di uno stile moderno in architettura fosse «la condizione ideale di fronte ai monumenti antichi», GIOVANNONI 1913, p. 2.



Figura 1. Pietro Aschieri *et al.*, Concorso per il quartiere dell'Artigianato in Roma. La zona delle arti fabbrili, 1926. Commentando il progetto, Roberto Papini, con un certo ottimismo, registrava il cambiamento irreversibile dell'architettura concretizzatosi, a suo dire, in uno stile fatto di semplicità, chiarezza, logica (PAPINI 1926, p. 75).

piuttosto polemico da Giovannoni¹⁵ e della frattura con amici di vecchia data, come Ugo Ojetti¹⁶. Quest'ultimo soltanto un anno prima aveva parlato della necessità che la nuova architettura scaturisse da un ardente nazionalismo e dovesse esprimere, con un linguaggio ispirato alla tradizione, un forte carattere di italianità¹⁷.

Questi orientamenti, invece, erano condivisi e ulteriormente sviluppati, seppure in un rapporto di «autonomia relativa» dalla politica¹⁸, dalla nuova generazione di critici e architetti che tra gli anni Venti e Trenta, prima cioè che la cultura ufficiale fallisse lo scopo di rivoluzionare i linguaggi figurativi e ripiegasse nell'alveo del tradizionalismo¹⁹, aveva avviato un dibattito non privo di contrasti, intorno all'interpretazione della nuova architettura.

Com'è noto, i temi in discussione erano sostanzialmente due: la necessità, già segnalata da Croce, di superare le opposizioni fra finalità pratiche ed estetiche dell'arte (ad esempio il contrasto fra le categorie di bello e utile o di arte e tecnica) che avevano condizionato l'attività artistica nell'Ottocento; dall'altro, tema che qui più interessa, l'indipendenza della nuova architettura dal passato e, come

15. Fino al 1927, anno in cui Papini lasciò improvvisamente la redazione di «Architettura e arti decorative», i suoi rapporti con Giovannoni furono ottimi e più volte ricorrono nei suoi scritti attestazioni di stima nei confronti dell'architetto romano (vedi PAPINI 1925). Tuttavia, dopo quella data, per via di una difformità di visioni sull'architettura, ma anche, probabilmente, di risentimenti personali, l'atteggiamento nei confronti dell'ingegnere romano mutò radicalmente, come si evince da alcuni scritti che contestano apertamente le sue teorie (vedi, ad esempio, PAPINI 1953). Sull'argomento vedi anche NICOLOSO 1999, p. 104.

16. La fine del sodalizio fra i due fu definitiva da quando Papini appoggiò apertamente il progetto vincitore per la nuova stazione di Firenze e quello di Pagano per la cittadella universitaria di Roma. Ciò causò, fra l'altro, al critico toscano l'interruzione dell'attività giornalistica presso il «Corriere della sera» (le cui porte gli erano state aperte proprio da Ojetti) e l'allontanamento da «Emporium» e «L'illustrazione Italiana». Le tensioni fra i due emersero sulle pagine de «L'illustrazione italiana»; vedi in particolare PAPINI 1936, PAPINI 1936a, OJETTI 1936.

17. Nel suo discorso inaugurale alla Scuola di Architettura di Firenze, nel 1931, Ojetti, in polemica con le aperture manifestate dalla corrente razionalista, invitava gli studenti a esprimere nei propri progetti un legame forte con la tradizione architettonica italiana, NICOLOSO 1990, p. 103.

18. SCOTINI 1995, p. 58.

19. La storiografia contemporanea è piuttosto unanime nel riconoscere che la crisi fra arte e politica, fra nuova architettura e architettura del regime si avviò nel 1931, anno in cui si tenne la seconda mostra del Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) organizzata da Pietro Maria Bardi presso la Galleria nazionale di Roma. Quell'esperienza mostrò per certi versi gli equivoci di una stagione in cui, sotto il tetto della modernità, albergarono tanto le illusioni dei giovani architetti, convinti di poter in qualche modo indirizzare, con la loro opera che si voleva internazionale e legata al mondo della produzione del lavoro, le scelte politiche del regime, quanto quelle di chi vedeva nell'architettura moderna l'esaltazione della potenza dello stato e del più esasperato nazionalismo (vedi DE SETA 1972, CENNAMO 1976, NICOLOSO 1990). Ragghianti spostò di qualche anno tale frattura, in coincidenza, nel 1934, con le polemiche sulla nuova stazione di Firenze, che oltre ad addetti ai lavori e politici coinvolsero anche un vasto pubblico e segnarono una frattura irreversibile nella pretesa monolicità della cultura del regime (RAGGHIANI 1976, p. 65).

conseguenza, la necessità di rivedere il concetto di tradizione. Era un dibattito strettamente connesso a una visione politica dell'arte e in particolar modo dell'architettura che vedeva schierati, su posizioni solo apparentemente convergenti, funzionalisti, idealisti, passatisti.

In *La storia dell'arte e noi*²⁰ – che indica un netto allontanamento di Papini dal positivismo²¹, ma anche la necessità di una revisione delle posizioni crociane²² – il critico toscano affermava come fosse necessario abbandonare la critica (un avvertimento anche per i molti architetti che «invece di disegnare e di costruire scrivono») per tornare all'essenza stessa dell'architettura, cioè alla sua storia.

Per comprendere i fenomeni inerenti l'architettura e la città contemporanea, secondo Papini dalla *critica d'arte* bisognava tornare alla *storia dell'arte*²³ («Come non vedere [...] il nuovo valore che la storia dell'arte assume per noi?»), intesa però in chiave idealistica non più come «semplice somma di cultura, soltanto capace di ammaestrare e di affinare la nostra sensibilità», ma come mezzo per stabilire

«una continuità ideale fra i nostri avi e noi [...] non attraverso le forme esteriori degli stili ormai definiti e quindi cristallizzati [...] ma attraverso lo spirito, l'umanità, l'anima degli artisti che quegli stili crearono [...]. Comprendere la grandezza del passato è la salvaguardia e lo stimolo per operare nel presente»²⁴.

20. PAPINI 1935.

21. «A poco a poco s'è fatta la luce dinanzi ai nostri occhi. Ciò che nella intuizione degli architetti giovani s'andava maturando attraverso un incontenibile bisogno di reazione, attraverso un indispensabile processo di semplificazione e purificazione, ha trovato nella nostra coscienza di critici una risonanza profonda e durevole [...]. Ma in questi vent'anni quale abbandono continuo di presupposti accademici, quale rinuncia assidua ad abitudini mentali e sentimentali che pure mi erano care perché le udivo ancora esprimere dalla suadente dolcezza della voce paterna!», *ivi*, p. 284.

22. Papini sosteneva che l'impostazione crociana, rivelatasi efficace per lo studio della letteratura, aveva dato buoni frutti in ambito pittorico, mediocri per la scultura, ma assolutamente insufficienti per l'architettura per cui riteneva necessario non un superamento o un abbandono ma, quanto meno, un ulteriore sviluppo di questi orientamenti nell'ambito della critica architettonica, *ivi*, p. 283.

23. Un po' ambigualmente, nel saggio Papini prendeva le distanze tanto dal positivismo quanto dalle nuove tendenze della critica architettonica. Egli si distaccava dal suo maestro Adolfo Venturi ponendo in discussione il metodo storico-estetico secondo il quale l'architettura era mero paramento esteriore, ma contestava anche le analisi critiche che i giovani Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan avevano espresso nel volumetto dedicato al *Dopo Sant'Elia* (ARGAN 1935), sostenendo la non validità di quei metodi d'indagine dell'architettura moderna mutuati dallo studio della pittura. Rifiutava, infine, le posizioni «funzionaliste» di Le Corbusier, per il quale non ebbe mai simpatia, confutando decisamente l'approccio «dei puri e ingenui adoratori della tecnica» che equiparavano la casa a una macchina per abitare, *ivi*, pp. 281-282.

24. *Ivi*, p. 284.

Il conflitto, in quegli anni, era dunque fra una nuova visione *storica* dell'architettura (cioè attuale, poiché consapevole della propria continuità con il passato), su cui insisteva anche il giovane Argan²⁵, e una ben più attardata visione *storicistica* (dunque antistorica, nella misura in cui non accettando la contemporaneità ripiegava in un tradizionalismo di maniera). Questo dualismo, basato su una sostanziale incomprensione dei fenomeni in atto, era stato percepito dagli architetti moderni. Giuseppe Pagano, ad esempio, rilevava come i fenomeni contemporanei potessero essere colti solo da quei critici che, abbandonati i metodi storicistici, fossero capaci di passare dalla cronaca ad un'analisi che si assumesse le responsabilità storiche, morali e sociali che le nuove condizioni imponevano²⁶.

«Questa partecipazione diretta dell'uomo, con le sue predilezioni e con tutte le sue risorse intellettuali nella determinazione di una sentenza di cui è ancora in corso un processo [...], porta con se inevitabilmente responsabilità nuove, assolutamente ignote a quei pacifici professori di storia dell'arte che distillano nelle nostre università gli ultimi echi di una vicenda remota. Un giudizio su un'opera d'arte contemporanea è un atto vivo, pieno di responsabilità»²⁷.

Anche Agnoldomenico Pica, in un saggio sulle origini dell'architettura moderna, tornava sugli equivoci fra *storia* e *storicismo*, risalendone alle radici. Egli rilevava come al processo teorico di riconoscimento dell'arte come creazione, che ebbe un momento fondamentale in Friedrich Hegel («arte come forma sensibile dell'idea»), non corrispose, nell'Ottocento, una svolta dell'architettura militante che, al contrario, rimase schiacciata dal peso degli studi sul passato, al punto che la maggioranza delle costruzioni ottocentesche non entrò neppure «nell'anticamera della storia dell'arte».

«Quella stessa erudizione artistica che dal Winckelmann, al Visconti, al Viollet-le-Duc, allo Schliemann e al Beltrami è stata fonte delle più alte speculazioni estetiche del secolo e delle più vivaci conquiste ideali soffoca sotto il suo peso gran parte della produzione contemporanea. Il colossale lavoro di educazione artistica e di critica storica compiuto dall'Ottocento [...] che soltanto ai nostri giorni potrà dare il suo frutto più vero e maturo, conduce alla improvvisa scoperta di un tesoro inestimabile, e persino insospettato. È la luce di questo tesoro che abbacina i costruttori del tempo e ne fa – troppo spesso – schiavi inconsapevoli persino della loro catena. E l'equivoco è così radicato nelle coscienze che proprio Viollet-le-Duc, [...] uno degli architetti più veramente colti ed aperti alla modernità, accanto ad affermazioni di indiscutibile vivacità, avallava quella sua famigeratissima teoria del restauro per la quale ogni monumento avrebbe avuto a esser restituito [...] a uno stato di caratteristica unità stilistica»²⁸.

25. Nel saggio dedicato al pensiero critico di Antonio Sant'Elia, il critico torinese, ancora giovanissimo, sosteneva che l'approdo all'arte potesse avvenire non partendo da problemi pratici ed economici, ma solo attraverso la consapevolezza della propria posizione storica, ARGAN 1935a, p. 46. Sul rapporto fra critica, scienza e restauro in Argan vedi Russo 2000.

26. Sul rapporto del movimento moderno e in particolare di Pagano con il passato in relazione al "nuovo" vedi OTERI 2000 e OTERI 2007.

27. PAGANO 1940a, p. 2.

28. PICA 1935, pp. 68-69.

Persino la disputa fra utile e bello, fra arte e tecnica in architettura, che aveva impegnato la critica ottocentesca, e il cui superamento era alla base del messaggio moderno, aveva prodotto equivoci clamorosi; edifici come la Mole Antonelliana, la cui audacia «subisce l'onta balorda di una inconcepibile veste composita, dove ordini classici e cornici e sagome e timpani e archi si svisano nella malinconia del fittizio e nella futilità dell'artificio»²⁹.

La necessità d'inquadrare i fenomeni contemporanei entro un processo storico ebbe un'altra conseguenza rilevante, che si definì "la funzione morale dell'architettura". La critica interpretò l'impiego dei mezzi espressivi astratti, la semplificazione che pur fra molte ambiguità s'andava attuando nei linguaggi figurativi, non come l'esito di quell'antistoricismo annunciato già dalle avanguardie. Al contrario, s'affermò come un riconoscimento critico, cioè accreditato dalla storia, dei nuovi valori della contemporaneità che, finalmente liberi dal peso della tradizione, erano valori spirituali.

Insomma, la vera conquista dell'architettura moderna, scriveva Edoardo Persico nel suo *Profezia dell'architettura*, non doveva essere nella soluzione di problemi pratici o tecnici, ma nel «rivendicare la fondamentale libertà dello spirito»³⁰. Ciò implicava l'accertamento di nuove qualità, connesse alla funzione sociale e morale dell'architettura³¹, che persino Papini, seppure in una visione ancora prevalentemente estetica, aveva intuito.

Egli in verità non riconobbe, come al contrario fecero molti studiosi della generazione successiva, il ruolo etico e sociale dell'architettura (da qui probabilmente ebbe origine la sua sfortuna critica nel secondo dopoguerra), ma senz'altro individuò, in quel processo di semplificazione attuato dai giovani architetti che si definivano moderni, la piena rispondenza fra costruzione e esigenze contemporanee.

«L'architettura, in quanto è indipendente, come la musica, dalle immagini della realtà fisica e pratica, svincolata com'è dalla rappresentazione di un soggetto cui pure sono legate la poesia e la storia, la scultura e la pittura, si esprime con un particolare suo linguaggio, si vale di mezzi espressivi astratti, mirabili mezzi attraverso i quali l'artista comunica la propria emozione e sensibilità. E siccome egli è figlio del suo tempo e della sua gente, giunge attraverso la sintesi artistica di cui è capace, a concretare nello spazio la rappresentazione più pura e più totale della vita e della civiltà del suo tempo e del

29. *Ivi*, p. 73.

30. PERSICO 1936, p. 5.

31. Ciò comportava anche un aggiornamento degli orientamenti crociani. Il filosofo abruzzese, in polemica con la cultura positivista, aveva a suo tempo contestato l'idea che l'architettura fosse unicamente espressione di funzionalità e utilità e che rispondesse semplicemente a regole distributive e costruttive, restituendogli il ruolo di opera d'arte. Tuttavia, a distanza di trent'anni, questa si rivelò una posizione insufficiente per l'analisi dei fenomeni architettonici contemporanei, poiché escludeva gli aspetti che invece il movimento moderno faceva propri; quelli, cioè, morali, DE SETA 1972, p. 263.

suo popolo. L'arte, che sembra più legata alle contingenze pratiche dell'umanità e della tecnica, si libera, si emancipa, si astrae assurgendo all'altezza di rivelatrice sintetica del carattere di tutta una nazione, di tutta una civiltà»³².

Queste intuizioni piacquero a Giuseppe Pagano, che nel 1935 ospitò Papini su «Casabella»³³ e lo indicò come uno dei pochi critici d'arte «che sente la responsabilità morale della propria professione»³⁴. Né Papini né Pagano, tuttavia, intesero che proprio su questo punto si sarebbero generate le contraddizioni più evidenti. Su questo tema, infatti, la convergenza fra i due era solo apparente, soprattutto dopo il distacco dell'architetto istriano dal regime. Anche Pagano, come Papini, considerava l'architettura espressione «[...] puramente geometrica, astratta, interiore, esente da ogni imitazione esterna»³⁵; entrambi ritenevano che questo «artificio astratto» fosse concepito per risolvere i bisogni dell'uomo, ma Papini vedeva in questo processo di semplificazione una conquista soprattutto estetica, tant'è che apprezzava ugualmente, per la loro “modernità”, le architetture di Piacentini per la nuova Bergamo e il progetto di Giovanni Michelucci per la nuova stazione di Firenze (figg. 2-3); Pagano, al contrario, vi riconosceva una necessità morale e sociale³⁶.

Questa divergenza, che di fatto sintetizza le incongruenze e forse la vera natura di quella stagione, spiega anche come, da posizioni teoriche apparentemente così vicine, scaturissero, in concreto, giudizi profondamente differenti su quanto si andasse realizzando in Italia fra le due guerre: ad esempio la difesa da parte di Papini di operazioni al contrario ampiamente criticate da Pagano, come lo sventramento del centro storico di Brescia, sempre su progetto di Piacentini.

Persino l'adesione di Giovannoni – promotore della cauta teoria del diradamento edilizio – all'urbanistica monumentale di quest'ultimo va inquadrata entro questo equivoco di fondo, poiché, in fin dei conti, l'antistoricismo dei modernisti e il giovannoniano rifiuto della nuova architettura, pur muovendo da posizioni differenti condussero, in campo architettonico, a esiti molto simili³⁷.

32. PAPINI 1935, p. 283.

33. In particolare, Pagano pubblicò su «Casabella» parte della prolusione di Papini su *La storia dell'arte e noi*, vedi PAPINI 1935a.

34. PAGANO 1941, p. 6.

35. PAGANO 1935, p. 103.

36. Sugli equivoci di quella stagione in merito alla semplificazione dei linguaggi architettonici e ai rapporti della nuova architettura con la tradizione, in particolare quella popolare vedi SABATINO 2013.

37. BELLINI 1985, pp. 55-56. È significativo, in tal senso, che lo stesso Giovannoni nel 1943, riflettendo sugli esiti di quella stagione, sottolineasse i successi nel campo del patrimonio monumentale ma, di contro, i risultati disastrosi riguardo all'ambiente urbano e ribadisse, con una coerenza degna delle migliori cause, l'impossibilità dell'inserimento di costruzioni moderne nei contesti antichi. In quella stessa circostanza, tuttavia, rivalutava interventi del tutto distanti fra loro, come la stazione di Firenze «che invero è risultata più rispettosa dell'ambiente che non tante nuove case lì presso modernamente



Figura 2. Bergamo nuova, piazza Dante Alighieri (PAPINI 1929, p. 66).



Figura 3. Giovanni Michelucci *et al.*, progetto per la nuova stazione di Firenze, 1933. L'edificio in rapporto al suo "ambiente" (*Il concorso 1933*, p. 205).

La semplificazione dei linguaggi architettonici, auspicata da Giovannoni e da Pagano, celava in realtà ragioni ben diverse. Da un lato vi era l'esigenza di liberarsi dal passatismo per trovare uno stile più adatto alle necessità moderne, ma sempre entro quella linea, imposta dal regime, di un'architettura e di una città, moderna ma "gerarchica", dalle linee semplici (o, meglio, semplificate) ma pur sempre monumentale; da qui, ad esempio, il ricorso alle tradizionali operazioni d'isolamento dei monumenti o di sventramento degli antichi tessuti edilizi, ufficialmente condannate dalla critica.

Dall'altro lato, vi era chi promuoveva una visione *sociale* dell'arte, meno celebrativa, più utilitaristica ma in fondo, anche, più libera³⁸.

Le riviste d'avanguardia – sedi dove la critica, non a caso esercitata anche da molti architetti, diventava "operante" – dalla metà degli anni '30 denunciarono le divergenze fra le conquiste teoriche e quanto concretamente s'andava realizzando, senza tuttavia comprendere che l'equivoco nascesse dal fatto che ciascuna delle parti in causa (tradizionalisti e modernisti) rivendicasse per sé l'ortodossia; non una divergenza puramente formale – come spiegherà Ragghianti qualche tempo dopo – o pratica, ma l'impossibilità di poter conciliare due approcci che, dopo il fraintendimento iniziale, si mostrarono sempre più antitetici³⁹.

La frattura fu inevitabile. Già nel 1937 Pagano faceva rilevare come al ricco dibattito sull'architettura non corrispondesse, in concreto, il miglioramento nella produzione, auspicato appena un decennio prima. Una ragione di questa mancata influenza era dovuta al fatto che la critica, quella dei quotidiani in particolare, era poco aggiornata e persino poco coerente, ma era in grado di influenzare a suo dire i gusti non solo di un pubblico scarsamente informato ma persino degli stessi architetti, i quali «sono presi ancora da un'ansia polemica quando sono "moderni", o da una quieta rassegnazione alla professionale turlupinatura stilistica quando fanno "tradizione"»⁴⁰.

Ad eccezione di poche figure di spicco quali Argan, Ragghianti, Papini, Raffaello Giolli, Massimo Bontempelli e pochi altri, per il resto, insisteva Pagano, «pullulano su giornali e riviste le solite cronache

sorte» e la piacentiniana piazza Vittoria di Brescia, già avviata «a quel senso di adattamento» auspicato, GIOVANNONI 1943, in particolare p. 37.

38. «Era reale – rifletterà Ragghianti a distanza di qualche tempo – il pericolo [...] nella battaglia per un'architettura moderna separata dalle sue fonti e giustificazioni étiche e intellettuali e ridotta a un involucro tra l'estetismo e un utilitarismo funzionale», RAGGHIANI 1976, p. 65.

39. RAGGHIANI 1976.

40. PAGANO 1937, p. 3.

affrettate e ammaestrate, le battute generiche e soprattutto le frasi nebulose e confusionarie che mescolano insieme calunnie arbitrarie, opinioni non dimostrabili e soprattutto ambigue contaminazioni tra fatti politici e giudizi estetici»⁴¹.

«Rimorsi romantici» e paura del nuovo. Il dibattito sulla città storica

Nel contrasto fra teorie innovatrici e realizzazioni giocate sul compromesso si consumò il dibattito sull'architettura e sulla città storica.

«Compromesso fra nuovo ed antico, – scriveva Papini – fra rigore costruttivo e apparamento decorativo; conciliazione forzata fra termini opposti e inconciliabili, come sarebbero il bisogno di rinnovamento e la tirannia di una tradizione scolastica e bacchettona, il senso nuovo delle proporzioni risultante dagli odierni metodi costruttivi e l'innesto obbligato di forme e di proporzioni determinate da altri tempi, metodi e sistemi; paura, insomma, del nuovo»⁴².

Papini si diceva preoccupato da quello «spirito conciliativo» che rievocava «il morbidume architettonico dell'Ottocento», ma anche dai numerosi esempi di «pasticceria modernista» che lentamente stavano mutando il volto delle città⁴³. Gli faceva eco, ancora una volta, Pagano secondo il quale «rimorsi romantici» e paura del nuovo impedivano un rapporto sereno e sincero con la tradizione⁴⁴ (figg. 4-5).

«Il nostro pudore di modernità arriva fino alla finzione delle lampadine elettriche innestate sui candelabri di cartone, o al castelletto medievale accanto alla maestosa diga di sbarramento delle centrali idroelettriche. E tutto questo perché abbiamo paura della semplicità [...] che tutti i nostri antichi ci hanno sempre insegnato»⁴⁵.

Anche alla scala urbana esigenze politico-rappresentative e aspirazioni dell'architettura contemporanea coincisero solo in apparenza, sicché rimasero delusi tanto quelli che volevano una città libera dai linguaggi passatisti (la «città fascista» di cui parla Carlo Belli, che doveva nascere da

41. PAGANO 1937a, p. 2.

42. PAPINI 1940, p. 324.

43. Nel saggio *Vocazione e rivoluzione* del 1940, Papini aveva criticato l'eccessivo entusiasmo di Giò Ponti per le nuove realizzazioni edilizie (PAPINI 1940). Tale critica, fra le poche dissonanti in quella stagione di grandi conciliazioni, non era sfuggita a Pagano che lo aveva a sua volta citato per rafforzare la sua polemica sempre più violenta contro «quel mondo culturaloide, prudenziale e pompiere di borghese, ogettiana e frontispiziale conformazione reazionaria che tanto può contribuire al successo di cassetta», PAGANO 1941, p. 4.

44. PAGANO 1941, p. 3.

45. PAGANO 1931, p. 44.



Figura 4. Vicenza, piazza delle Erbe, “completamento” della loggia palladiana e nuovo arengario. La realizzazione fu criticata da Giuseppe Pagano che la definì «un capolavoro di vigliaccheria artistica» (PAGANO 1939, p. 2).

Nella pagina seguente, figura 5. New York, casa studio dell’architetto William Lescaze, 1933-34. L’edificio è citato da Pagano (PAGANO 1939) come uno dei pochi esempi in cui il rapporto fra la nuova architettura e il contesto in cui è inserita sia stato risolto senza compromessi (foto Berenice Abbott, 1938, New York Public Library, image id 482789, <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4f73-a3d9-e040-e00a18064a99>).



«uno spirito agile, secco e profondo»⁴⁶), quanto chi vedeva nel rinnovamento degli antichi centri urbani la realizzazione di un programma politico-sociale. Né si era rivelata sufficiente la condanna, per lo meno in linea teorica, della pratica basata sugli sventramenti, linea scelta fino a quel momento da ingegneri igienisti, tecnici degli Uffici comunali e del Genio civile e burocrati di regime cui era affidata prevalentemente la gestione della trasformazioni urbane.

Rispetto a queste tendenze una prima indicazione di metodo, più rispettosa dei tessuti storici, era stata data com'è noto da Gustavo Giovannoni. La sua conciliante teoria del diradamento, e il concetto di *ambientamento*, promosso in particolar modo dalla cultura accademica come alternativa ai processi di riconfigurazione della città auspicati dal movimento moderno⁴⁷, avevano messo d'accordo chi sosteneva l'impossibilità di un dialogo fra antico e nuovo nelle città italiane e chi, invece, pensava che ciò fosse possibile attraverso soluzioni di compromesso⁴⁸. Era un concetto, in fondo, che insieme ad altri non meno generici e per questo equivoci quale *prospettiva*, *luce*, *spazialità neutra*, entrati con qualche danno anche nel linguaggio ufficiale dei regolamenti, nascondevano, oltre che una paura del rinnovamento, anche una mancanza di fiducia (Giovannoni *docet*) nei nuovi linguaggi dell'architettura⁴⁹.

Ma se l'autorità di Giovannoni nel campo del restauro era indiscutibile, del tutto secondaria fu invece, per via della netta chiusura verso la modernità, la sua posizione nel dibattito sulla trasformazione dei centri antichi; ambito, questo, governato dagli "innovatori" (categoria nella quale s'includono i razionalisti puri e le correnti più moderate) che guardavano alle città non come a strutture sedimentatesi nel tempo, ma secondo una prospettiva "visiva" e romantica, costruita su valori formali o, peggio, sull'idea che queste fossero un mero terreno di conquista per la nuova edilizia di carattere speculativo⁵⁰.

Per questa ragione, probabilmente, non furono colti gli inviti della critica più aggiornata, ad esempio quella di Argan, a *storicizzare* (cioè a fondare sulla storia e sull'analisi dei trascorsi di quello specifico

46. BELLI 1931, p. 177.

47. TAFURI 1980⁵, p. 85. La bibliografia sulla teoria del diradamento e, più in generale, sul rifiuto di Giovannoni per la nuova architettura nei centri storici è davvero sconfinata. Per l'attinenza ai temi qui trattati vedi in particolare VARAGNOLI 2003 e PANE 2007.

48. Secondo Amedeo Bellini anche i "modernisti" usarono il concetto di *ambientamento* in modo strumentale, traducendolo nell'equivoca creazione di un nuovo ambiente per il monumento, BELLINI 1985, p. 73.

49. In tal senso, anche progetti drastici come il Plan Voisin di Le Corbusier per Parigi, non fecero che confermare, come rileva ancora Tafuri, che per l'architetto *contemporaneo* i centri storici usati come «pezzi di città» fossero considerati «un pericolo per la vita», TAFURI 1980⁵, p. 65.

50. *Ivi*, p. 80. Sul rapporto fra centro antico e cultura del "Novecento" vedi anche BELLINI 1985.

ambito urbano) i metodi d'intervento sulla città⁵¹. Ciò avrebbe significato togliere a tali operazioni l'episodicità che le promuoveva (l'igiene, il traffico, il "decoro", ecc.) e assegnare loro, invece, in una visione urbana generale, un contenuto etico.

In realtà, il riconoscimento dell'impossibilità di riconfigurare gli spazi, l'idea di poter procedere solo con rigenerazioni puntuali e *ambientate*, celava insidie anche gravi per la città storica⁵², come qualche critico aveva intuito. «La parola "rinnovarsi" – scriveva ancora Carlo Belli – ci ha sempre dato sospetto: è in essa l'idea sinistra di pericolosi residui rimasti a costituire una tara che finisce sempre per diventare un piano minato. Ricrearsi piuttosto, ossia nascere un'altra volta»⁵³.

Non è un caso se l'unico intervento urbanistico che in quella stagione aveva messo tutti d'accordo era stato il piano per Bergamo dove la nuova città, ordinata e funzionale, s'era edificata ai piedi dell'antica, confermandone così l'assoluta intangibilità. «Chi vuol ritrovare l'aspetto integro di un'antica città italiana vada là su» scriveva Papini, che al caso esemplare aveva dedicato una monografia dai chiari intenti celebrativi⁵⁴ (fig. 6).

«Solo la *creazione* del nuovo può salvare l'*antico*» sosteneva Luigi Piccinato riferendosi ancora all'esperienza di Bergamo⁵⁵. Persino Pica, che aveva posto il rapporto antico-nuovo alla base «del moderno problema urbanistico»⁵⁶, pur trovandolo un tema «attraente poiché sempre nuovo», in fin dei conti lo considerava una dolorosa necessità. Al pari del restauro era insomma una questione da artisti «non da professori o conservatori privi di fantasia».

«Ora io non sono per una tremebonda intangibilità dei monumenti, tutt'altro [...], ma mi par chiaro che qualora non vi sia alcuna necessità né funzionale, né estetica né sentimentale o politica il meglio è certo di lasciarli come stati sono molt'anni. E questo non tanto nei riguardi del monumento vero e proprio, quanto in quelli dell'intorno monumentale,

51. Secondo Argan, il carattere critico e storicistico dell'urbanistica era attestato dal fatto che i migliori urbanisti di quella stagione si fossero preoccupati, prima di ogni cosa, di costruirsi una esperienza storica, ricercando le radici delle attuali problematiche urbane nel processo formativo dagli antichi nuclei urbani, ARGAN 1938, p. 366.

52. Si veda in tal senso quanto scrive Tafuri, secondo il quale in quegli anni, ciò che mancava era un "codice" nuovo che consentisse di rinnovare gli ambienti urbani nella loro complessa dialettica storica, TAFURI 1980⁵, p. 79.

53. BELLI 1931, p. 177.

54. PAPINI 1929.

55. PICCINATO 1930, p. 206.

56. «Siamo d'accordo – scriveva nel 1943 – esistono cento altri problemi di ordine funzionale, da quelli demografici, igienici, sociali a quelli militari, industriali, commerciali, cinematici, ma nei riguardi della risoluzione architettonica che è poi quella che condiziona e governa tutte le altre – nei riguardi del "decus" della grandezza e bellezza della città – è proprio dalla impostazione di questo rapporto che dipendono gran parte delle fortune o delle sciagure di un piano regolatore moderno», PICA 1943, p. 8.



Figura 6. Bergamo antica, la torre della sede comunale e la piazza della fontana (PAPINI 1929, p. 10).



Figura 7. Piero Portaluppi e Marco Semenza, Progetto per il concorso per il piano regolatore e di ampliamento della città di Milano (motto “ciò per amor”); particolare della proposta per l’isolamento del complesso di San Lorenzo. Il progetto, risultato vincitore, ispirò il piano di Cesare Albertini, 1927-1934 (PIACENTINI 1927, p. 146).



Figura 8. Bologna, il complesso di Santo Stefano in una cartolina di inizi Novecento (collezione privata).

dell'ambiente, il quale in moltissimi casi più che il risultato di una figurazione geniale, più che l'opera di un architetto è il frutto maturo e difficile di circostanze uniche e irripetibili [...] qualcosa insomma di fatale che bisogna o conservare o distruggere»⁵⁷.

Avendo impostato la questione sul piano formale – il concetto di ambientamento inteso modernamente era, a suo dire, prima di tutto una questione di volumi, di rapporti spaziali e cromatici⁵⁸ – egli ritenne ugualmente valide o pessime, in relazione al caso specifico, operazioni come “l'ambientismo” o il diradamento, l'isolamento o la «neutralità spaziale e prospettica».

Una valutazione puramente soggettiva, dunque, gli faceva apprezzare l'isolamento della basilica di San Lorenzo a Milano (fig. 7) e non quello del «prezioso intrico del Santo Stefano bolognese» (fig. 8), il progetto per la sistemazione della zona intorno al portico d'Ottavia a Roma, di Bruno Apollonj Ghetti e Achille Petrucci (che mostrava grande rispetto per alcune preesistenze ma prevedeva anche la “salutare” demolizione della Sinagoga di inizi Novecento e di un isolato «tutt'altro che notevole») (fig. 9) e non «l'equivoca monumentalità» della sistemazione dell'Augusteo o di corso Rinascimento, sempre a Roma, «fatto apposta per “snaturare” urbanisticamente piazza Navona»; tutti progetti ispirati, per inciso, ai medesimi principi di celebrazione della monumentalità.

Insistendo sulla natura essenzialmente artistica del tema, egli giudicava coraggiosa (al netto «dei molti guai che l'operazione à poi provocato») la soluzione di Piacentini per via della Conciliazione, ma era ugualmente attratto da esperienze ben più spregiudicate, come il progettato “restauro” della casa Vietti di Giuseppe Terragni a Como o l'intervento dell'architetto Werner Max Moser che, in una «moderna sistemazione urbanistica», accostava alla piccola chiesa medievale di Zurigo Altstetten, una più grande «di carattere nettamente moderno»⁵⁹ (figg. 10-11).

Come rivela lo stesso Argan, sul tema del contesto urbano la critica militante piuttosto che alla cauta posizione di Giovannoni o alla linea piacentiniana, che muoveva dal recupero di una romanità di maniera, guardava con molto interesse agli architetti milanesi e al gruppo stretto intorno a Pagano⁶⁰. Per l'architetto istriano l'urbanistica era l'arte sociale per eccellenza, che avrebbe dovuto decentrare

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.

59. Emergono, in questo caso, anche le ambiguità sui metodi del restauro. Pica spiega infatti come in quella circostanza si fosse ritenuto inopportuno ampliare la piccola chiesa esistente che fu «amorevolmente restaurata», non prima, però, di aver eliminato un'intera campata aggiunta nell'Ottocento, *ivi*, p. 41.

60. «Noi pensavamo – sostiene Argan intervistato da Bellini – ad un possibile avvicinamento della cultura italiana della città a quelle idee europee, lo pensavamo come impostazione del problema urbanistico delle periferie, le quali alleggerissero i centri storici da una funzione moderna, permettendo, con una destinazione prevalentemente culturale, una più facile conservazione dei contesti antichi», BELLINI 1993, pp. 58-59.



Figura 9. Bruno Apollonj Ghetti, Achille Petignani, progetto per la sistemazione della zona intorno al Portico d'Ottavia in Roma, 1940 (PICA 1943, p. 16).

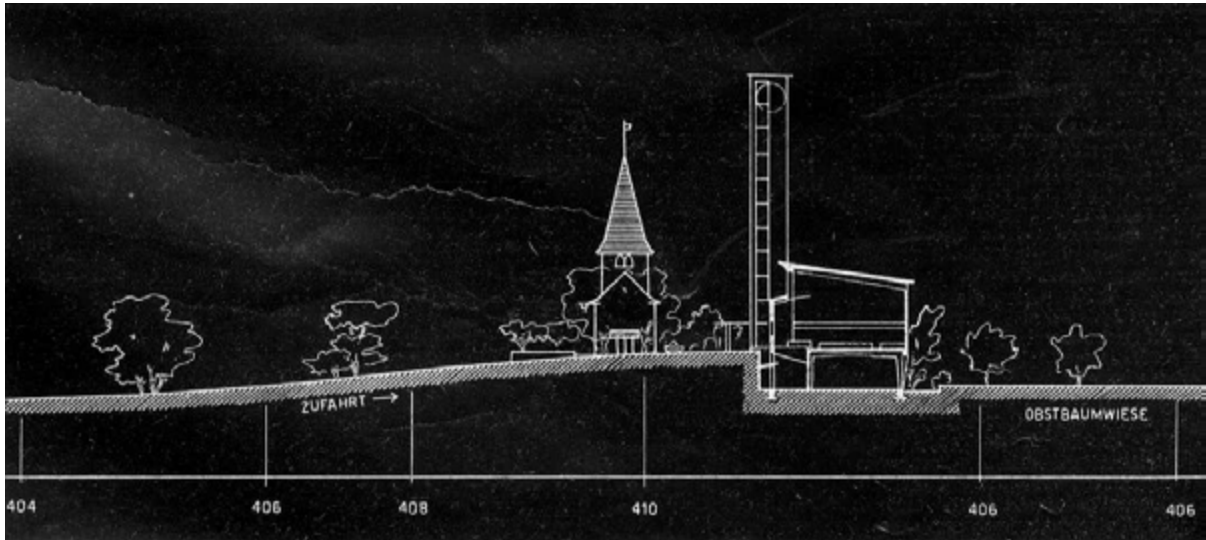
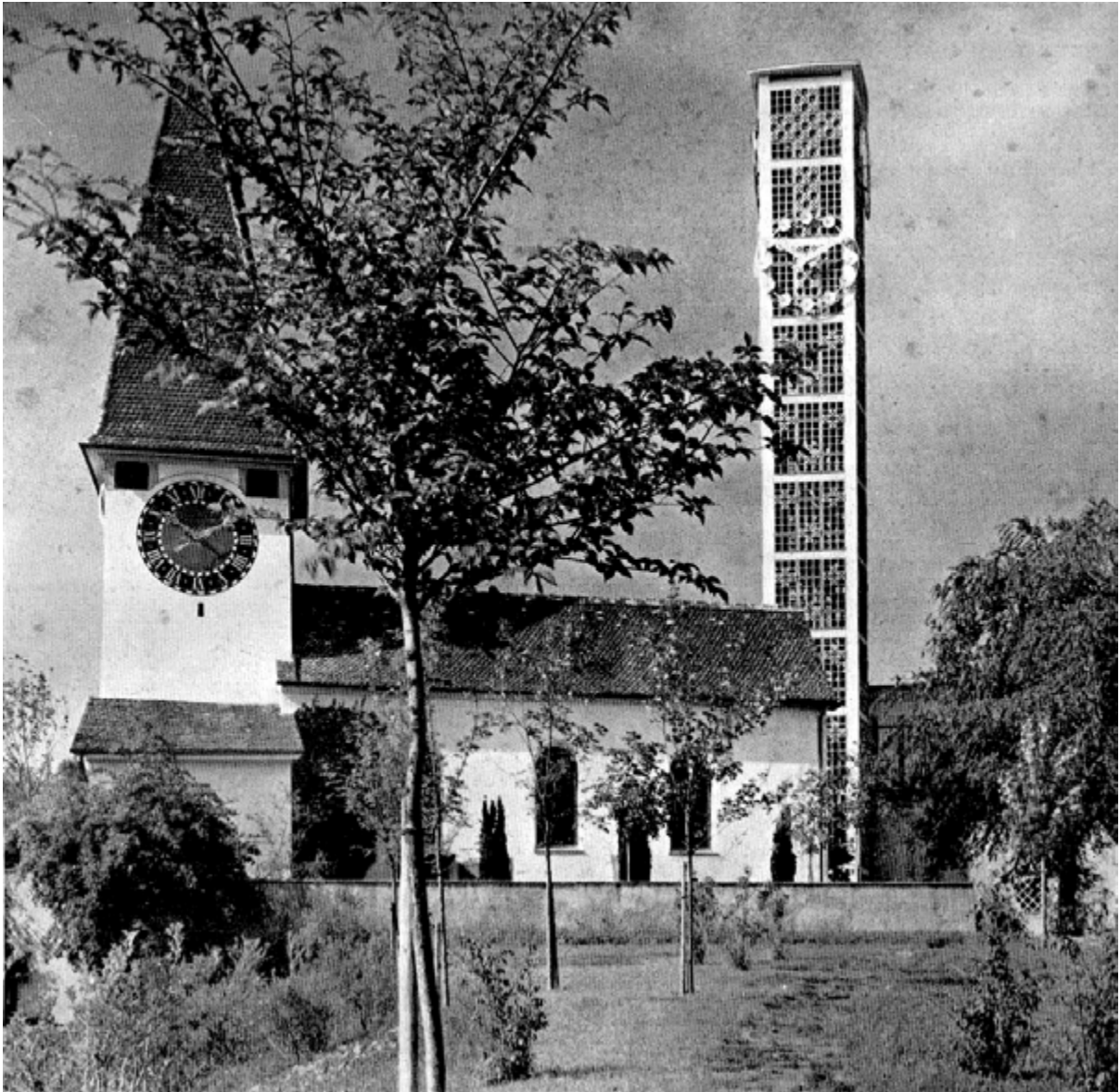


Figure 10-11. Werner Max Moser, sezione del progetto di ampliamento della chiesa medievale di Zurigo Altstetten, 1936. Nella pagina successiva, veduta dell'edificio realizzato (PICA 1943, p. 41).



funzioni e servizi salvando così i centri antichi dal falso monumentale («un assurdo morale e civile»), dagli sventramenti e le ricuciture in chiave stilistica, come nel noto caso della via Roma a Torino che aveva mostrato, a suo dire, tutti gli equivoci intorno al concetto di “armonizzare”⁶¹.

E se è vero, come sostiene ancora Argan, che le proposte di risanamento urbanistico di Pagano (si badi bene, rimaste tutte sulla carta) rappresentarono la scelta polemica di una classe professionalmente e tecnicamente preparata contro l’incompetenza degli architetti ufficiali⁶², è altrettanto vero che questi ricaddero nei medesimi errori di chi era oggetto delle loro stesse critiche, impostando ancora la questione su aspetti funzionali e formali⁶³. In tal modo e per tutte le parti in causa, l’ambiente antico, portatore di valori meramente estetici, quindi non necessariamente da conservare, era subordinato e per questo non poteva limitare un moderno programma di trasformazione urbana⁶⁴.

In questi equivoci si consumava lo scontro, senz’altro ideologico e non privo di risentimenti personali, sul destino della città storica. Su «Casabella» Pagano denunciava di continuo le manovre di chi, trincerandosi dietro una «modernità accomodante», nascondeva insidiosi ritorni al passato ripiegando su soluzioni di compromesso. La polemica, è noto, era rivolta in particolare a Giovannoni, Piacentini, Armando Melis, Giovanni Muzio («irriducibili avversari di ogni forma d’arte che non parli frasari antiquati»), i quali «assieme a un’addomesticata compagnia di soprintendenti e di funzionari che dovrebbero essere dei tecnici, [...] cercano di rompere le caviglie a chi vuole camminare coi tempi»⁶⁵ (fig. 12). In tal modo Pagano interpretava, senza però – ci pare – comprenderne le ragioni profonde, il ripiegamento dell’architettura a compromessi programmatici fra modernità, tradizionalismo e monumentalismo⁶⁶.

61. Pagano, che insieme al gruppo MIAR aveva presentato un progetto come alternativa alle prevalenti tendenze accademiche, spiegava in quell’occasione che nel progetto il termine “armonizzare” corrispondeva a “creare” edifici degni di stare a fianco di quelli antichi. Si veda la relazione al progetto in DE SETA 1990, p. 228.

62. ARGAN 1965, p.200.

63. C’è chi ha visto nell’impostazione dei temi urbanistici di Pagano – una città più funzionale, priva di ipocrisie stilistiche ma, anche, fatta di città satelliti, di borghi operai immersi nel verde ma del tutto avulsi dalla centro urbano – un modo anti-urbano di pensare l’urbanistica, vedi MARIANI 1975, in particolare pp. 5-6. Su Pagano e la cultura della città durante il fascismo vedi anche CONSONNI, TONON 1977.

64. BELLINI 1985, p. 76.

65. *Ivi*, p. 3.

66. Una sintesi efficace, per quanto non esente da implicazioni ideologiche, di quanto accadde in quella stagione così ricca di contraddizioni, è in RAGGHIANI 1952. Secondo l’autore la polemica, in particolare quella di Pagano, era l’unico modo, per la “cultura attiva”, di svelare quell’equivoco sul quale la critica ufficiale e accademica aveva costruito l’identità fra totalitarismo politico e rinnovamento delle arti figurative. In verità, secondo Ragghianti, la sola eguaglianza che personaggi polemici come Pagano avevano smascherato – era fra fascismo e “dittatura del conformismo”, fra dispotismo e «ogni fenomeno di





Nella pagina precedente, figura 12. Gruppo La Burbera (Gustavo Giovannoni et al.), proposta di sistemazione dei Fori imperiali in Roma, 1930 (PICCINATO 1930, p. 222).

In questa pagina, figura 13. Torino, piazza Castello in una cartolina d'epoca; sullo sfondo la torre Littoria progettata da Armando Melis (collezione privata).

Nel 1942, in un'appassionata lettera a Ragghianti contro i nuovi inserimenti nella città esistente, scriveva:

«ti ricordo il restauro del portico di Sant'Andrea a Orvieto dove l'ingegnere Gustavo Giovannoni si è divertito a contaminare fasci littori, antefisse etrusche e sagome quattrocentesche per [...] restaurare un portico pseudo-romano; ti cito la torre Littoria di Torino, dove il Melis, quasi di soppiatto, [...] ha fatto scaturire dall'angolo di una vecchia casa torinese quel mal profilato collo di giraffa che impudicamente guata verso palazzo Madama[...]; ti nomino, orrore e infamia più recente, quel complesso di sgraziatissimi armadioni del cosiddetto "arengario" di Milano, dove il neo-accademico Muzio [...] sta celebrando in maniera clamorosa [...] il fallimento di questa urbanistica compromissionaria [...] pavida e vuota, ironicamente rettorica e pettoruta, in tutto degna della crisi di valori e di incoerenza che ci soffoca»⁶⁷ (fig. 13).

L'offensiva di Pagano, ormai ideologica e, come si è detto, non priva di risentimenti personali, trovava un argine nell'analisi di Ragghianti, che rivedeva i termini della questione in chiave critica, cioè più aderente alla realtà:

«se le risultanze sono diametrali – spiegava Ragghianti a titolo di esempio – le premesse dei cosiddetti "razionalisti" [...] sono spesso coincidenti con quelle degli accademici. Perciò la polemica fra loro, per quanto aspra, non può condurre a risultati effettivi, ad un nuovo sistema di idee, di cultura e di gusto che dimostri esaurito o inadeguato il precedente, e condizioni manifestazioni critiche ed artistiche superiori, profondamente rinnovate. Non ci può non essere confusione, quando pur con tanta distanza di effettuazioni, noi vediamo Le Corbusier e... Giovannoni giustificarsi con le stesse ragioni! Cioè con formule positivistiche strettamente analoghe, della stessa fonte, e accettate con eguale, immediato credito acritico! Le stesse armi "utilitarie", "sociali", psicologiche e parnassiane compaiono come giustificazione delle teorie e delle proposte più disparate»⁶⁸.

Anche Argan, a distanza di qualche tempo, interpretava le contraddizioni di quella stagione con maggior distacco e da un punto di osservazione esterno al terreno dello scontro: presi dalla necessità di risolvere le questioni pratiche e ricondurle entro precise ideologie, non si era fissato con chiarezza il valore, quindi la funzione, che l'antico aveva nella coscienza moderna, pretendendo d'imporre alla città – con spirito di conservazione più che di progresso – un carattere storico difforme da essa⁶⁹.

In tal senso, non si può non concordare ancora con Tafuri secondo il quale nel Ventennio non si ebbe un effettivo recupero della storia ma, piuttosto, si era tentato di "sradicare", con azioni indecise e poco coraggiose, la tradizione dal nuovo⁷⁰.

insufficienza culturale, etica, estetica e sociale», *ivi*, p. 16.

67. La lettera di Pagano a Ragghianti del 20 luglio 1942 è in RAGGHIANTI 1952, pp. 16-18.

68. La lettera di Ragghianti a Pagano, del 25 luglio 1942 è in *ivi*, p. 19.

69. ARGAN 1965, p. 128.

70. TAFURI 1980⁵, p. 80 .

«La dittatura del brutto». *Urbanistica e città storiche*

Come per l'architettura, la critica tentò di costruire per l'urbanistica – che nonostante le premesse⁷¹, si rivelò soprattutto una scienza rivolta a risolvere, di volta in volta, problemi pratici – un apparato metodologico fondato sull'interpretazione storica e delle dinamiche di trasformazione della città. In realtà, però nella maggioranza dei casi le analisi rimasero sul piano formale⁷², cioè vincolate ad una visione puramente estetica che, anche quando mostrava di aver superato concetti quali *armonia*, *decoro*, *monumentalità*, guardava ancora in modo gerarchico e selettivo ai processi di stratificazione storica⁷³.

Tra il 1938, anno in cui Argan pubblicò il suo *Architettura e urbanistica*, e il 1942 s'avviò un vivace confronto sulle riviste di settore in merito al rapporto fra urbanistica, architettura, monumenti, a cui presero parte critici, che volevano riportare la disciplina a una questione di metodo, e, con posizioni ben più pragmatiche, architetti e restauratori. Ne è testimonianza, ad esempio, la disputa fra una visione positivista o scientifica di Carlo Calzecchi Onesti, quella estetico-idealistica di Argan, e, infine, quella socio-politica di Ragghianti, che a ben vedere mostrava il tentativo di andare oltre, sul piano teorico, le opinioni della cultura ufficiale, così bene esplicitate negli scritti di Giuseppe Bottai⁷⁴.

La sfida sulle questioni concettuali seguiva un ventennio di sperimentazioni, fra le più svariate e criticabili per l'alto grado di trasformazioni che avevano comportato, che pur nella differenza di posizioni, vedevano un'unanime condanna. Del resto tutt'altro che rare erano le iniziative poco attente ai contesti monumentali, come il piano regolatore dell'architetto Gino Peressutti che prevedeva una radicale trasformazione del centro storico di Padova, il piano regolatore di Bologna, o quello del gruppo guidato da Piero Portaluppi per Milano, che avrebbe in parte suggerito le radicali trasformazioni del centro storico previste da Cesare Albertini. A questi si opponevano alcuni tentativi, curiosamente

71. Una lunga quanto sterile controversia circa il modo di guardare l'urbanistica come arte o come scienza, che in fin dei conti ricalcava quella in atto per l'architettura, aveva impegnato il meglio della critica e dei professionisti già prima della guerra. Si trattava di un dibattito che, secondo Argan, aveva spostato sul piano astratto un argomento che non si riusciva a risolvere in termini pratici, ARGAN 1938, p. 365.

72. È questa la tesi espressa da Bellini in relazione all'attività della critica per il restauro, che si può ragionevolmente applicare anche all'urbanistica, BELLINI 1993a, p. 65.

73. Per inciso, rispetto alla situazione europea, in Italia la scienza urbanistica era piuttosto in ritardo. Tale arretratezza era misurabile col fatto che nel dibattito sulla città, la sua salvaguardia e la sua espansione, i protagonisti fossero per lo più critici d'arte, letterati, artisti e non quel variegato mondo di igienisti, economisti, tecnici, men che meno architetti restauratori (a meno di qualche soprintendente che più o meno timidamente si avvicendava in tali sentieri rischiosi), concretamente impegnati con le problematiche poste da una modernità incalzante. MARIANI 1989, in particolare p. 303.

74. Sull'argomento vedi BELLINI 1993a, BELLINI 1993b e, in particolare, BELLINI 1994.

riconducibili agli architetti “modernisti” più che ai difensori a oltranza della tradizione, di riportare l’urbanistica a pratiche più attente, limitando sventramenti e tagli drastici, come i progetti del Gruppo di urbanisti romani (GUR) guidato da Luigi Piccinato con i piani per Padova, Foggia, Arezzo, esemplari nella misura in cui tentavano di proporre alternative valide a sventramenti e ampliamenti insensati.

La critica provava dunque a riportare queste esperienze, in molti casi, va detto, accomunate dalle stesse rituali premesse, ma con esiti profondamente differenti, a un rigore di metodo.

In *Architettura e urbanistica*, pubblicato su «Le Arti»⁷⁵, Argan spiegava che l’urbanistica non dovesse ritenersi una teoria astratta, ma un problema di cultura e di metodo, cioè critico e storicistico, per cui erano in errore quei tecnici che ne facevano una questione essenzialmente pratica, salvo poi dover risolvere gli inevitabili *incidenti* con la storia per via di compromessi mortificanti.

Era questa un’impostazione che, mutando il ruolo dell’urbanista, annullava anche l’opposizione fra esigenze estetiche e pratiche⁷⁶: il compito dell’urbanista, infatti, non era più di «conciliare per compromessi l’antico e il moderno» in nome di un’indefinibile idea di “decoro cittadino” (o di un altrettanto insufficiente concetto accademico di “tradizione”, che, generalizzando, si sostituiva spesso a quello di storia), ma di individuare semmai il valore dei diversi fatti storici, riconoscendone l’identica legittimità.

Nella concezione di Argan, al restauro, che si occupava anche delle condizioni ambientali dell’edificio, spettava il compito fondamentale di qualificare le condizioni urbanistiche che questo realizzava, cioè definirne, all’interno del tessuto urbano, la dimensione critica e storica su cui poi costruire la soluzione del problema.

Certo è difficile immaginare che una tesi così concettuale potesse essere colta da professionisti, tecnici comunali, burocrati, in genere di scarsa cultura, che intervenivano nel cuore delle città italiane.

Se è vero che l’urbanistica “critica” di Argan chiamava in causa il restauro, è pur vero che, per ammissione degli stessi protagonisti, in quell’ambito disciplinare il tema della città era affrontato al solo scopo di poter eventualmente opporsi «all’offesa ingiustificabile contro i monumenti e contro il loro ambiente»⁷⁷.

Non stupisce dunque se nella risposta di Calzecchi Onesti, allora Soprintendente ai monumenti di Firenze, di queste tesi non ci fosse alcuna condivisione circa la possibilità di superare, entro un’impostazione critica, il contrasto fra antico e nuovo. Egli offriva il punto di vista di chi, dotato di «temperamento storico», guardava con diffidenza tanto alle tendenze rinnovatrici *tout court*, quanto

75. ARGAN 1938.

76. *Ivi*, p. 367.

77. CALZECCHI ONESTI 1941, p. 5.

alle aspettative delle imprese immobiliari o a quelle degli architetti «appassionati di tagli chirurgici». La sua voleva anche essere una risposta a quella «obiezione comune», cui aveva fatto riferimento Argan, secondo la quale la coesistenza di antico e moderno non potesse ritenersi valida quando l'elemento nuovo fosse espressione delle tendenze architettoniche più recenti⁷⁸.

A conferma di tale assunto Calzecchi portava un dato incontrovertibile: nessuna delle tante città italiane sottoposte a «radicali cure urbanistiche» aveva fino a quel momento guadagnato in bellezza, poiché nessun centro antico può migliorarsi se lo si aggrava delle funzioni legate alle esigenze della vita moderna come, a suo dire, fra i tanti esempi, era una evidente dimostrazione la trasformazione del largo San Babila a Milano. In più, nessuna possibilità di dialogo fra vecchio e nuovo sarebbe stata possibile fin quando gli interventi sulla città fossero stati realizzati non da artisti capaci, ma da quella miriade di «ingegneri e architetti carneadi, animati da spirito essenzialmente professionistico».

Per tale ragione, concludeva Calzecchi, mostrando una chiusura ferma del restauro a questi temi, «il miglior ambiente di ciascun monumento è il più delle volte quello che c'è già»⁷⁹. E a ulteriore conferma di un atteggiamento poco flessibile, non mancava di fornire, in quell'occasione, un piccolo decalogo non lontano dal pensiero di Giovannoni sulla città: predilezione per l'urbanistica che risolve le nuove esigenze senza toccare la città vecchia; ammissione di liberazioni solo se prudenti; rifiuto di ambientazioni in stile; scetticismo in merito all'apertura di nuove strade; necessità di architetti geniali che siano convinti dell'importanza di una pacifica convivenza tra nuovo e vecchio⁸⁰.

Il pensiero di Argan e Calzecchi Onesti, l'uno intento a definire gli aspetti di metodo, l'altro quelli pratici, fu poi ripreso da Ragghianti in un saggio pubblicato sempre su «Casabella» nel 1941. Egli spostava i termini della questione sul piano politico⁸¹, segnalando come entrambi, pur nella diversità d'impostazione, avevano trascurato di considerare un aspetto ben più importante tanto delle implicazioni storico-estetiche che pratiche, cioè la componente sociale, politica ed economica entro cui l'urbanistica andava necessariamente inscritta.

Mentre le faccende pratiche di fatto non mutano, sosteneva Ragghianti, quelle morali variano di continuo ed a queste variazioni, da cui dipendono tanto gli aspetti storici che quelli concreti, l'urbanistica di volta in volta doveva adattarsi: i modelli urbanistici americani – affermava a sostegno

78. ARGAN 1938, p. 369.

79. «Ciò non toglie – aggiungeva Calzecchi Onesti – che talvolta si possa pensare, con grandissima prudenza, alla liberazione di un monumento dalle fabbriche o dalle catapecchie che lo soffocano; ma quanto sono pericolose queste liberazioni!», CALZECCHI ONESTI 1941, p. 6.

80. *Ibidem*.

81. Sulle implicazioni politiche nel pensiero di Ragghianti vedi SCOTINI 1995, in particolare pp. 61-62.

di questa tesi – erano ben diversi da quelli della Germania nazista poiché profondamente diversa era l'organizzazione politica e sociale che li aveva promossi⁸².

Gli equivoci nati in quella stagione intorno all'urbanistica e alle arti figurative, riecheggiano in un saggio di Armando Melis⁸³ in risposta a Calzecchi e Ragghianti.

Melis, che come Giovannoni e Piacentini faceva parte di quel gruppo di professionisti vicini al regime, concordando con Ragghianti sulla necessità di portare quelle discussioni fuori dal terreno dell'estetica, mostrava di condividere tanto le tesi del primo quanto quelle del secondo. Sosteneva poi che per risolvere i problemi della città e l'annoso dissidio antico-nuovo bisognasse appellarsi ad una «coscienza moderna attuale», fondata su quei motivi etici e politici che «soli possono dirimere la questione della convivenza del vecchio e del nuovo».

È evidente che, nell'apparente similitudine di posizioni, Melis pensasse a un'arte che fosse diretta espressione della cultura di regime; quello di Ragghianti, al contrario, era un giudizio storico e politico sull'inadeguatezza di quella stessa cultura.

A suo dire, infatti, era una stagione quella, in cui si visse una profonda disparità fra le altissime conquiste spirituali e lo stato “barbarico” della società⁸⁴.

Replicando a Pagano sulla «dittatura del brutto» che governava le città italiane⁸⁵, Ragghianti asseriva che ciò non potesse dipendere esclusivamente dagli errori dei vari Melis, Giovannoni, Piacentini, Ogetti, come al contrario sosteneva l'architetto istriano. In fondo essi non erano che il riflesso di una cultura, di una civiltà «nel senso non qualitativo, ma indicativo».

Il loro successo, come sempre la storia dimostra in questi casi, non poteva essere giustificato se non all'interno di qualche malinteso non ancora chiarito.

«Prendiamo il concetto [...] di urbanistica – scriveva Ragghianti tornando su temi concettuali – c'è qualcosa di più confuso e polivoco al mondo? Quanti sono giunti al pensiero, tanto semplice che non par quasi valer la pena d'essere espresso, che la urbanistica è architettura? Che la creazione urbanistica se risolve in sé, come tutte le opere d'arte, tanti elementi pratici (qui di particolare natura: tecnici, sociali, economici ecc.) dev'essere giudicata essenzialmente come espressione o forma? Come linguaggio personale di un artista architetto? Ho letto tante definizioni della “scienza” urbanistica: fa meraviglia in tema che Giovannoni e Semper suo antenato stringano la mano a Le Corbusier e a Gropius [...], che essi

82. RAGGHIANTI 1941, p. 5.

83. MELIS 1941.

84. RAGGHIANTI 1952, p. 15.

85. *Ivi*, pp. 16-18.

tutti discendano da Viollet le Duc. Ora che avviene, ordinariamente? Che i “neòteroi” vogliono combattere Giovannoni teorico con Le Corbusier teorico: come si fa? Tutto rischia di ridursi a un’impune tautologia, e la confusione rimane. [...]. Ai Giovannoni, ai Muzio, agli Ogetti, bisogna opporre delle impostazioni e delle soluzioni estetico-critiche concrete»⁸⁶.

Insomma, l’equivoco in cui cadde la cultura del Ventennio dipese forse anche dal fatto che né passatisti, né modernisti rinunciarono a proclamarsi moderni⁸⁷.

La visione della città delineata da Pagano e Persico, per molti versi condivisa da Argan e Ragghianti, fallì non solo perché quegli ideali non corrisposero all’ideologia entro cui inizialmente si erano generati (non è un caso se, come è noto, tanto Pagano con esiti drammatici, quanto Argan e Ragghianti finiranno per rinnegare il fascismo); questi ideali di fatto non attecchirono per via di una cultura ancora molto arretrata, quale era quella dell’élite politica e burocratica, dei tecnici degli uffici comunali e delle soprintendenze (quella, per intenderci, che Pagano sprezzantemente definiva «la cultura dello standard borghese»⁸⁸), che di fatto governarono le trasformazioni urbanistiche delle città italiane⁸⁹.

La guerra, com’è noto, interruppe ogni riflessione di critici e architetti sul problema della città storica. Dopo il conflitto, per ricostruire le città distrutte non si ripartì dalle conquiste del movimento moderno, né dalla *Charte d’Athènes* di Le Corbusier, né, ancora, dalle polemiche “operanti” di un Pagano o di un Persico; al contrario, di fronte all’urgenza della ricostruzione e a dispetto delle recentissime aperture del restauro alle concezioni idealistiche, si ripartì invece dalla rassicurante solidità delle teorie di Giovannoni⁹⁰.

86. Lettera di Ragghianti a Pagano, 25 luglio 1942, *ivi*, p. 19.

87. BELLINI 1993b, p. 50.

88. PAGANO 1939, p. 2.

89. Non va neanche trascurato che, dopo il primo conflitto bellico, la rendita fondiaria nei centri urbani s’incrementò rapidamente, con tutto ciò che ne conseguì, com’è noto, in termini di processi speculativi, vedi DE SETA 1972, CENNAMO 1976.

90. TAFURI 1980⁵, p. 67. Vedi anche BELLINI 1994.

Bibliografia

- ARGAN 1935 – G.C. ARGAN (a cura di), *Dopo Sant’Elia*, Editoriale Domus, Milano 1935.
- ARGAN 1935a – G.C. ARGAN, *Il pensiero critico di Sant’Elia*, in ARGAN 1935, pp. 45-55.
- ARGAN 1938 – G.C. ARGAN, *Urbanistica e architettura*, in «Le arti», I (1938), IV, pp. 365-373.
- ARGAN 1965 – G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il saggiaatore, Milano 1965.
- BELLI 1931 – C. BELLI, *La città fascista* in «Il popolo di Brescia», 31 marzo 1931, in CENNAMO 1976, pp. 176-178.
- BELLINI 1985 – A. BELLINI, *Idea di monumento e restauro nella cultura del “Novecento”*, in «Restauro», XIV (1985), 81, pp. 49-79.
- BELLINI 1993 – A. BELLINI (a cura di), *Amedeo Bellini intervista Giulio Carlo Argan*, in «Tema», (1993), 1, pp. 57-64.
- BELLINI 1993a – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico*, in «Tema», (1993), 3, pp. 65-68.
- BELLINI 1993b – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico (seconda parte)*, in «Tema», (1993), 4, pp. 50-53.
- BELLINI 1994 – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico (terza parte)*, in «Tema», (1994), 1, pp. 60-33.
- CALZECCHI ONESTI 1941 – C. CALZECCHI ONESTI, *Urbanistica e monumenti*, in «Costruzioni Casabella», XIX (1941), 165, pp. 2-7.
- CARBONARA 1976 – G. CARBONARA, *La reintegrazione dell’immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni editore, Roma 1976.
- CENNAMO 1976 – M. CENNAMO (a cura di), *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. Il MIAR*, Società editrice napoletana, Napoli 1976.
- CONSONNI, TONON 1977 – G. CONSONNI, C. TONON, *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*, «Studi storici», XVIII (1977), 4, pp. 77-110.
- DEMARTINI 2009 – E. DEMARTINI, *Roberto Papini critico e storico dell’architettura. Scritti e polemiche di un intellettuale eclettico*, tesi di dottorato in Storia dell’architettura e Urbanistica, Politecnico di Torino, XXI ciclo, 2009.
- DE SETA 1972 – C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.
- DE SETA 1990 – C. DE SETA (a cura di), *Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- DE SIMONE 1998 – R. DE SIMONE (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze 1998.
- GIAMBRUNO 2007 – M. GIAMBRUNO (a cura di), *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, CittàStudi, Novara 2007.
- GIOVANNONI 1913 – *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni al Primo Congresso degli Ispettori Onorari ai monumenti e scavi*, in «Bollettino d’arte», (1913), 1, pp. 1-42.
- GIOVANNONI 1943 – G. GIOVANNONI, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Palladio», VII (1943), II-III, pp. 33-39.
- GURRIERI 2003 – F. GURRIERI, *Intorno alla scuola fiorentina fra gli anni venti e gli anni ottanta del XX secolo*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *L’architettura delle città italiane nel XX secolo*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 63-73.
- Il concorso 1933 – Il concorso per la stazione di Firenze*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti» XI (1933), IV, pp. 201-230.
- MARIANI 1975 – R. MARIANI, *Giuseppe Pagano Pogatschnig architetto fascista antifascista, martire*, in «Parametro» (1975), 35, pp. 4-28.
- MARIANI 1989 – R. MARIANI, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Edizioni Comunità, Milano 1989.
- OJETTI 1936 – U. OJETTI, *A proposito del Convegno Volta*, in «L’illustrazione italiana», LXIII (1936), 48, p. 953.

- OTERI 2000 – A.M. OTERI, *L'archeologia dell'architetto. Restauri d'archeologia nelle riviste d'architettura*, in G.P. TRECCANI (a cura di), *Archeologie, restauro conservazione. Mentalità e pratiche dell'archeologia nell'intervento sul costruito*, Unicopli, Milano 2000, pp. 177-194.
- OTERI 2007 – A.M. OTERI, *Alle radici del rapporto antico/nuovo nella cultura architettonica e del restauro*, in A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico e Nuovo, Architettura e Architetture*, Atti del convegno (Venezia 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 417-429.
- PAGANO 1931 – G. PAGANO, *Del pudore della modernità*, in «La casa bella», IX (1931), 39, pp. 43-44.
- PAGANO 1934 – G. PAGANO, *Struttura e architettura*, in ARGAN 1935, pp. 97-119.
- PAGANO 1937 – G. PAGANO, *Tre anni di architettura in Italia*, in «Casabella», X (1937), 110, pp. 2-5.
- PAGANO 1937a – G. PAGANO, *La cronaca contro la storia*, in «Casabella», XV(1937), 118, pp. 2-3.
- PAGANO 1939 – G. PAGANO, *Tradizioni in pantofole*, in «Casabella Costruzioni», XVII (1939), 137, pp. 2-3.
- PAGANO 1940 – G. PAGANO, *Vecchio e nuovo*, in «Casabella Costruzioni», XVIII (1940), 145, pp. 3-6.
- PAGANO 1940a – G. PAGANO, *La nuova architettura*, in «Casabella Costruzioni», XVIII (1940), 150, pp. 2-7.
- PAGANO 1941 – G. PAGANO, *Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?*, in «Casabella Costruzioni», XIX (1941), 157, pp. 2-7.
- PANE 2007 – A. PANE, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico e Nuovo, architettura e architetture*, Atti del convegno (Venezia, 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 215-231.
- PAPINI 1914 – R. PAPINI, *Edilizia moderna: l'architetto Ernesto Wille*, in «Emporium» (1914), 236, pp. 97-111, in DE SIMONE 1998, pp. 3-7.
- PAPINI 1921 – R. PAPINI, *Dall'artiere all'artista, Conferenza tenuta a Milano per invito dell'Università popolare il 13 marzo 1921*, in DE SIMONE 1998, pp. 18-25.
- PAPINI 1923 – R. PAPINI, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1923, in DE SIMONE 1998, pp. 38-50.
- PAPINI 1925 – R. PAPINI, *Gustavo Giovannoni*, in «Il mondo», 22 gennaio 1925, in DE SIMONE 1998, pp. 52-54.
- PAPINI 1926 – R. PAPINI, *Il concorso per il quartiere dell'artigianato in Roma*, in «Architettura e arti decorative», VI (1926), 2, pp. 67-87.
- PAPINI 1929 – R. PAPINI, *Bergamo rinnovata*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1929.
- PAPINI 1932 – R. PAPINI, *Architettura e semplicità, discorso pronunciato inaugurandosi l'Anno Accademico 1931-32 della R. Scuola di architettura in Firenze*, 1932, in GURRIERI 2003, p. 69.
- PAPINI 1933 – R. PAPINI, *Verona antica e nuova*, in «Corriere della sera», 19 gennaio 1933, in DE SIMONE 1998, p. 241-243.
- PAPINI 1935 – R. PAPINI, *La storia dell'arte e noi. Prolusione al corso di storia dell'arte e stili dell'architettura tenuta l'11 dicembre 1934*, in «Annuario del R. Istituto Superiore di Architettura di Firenze», a.a. 1934-1935, Firenze 1935, in DE SIMONE 1998, pp. 280-285.
- PAPINI 1935a – R. PAPINI, *Una lezione di architettura*, in «Casabella», VIII (1935), 91, pp. 2-3.
- PAPINI 1936 – R. PAPINI, *Estratto del VI Convegno Volta*, in «L'illustrazione italiana», LXIII (1936), 46, p. 870.
- PAPINI 1936a – R. PAPINI, *Ancora a proposito del Convegno Volta*, in «L'illustrazione italiana», LXIII (1936), 49, p. 1000.
- PAPINI 1940 – R. PAPINI, *Vocazione e rivoluzione*, in «Il popolo di Roma», 27 novembre 1940, in DE SIMONE 1998, pp. 323-325.
- PAPINI 1953 – R. PAPINI, *Antico e nuovo nell'urbanistica fiorentina*, Conferenza del 23 febbraio 1953, in DE SIMONE 1998, pp. 346-364.

- PERSICO 1936 – E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, in «Casabella», XIV (1936), 102-103, pp. 2-5.
- PIACENTINI 1927 – M. PIACENTINI, *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e arti decorative», VII (1927), 2-3, pp. 132-182.
- PICA 1934 – A. PICA, *Prolusioni alla nuova architettura*, in ARGAN 1935, pp. 59-75.
- PICA 1943 – A. Pica, *I monumenti antichi sul tavolo dell'urbanista*, in «Costruzioni Casabella», XVI (1943), 182, pp. 7-53.
- PICCINATO 1930 – L. PICCINATO, *Il "momento urbanistico" alla Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, in «Architettura e Arti decorative», IX (1939), 5-6, pp. 195-235.
- PICCINATO 1976 – L. PICCINATO, *Urbanistica e storia in Italia negli anni Trenta*, in «Storia della città», I (1976), 1, pp. 35-39.
- PRACCHI 2001 – V. PRACCHI, *«La logica degli occhi». Gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2011.
- RAGGHIANI 1941 – C.L. RAGGHIANI, *Nota sull'urbanistica*, in «Costruzioni Casabella», XIX (1941), 166, pp. 2-5.
- RAGGHIANI 1952 – C.L. RAGGHIANI, *Ricordo di Pagano*, in «Metron», (1952), 44, pp. 13-19.
- RAGGHIANI 1976 – C.L. RAGGHIANI, *Un saluto a «Casabella»*, in «Critica d'arte», XLI (1976), f. 146, n.s., pp. 65-67.
- RUSSO 2000 – V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Resturo, critica. scienza*, Nardini Editore, Firenze 2000.
- SABATINO 2013 – M. SABATINO, *Orgoglio della modestia, Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Franco Angeli, Milano 2013.
- SCOTINI 1995 – M. SCOTINI, *Ragghianti, Pagano e le aporie di un chierico moderno*, in «Critica d'arte», LVIII (1995), 1, pp. 57-65.
- TAFURI 1980⁵ – M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- TRECCANI 2014 – G.P. TRECCANI, *Tracce della Grande guerra. Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario*, in «ArcHistoR», I (2014), 1, pp. 135-179, ISSN 2384-8898, DOI, <http://dx.doi.org/10.14633/AHR005> (26.11.2014).
- VARAGNOLI 2003 – *Gustavo Giovannoni, riflessioni sul restauro agli inizi del XXI secolo*, in «Paesaggio urbano», XII (2003), 6, pp. 13-15.