



Zevi and the 19th Century: the Stubborn Resistance of Critical Thought

Gerardo Doti
gerardo.doti@unicam.it

In the first edition of Saper vedere l'architettura (1948), Bruno Zevi stigmatized the 19th century with a judgment that left no doubt as to his opinion: «an era – he wrote – of mediocre inventiveness and sterile poetics». A period that found expression through eclecticism and numerous revivals, «in which the most debased literary Romanticism unrestrainedly mixed with archaeological science». In short, a century of «creative reflux». These terse judgments, however, do not stop the author from recognizing the artistic abilities and merits of several Italian and European architects active in that century. On the other hand, these architects have no place in his book as the aim of a critical and historical study is to spread «good architecture», and at the same time to «prevent the construction of monstrosities». Zevi's view of the 19th century goes well beyond the apparent limitations of such a declaratively militant critique. He focuses his attention on the multiformity of expressions and image of a century that is the incubator of modern architecture. The present contribution aims to investigate these themes through a comparison between Zevi's historiography of the period between the post-war reconstruction and the profound changes that took place in the 1960s and the «stories» that in that same period mark a new starting point in architectural theory.

Zevi e l'Ottocento: l'ostinata resistenza del pensiero critico

Gerardo Doti

Nella prima edizione di *Saper vedere l'architettura*, Bruno Zevi stigmatizza l'Ottocento con un giudizio che non lascia adito a dubbi: «un'epoca – scrive – di mediocrità inventiva e di sterilità poetica», un periodo – quello vissuto all'insegna dell'eclettismo e dei numerosi revivals – «in cui il più fradicio romanticismo letterario va a nozze con la scienza archeologica», un secolo, insomma, di «riflusso creativo»¹. Giudizi lapidari che tuttavia non impediscono all'autore sia di riconoscere qualità e doti artistiche in diversi architetti attivi in Italia e in Europa nel corso del secolo sia di narrare in modo più immediato l'architettura del periodo, attraverso una apposita rubrica, *Eredità dell'Ottocento*, pubblicata nelle riviste «Metron» e «L'Architettura. Cronache e storia», da lui fondate e dirette. Lo sguardo di Zevi sull'Ottocento, tuttavia, spazia ben oltre le strettoie apparenti di una critica dichiaratamente militante, anche se la diversa attenzione rivolta alle multiformi espressioni e immagini di un secolo che fa da incubatore dell'architettura moderna produce diversi livelli di ambiguità forse non ancora approfonditi sufficientemente dalla critica. Ne deriva un problematicismo, legato al tentativo di operare una mediazione culturale tra alcuni momenti e personalità del secolo in esame e i grandi esponenti del Movimento Moderno. Lo sforzo di Zevi nel comporre un quadro unitario della modernità, travalicando i limiti di spazio e tempo, fa leva su alcuni principi metodologici che mutua dalla «corrente di pensiero

1. Zevi 1948, p. 97.

che definisce l'architettura *Raumgestaltung*, conformazione dello spazio. Questo orientamento si approfondisce con i contributi critici di diversa formazione come Geoffrey Scott, e con gli apporti teorici e le testimonianze poetiche dei maggiori architetti moderni»². L'indagine che segue affronta i modi attraverso cui Zevi si adopera per comporre un quadro di voci discordanti, percorrendo la difficile via di una "integrazione culturale" finalmente aperta all'architettura e alla sua storia³.

Zevi nella catena di collegamenti e influenze della storiografia architettonica di fine Ottocento e primo Novecento

Con il rientro a Roma nel 1944, dopo un soggiorno di quattro anni negli Stati Uniti e un anno vissuto da rifugiato a Londra, Bruno Zevi adotta un metodo critico largamente influenzato dalle teorie che Geoffrey Scott aveva enunciato in *The Architecture of Humanism* (1914) le cui tesi di fondo emergono con particolare evidenza nei giudizi che l'autore aveva riservato al barocco, «interessante per il suo modo puramente psicologico di affrontare il problema del disegno, per la libertà da "tabù" accademici e romantici, per l'impiego che esso fece della scala, la sua ricerca del movimento, il suo preoccuparsi della composizione di massa e dei valori spaziali»⁴ (fig. 1). Una metodologia critica per cui, se la finalità principale «è l'intendere quale piacere estetico dia realmente un'opera d'arte»⁵, i fondamenti del suo operare non possono che essere l'analisi sensoriale e spaziale di un'opera architettonica.

Si deve certo a Sigfried Giedion se il concetto di spazio si è imposto nel dibattito critico e nella pratica progettuale del secondo Novecento, diventando perfino familiare presso il grande pubblico⁶ (fig. 2). Le premesse di questo successo, tuttavia, sono da fare risalire agli studi di Bernard Berenson e di Geoffrey Scott, suo amico e allievo a Firenze, come hanno sostenuto diversi studiosi, da Colin Rowe fino a Raúl Martínez Martínez⁷. Lo stesso Zevi, del resto, nella quarta di copertina della riedizione italiana del libro di Scott, pubblicata nella collana, da lui stesso diretta, *Universale architettura* delle edizioni Dedalo (1978), riconosce pubblicamente la centralità del metodo critico dell'autore ai fini di una reale comprensione dei fenomeni architettonici: «è possibile comprendere la pittura senza

2. Zevi 1960, p. 39.

3. Zevi 1956, p. 4.

4. Scott 1999, p. 172. Geoffrey Scott ha esercitato una profonda influenza non solo su Zevi ma anche su Philip Johnson e Vincent Scully (Johnson 1954; Scully 1957).

5. Scott 1999, pp. 18-19.

6. Giedion 1953.

7. Martínez Martínez 2019.



Figura 1. Geoffrey Scott, fotoritratto, circa 1910. London, National Portrait Gallery, St. Martin's Place, WC2H 0HE.

conoscere Bernard Berenson? Allo stesso modo non si può capire l'architettura senza leggere questo libro di Scott». Non è azzardato ritenere che l'opera di entrambi abbia costituito non solo la solida piattaforma di studi su cui Zevi ha svolto il lavoro di una vita, estendendo all'età contemporanea formule e suggestioni critiche riferibili all'arte e all'architettura di epoca rinascimentale e barocca, ma anche un supporto alla pratica progettuale, come del resto lo stesso Scott si era auspicato⁸.

8. SCOTT 1999, p. 169: «scrissi questi capitoli dieci anni fa, animato da una speranza la cui temerarietà ero troppo giovane per intendere appieno. Pensavo, cioè, che ciò che avevo da dire potesse interessare tanto quelli che si occupano di architettura come quelli che si occupano di filosofia». È su queste basi che Zevi, con *Saper vedere l'architettura*, promuove una relazione più stringente e progressiva tra pratica architettonica e pensiero critico.



Figura 2. Sigfried Giedion al lavoro sul menabò dell'edizione italiana di *Space, Time and Architecture*, presso gli uffici milanesi della Ulrico Hoepli Edizioni, 1961. ETH Zürich, gta Archives, Sigfried Giedion Papers.

Saper vedere l'architettura è forse il primo lavoro in cui le tesi di Scott e l'efficacia del suo metodo, così come l'influenza mai denunciata del notissimo *Saper vedere* di Matteo Marangoni, si riverberano nelle brevi sintesi critiche delle «principali concezioni dello spazio interno che si incontrano lungo la storia dell'architettura occidentale», consentendo all'autore di tracciare un «arco, sia pure unilaterale e appena sfiorante, delle età spaziali da Ictino e Callicrate e Fidia alla nostra generazione di architetti figli di Le Corbusier e di Wright»⁹ (fig. 3). Ed è particolarmente significativo il giudizio sull'Ottocento, soprattutto in rapporto al vaglio critico cui Scott sottopone «mezze verità sospese nel vuoto»¹⁰, «equivoci», storia delle idee prodotte nel corso del secolo. Il riferimento è soprattutto agli argomenti esposti dall'architetto e storico inglese nei due capitoli dedicati a quello che definisce “l'equivoco romantico”, ossia tanto agli “assiomi” posti a fondamento di teorie estranee all'architettura e alla loro riproposizione, mediante «false analogie»¹¹, nella critica artistica dell'epoca quanto alla pratica architettonica. Secondo Scott, infatti, lo sperimentalismo, la continua messa in discussione delle convenzioni linguistiche, degli esiti di una produzione culturale e artistica la più varia, avrebbe certo favorito una notevole diffusione e articolazione delle teorie critiche nel corso dell'Ottocento senza tuttavia riuscire a fare chiarezza, anzi rendendo la critica «ingombrata e confusa»¹².

Quali i torti maggiori del movimento romantico secondo Scott? Il disinteresse per il presente e l'idealizzazione di un passato per lo più immaginario, la preferenza accordata alla vaghezza dei ricordi piuttosto che alla concretezza della realtà, alla poesia e alla letteratura piuttosto che alla scienza o alla filosofia. Non ultimi, avere inferto «un colpo mortale alla tradizione del Rinascimento»¹³ e avere prodotto una sfasatura tra sviluppi stilistici e progressi tecnici dell'ingegneria, visioni e vita del tempo. Con riferimento all'architettura, il movimento romantico avrebbe avuto il demerito di riservare un'attenzione eccessiva per il particolare, come effetto della sua smodata passione antiquaria, noncurante della «sostanza propria dell'architettura», ossia dei «valori più generali di massa, spazio,

9. ZEVI 1948, pp. 55-56; MARANGONI 1933. La misura del successo del libro di Matteo Marangoni (1876-1958) è data dalle numerose edizioni in lingua straniera e dalle altrettanto numerose ristampe. La finalità principale del libro era chiarire, secondo gli indirizzi della critica formalistica, l'essenza delle opere d'arte figurative, rivelandone gli specifici valori stilistici. L'intento e la sensibilità di Marangoni, indirizzati sui capolavori di pittura e scultura del passato come dell'età moderna, non possono non avere esercitato una diretta influenza su Zevi, dalla riproposizione del titolo, *Saper vedere*, all'impianto stesso del volume, centrato sulla chiarezza di metodo e su un solo importante obiettivo, svelare l'essenza dell'architettura.

10. SCOTT 1999, p. 7.

11. *Ivi*, p. 21.

12. *Ivi*, p. 36.

13. *Ivi*, p. 37.



Figura 3. Bruno Zevi tra Frank Lloyd Wright e Giuseppe Samonà, in occasione della visita del maestro americano a Venezia, 1951. Venezia, IUAV, Archivio Progetti.

linea e coerenza»¹⁴. Il culto della natura e della sua varietà assunta come criterio di giudizio della bellezza, così intensamente presenti nella letteratura romantica, avrebbero inoltre prodotto effetti dirompenti, decretando la scomparsa del giardino delle delizie o “convenzionale”, trait d'union tra natura e artificio e alimentando, particolarmente in Inghilterra, quel gusto del “rustico” che è alla base dell'architettura domestica dei cottages, negazione, secondo Scott, di ogni forma di armonizzazione delle parti e di relazione di ciascuna parte col tutto.

Il riflesso di queste tesi si coglie anche nelle pagine di *Saper vedere l'architettura* dove i commenti e le note critiche alle teorizzazioni di alcune tra le maggiori personalità della storiografia dell'arte e dell'architettura dell'Ottocento e del primo Novecento fanno il paio con la feroce stroncatura dell'architettura domestica dell'Ottocento, nel quarto capitolo del medesimo volume, intitolato *Le diverse età dello spazio*¹⁵. Il favore accordato da Zevi, in sede critica, ad ogni interpretazione capace di rivelare l'aspetto permanente e originale dell'architettura, ossia la realtà del suo spazio interno che è anche il «suo fondamentale privilegio»¹⁶, è la sola via che sgombra il campo dagli equivoci. È attraverso questa chiave di lettura o cartina di tornasole, che Zevi seleziona, confronta e giudica, in modo lapidario ma non meno significativo. Le riserve sulla figura e l'opera teorica di John Ruskin sono in tal senso esemplari: un «inquisitore anglicano»¹⁷ dall'aria minacciosa che, come gli architetti romantici «eccitati e tormentati dalla mistica altimetrica e dalla violenza longitudinale del gotico»¹⁸, non ha compreso la Grecia e, per estensione, il Rinascimento italiano; un critico i cui ragionamenti intorno alla costruzione della forma architettonica sono svolti in funzione della morfologia dei luoghi, rivelando tutti i limiti della interpretazione materialistica; uno scrittore il cui «esaltato ardore [...] ne riscatta gli eccessi»¹⁹.

14. *Ivi*, p. 47.

15. Zevi 1948, pp. 53-108.

16. FOCILLON 1972, p. 32: «Uno studio esattamente informato e con esempi numerosi può ricostruire teoricamente l'edificio in base alla sua proiezione sul suolo, e l'insegnamento delle scuole dà modo di prevedere per ogni categoria di piante tutte le conseguenze possibili nella terza dimensione, così come la soluzione esemplare per un dato piano. Ma questa specie di riduzione o, se si vuole, questa abbreviazione dei procedimenti di lavoro non abbraccia tutta l'architettura, anzi la spoglia del suo fondamentale privilegio, che è quello di possedere uno spazio completo, e non soltanto come un oggetto massiccio, ma anche come uno stampo cavo che impone alle tre dimensioni un valore nuovo». Zevi pur elogiando l'interpretazione di Focillon, rimprovera al grande storico dell'arte francese di non avere approfondito il concetto e di essersi abbandonato ad argomentazioni estranee all'architettura.

17. Zevi 1948, p. 138.

18. *Ivi*, p. 83.

19. *Ivi*, pp. 83, 120, 138, 172.



Figura 4. Hans Thoma (1839-1924), *The Art Author Conrad Fiedler*, olio su tela, 1884. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inventar-Nr. A I 772, <https://www.bildindex.de/document/obj02531995> (ultimo accesso 4 dicembre 2019).

Ben altro rilievo, invece, è riservato ad alcuni tra i maggiori esponenti di lingua tedesca della scuola di estetica, teoria e storia dell'arte del periodo corrispondente all'ultimo quarto dell'Ottocento e al primo ventennio del secolo scorso. Ci si riferisce in particolare a Robert Vischer (1847-1933) e alla teoria dell'*Einführung* esposta per la prima volta nel 1873²⁰, a Konrad Fiedler (1841-1895) e alla *Sichtbarkeit*, la concezione formalista della pura visibilità teorizzata nel 1876²¹, ad Alois Riegl (1858-1905) e all'introduzione nella critica d'arte del concetto di *kunstwollen* (1901)²² e infine ad Heinrich Wölfflin (1858-1905), cui si deve lo sviluppo dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915)²³ (figg. 4-5). Orietta Rossi Pinelli ha giustamente sottolineato il rilievo teorico e culturale che Wölfflin ha

20. VISCHER 2003.

21. FIEDLER 1876.

22. RIEGL 1953.

23. WÖLFFLIN 1953.



Figura 5. Alois Riegl, fotoritratto, circa 1890, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Alois_Riegl.jpg (ultimo accesso 4 dicembre 2019).

avuto, al pari di Pevsner, Giedion e Mumford, nello sviluppo dell'attività di Zevi come storico e critico del contemporaneo. La costruzione teorica per categorie antinomiche esposta nei *Concetti* – il lineare e il pittorico, superficie e profondità, forma chiusa e forma aperta, molteplicità e unità, chiarezza e non chiarezza – hanno poi dato vita alle «nozioni di *organico* e *inorganico*, alle forme regolari (oppressive) e irregolari (aperte e idealmente democratiche)»²⁴. Quello di Zevi è uno dei primi tentativi di organizzazione strutturata dei concetti formulati dai teorici della pura visibilità – «una ristretta cerchia di filosofi tedeschi»²⁵ – e del contributo rilevante da essi offerto allo sviluppo della *raumgestaltung*, la teoria di August Schmarsow fondata sulla concezione dello spazio interno come protagonista

24. ROSSI PINELLI 2017, p. 439.

25. FORTY 2004, p. 267. L'autore sostiene che prima del 1890, la consapevolezza, tanto nella pratica e nella teoria dell'architettura quanto nella filosofia e estetica – che la «più pura e irriducibile essenza dell'architettura» fosse lo spazio, apparteneva solamente a una ristretta cerchia di filosofi tedeschi, ossia la tradizione collegata alla filosofia di Kant fondata sull'approccio psicologico all'estetica.



Figura 6. August Schmarsow, fotoritratto. Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (N. 562313 Bildnisse).

dell'architettura e sul rapporto corpo-architettura (fig. 6). La ricerca più recente ha dimostrato che il rifiuto di Zevi di assumere lo spazio come concetto categoriale, sovrastorico, astratto, e la focalizzazione delle contraddizioni insite nella critica formalistica, a cominciare dal sistema enunciato da August Schmarsow, reintroduce l'equazione architettura = arte dello spazio in una prospettiva storica e «conferisce allo spazio un valore legato al tempo e alla creatività del singolo architetto»²⁶. Il merito di Zevi, in conclusione, sarebbe stato quello di presentare la vicenda architettonica non come «una storia astratta di concezioni spaziali ma una storia caratterizzata da personalità creatrici di spazio»²⁷.

In quanto alla produzione architettonica del secolo, Zevi, sull'esempio di Geoffrey Scott, punta il dito contro un prodotto caratteristico dell'architettura residenziale dell'Ottocento e del primo Novecento, ossia il villino borghese, la casa isolata, espressione «del totale fallimento dello spazio interno e perciò

26. CASTAGNARO 2017, pp. 53-55.

27. ZEVI 1960, p. 62.

della sua architettura»²⁸. Qui Zevi sembra confondere il fine con il mezzo, restringendo uno tra i temi più rilevanti dell'urbanistica ottocentesca – la crescita urbana per villini isolati sparsi nel verde come forma di espansione alternativa alla struttura della città storica – ai presunti limiti intrinseci del tipo edilizio e, c'è da supporre, al suo essere riflesso dell'arretratezza culturale e dell'estraneità al dibattito internazionale dell'Italia. Omette deliberatamente il ricco dibattito che ha accompagnato, già dal primo quarto dell'Ottocento e in diversi paesi europei, gli interventi residenziali concepiti secondo i principi di un'estetica della dispersione e in funzione di un superamento della tradizionale relazione biunivoca tra ordine continuo dei volumi edilizi e vuoti di strade e piazze. Gustavo Giovannoni e, prima di lui, Marcello Piacentini, avevano già posto in rilievo gli sprechi prodotti dall'edilizia residenziale a bassa densità prevista da piani e programmi di decentramento residenziale dai centri antichi verso l'esterno varati dalle municipalità e dai governi centrali dei paesi leader del continente. Ma il villino, per Giovannoni, è «piccolo e fragile»²⁹, solo se avulso da un necessario schema aggregativo, da un disegno organico di strade e piazze e soprattutto del sistema connettivo costituito dal verde. La scelta di un tipo edilizio estremo come il villino, potrebbe garantire risultati ragguardevoli unendo «gli elementi dispersi in una composizione d'ordine superiore più adatta a sfidare lo spazio [...] prendendo in ogni caso come unità di composizione non più il villino o la casa, ma la strada, la piazza, il quartiere»³⁰.

Gli “equivoci” di Scott, con i loro contenuti analitici e metodologici, costituiranno dei solidi strumenti con cui Zevi svilupperà la critica dell'architettura moderna e, più in particolare, del «classicismo romantico».

28. Zevi 1948, p. 98. Zevi fa risalire la nascita e successiva diffusione dei quartieri a villini agli anni a cavallo tra Otto e Novecento. È noto, tuttavia, che i primi sobborghi-giardino fanno la loro comparsa in Inghilterra e in Francia già nel primo quarto dell'Ottocento, indicando la strada per tutti gli interventi successivi, in Europa come oltreoceano. I casi più noti sono il Blaise Hamlet, gruppo di nove cottage realizzati intorno al 1811 a Henbury, sobborgo di Bristol, secondo i disegni di John Nash e la Nouvelle Athènes, quartiere di villini sparsi nel verde, edificato, su progetto di August Constantin, a partire dal 1817, sul limite di una precedente lottizzazione di Place St. George a Parigi. Vedi CIRANNA, DOTI, NERI 2011, pp. 91, 145.

29. GIOVANNONI 1931, p. 136.

30. *Ivi*, p. 137. Vedi inoltre PIACENTINI 1922. Se è vero che Zevi ha impostato il tema della spazialità in architettura, dilatandone il significato da mera configurazione di un interno a spazio urbano, è altrettanto vero che in Giovannoni si possono rintracciare, con largo anticipo, brevi riflessioni e indizi di un'estetica spaziale che dal tipo edilizio si estende alla scala dell'insediamento. È anche il caso di ricordare i numerosi attacchi polemici di Zevi a Giovannoni, non ultimo nel 1947, in occasione della scomparsa di questo ultimo, quando dalle pagine di «Metron», Zevi scrive di una vita, quella appunto di Giovannoni, «che si è chiusa senza lasciare alcuna opera fondamentale tale che gli garantisse non dico l'immortalità, ma almeno un ricordo duraturo al di là delle generazioni dei suoi allievi [...] Dell'architettura moderna non comprese nulla. La rifiutò in tutti i suoi aspetti». Ed è significativo il giudizio che, in questo stesso editoriale, dà della rivista «Palladio», gravata dal difetto, tipicamente giovannoniano a suo dire, di preferire l'analisi filologica alla critica. Vedi Zevi 1947, pp. 2-8.

Zevi e la lunga stagione neostoricista dell'eclettismo ottocentesco

Nei testi di riferimento della storiografia architettonica del moderno, particolarmente le opere pubblicate nel periodo 1930-1965, l'Ottocento, inteso come radice dell'architettura contemporanea, ha confini e ampiezza assai variabili. Se per Pevsner l'origine va ricercata esclusivamente nell'opera di William Morris e del movimento Arts and Crafts, per molti altri autori – da Henry Russel Hitchcock a Sigfried Giedion, da Vincent Scully a Hans Sedlmayr, da Leonardo Benevolo a Peter Collins – il punto di inizio del moderno è proiettato più indietro nel tempo, intorno alla metà del XVIII secolo (figg. 7-8). Nella prima edizione della *Storia dell'architettura* moderna, Zevi si spinge fino al tardo XVIII secolo, rintracciando alcuni fattori germinali – il rinnovamento del gusto, le trasformazioni tecniche e quelle territoriali – che dall'opera duttile e a scala umana di Ledoux, all'ipotesi di Ciudad Lineal di Arturo Soria y Mata, investono l'intero XIX secolo e oltre³¹. Ma con quale ampiezza di significati e soprattutto con quale attenzione analitica per i radicali mutamenti e per l'opera di coloro che ben prima di Gaudí e dell'Art Nouveau hanno contribuito a definire il quadro concettuale e ideale di riferimento per gli architetti che, dalla fine del XVIII secolo, esclusi dalla tradizione dei secoli precedenti, fanno registrare un più stretto legame con l'architettura moderna prodotta in tutti i paesi del mondo fino alla «svolta degli anni Sessanta»³² del secolo scorso?

Ci sono gli architetti che concorrono a decidere il destino del Novecento, tra cui i «geni efferati»³³ (Gaudí), le «straordinarie personalità»³⁴ (Horta), i creatori di opere «profetiche»³⁵ (Mackintosh), gli «spiriti poetici» gravati da una «mentalità ancora ottocentesca»³⁶ (van de Velde), i rivoluzionari la cui ricerca «sottende l'intero corso dell'architettura moderna»³⁷ (Morris e Webb) e, naturalmente, un solo «genio nell'accezione mitica del termine»³⁸ (Wright). È una storiografia di poche personalità centrali nelle vicende del secolo e, soprattutto, una storiografia che, come tutta l'opera di Zevi, è costantemente orientata sul presente.

31. ZEVÌ 1950a.

32. BENEVOLO 2005, p. 833.

33. ZEVÌ 1950a, p. 67.

34. *Ivi*, p. 54.

35. *Ivi*, p. 64.

36. *Ivi*, p. 60.

37. *Ivi*, p. 45.

38. *Ivi*, p. 307.

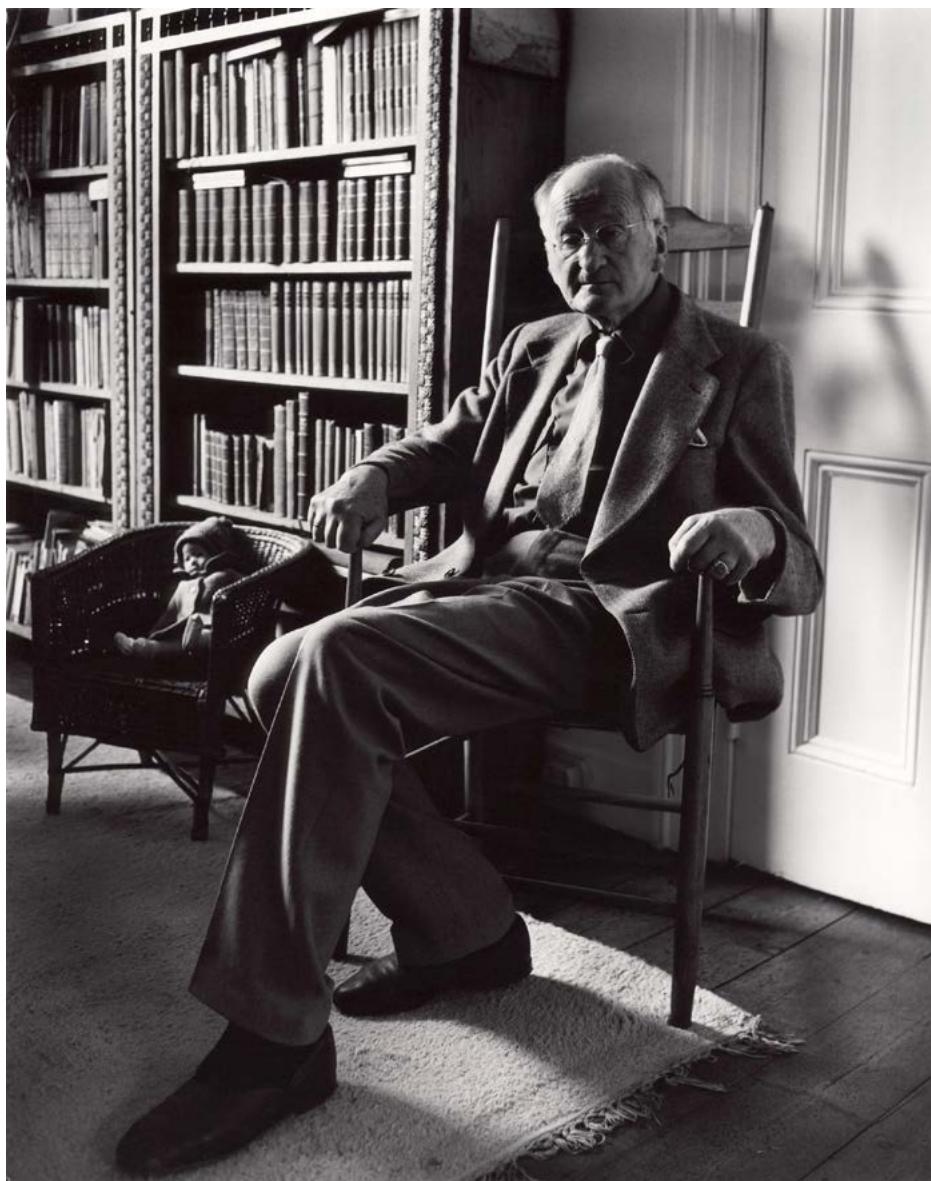


Figura 7. *Nikolaus Bernhard Leon Pevsner (1902-1983), Art historian and architectural scholar, fotoritratto di Paul Joyce, settembre 1975. London, National Portrait Gallery, St. Martin's Place (NPGx13416).*

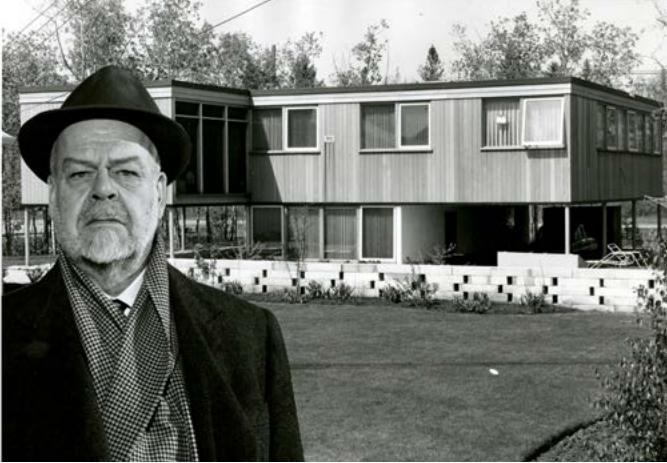


Figura 8. Henry-Russell Hitchcock, collage composto con un fotoritratto, scattato il 22 gennaio 1959, ritagliato e incollato sulla veduta di una casa non identificata. University of Manitoba, Archives & Special Collections, Winnipeg Tribune fonds, PC 18 (A1981-12).

Rispetto a Hitchcock (e, in filosofia, a John Dewey) che assume la continuità della storia come legge fondamentale, postulato, principio basilare per ogni valutazione, Zevi oppone una storia come successione di momenti di crisi, di cambiamenti o soluzioni di continuità, dovute per lo più all'influenza di fattori nuovi. Questo orientamento incide tanto nella critica, come speculazione metodologica, quanto nella pratica progettuale, come indirizzo operativo. Zevi opera una selezione delle determinanti storiche di un evento, di un fenomeno, dell'intera produzione di un secolo, «col criterio della creatività, originalità, innovazione di ogni presente rispetto ad ogni passato»³⁹. E forse in lui, più che in altri critici, la frattura gli consente non solo di identificare inequivocabilmente il presente rispetto al passato, ma anche di effettuare una scelta che è sia selezione delle diverse alternative ideali e operative sia, al contempo, superamento di quelle stesse alternative. Ma a quale criterio storiografico Zevi fa appello per distinguere i periodi di continuità da quelli di rottura, dato che la storia dell'arte e dell'architettura confermano la coesistenza degli uni e degli altri? È ancora la distinzione crociana tra “poesia”, cioè l'eccellenza, e “letteratura”, l'espressione diffusa, normale, dell'operosità umana a orientare Zevi nella ricostruzione del processo storico. Se la continuità dell'architettura, secondo Hitchcock, si fonda sull'evoluzione delle tendenze e delle stesse eccezioni lungo una linea di progresso costante, in Zevi questo concetto resta ambiguo, probabilmente condizionato dall'urgenza di agire sul presente, contribuire a orientarne gli sviluppi.

39. GALASSO 1995, p. 431.

Per cogliere il senso che la *Storia* di Zevi assegna all'architettura dell'Ottocento, occorre indirizzare preliminarmente l'attenzione al suo impianto concettuale. Pur nell'evidenza dell'ampiezza del campo d'indagine, non mancano vistose omissioni e molte approssimazioni, come era già accaduto, del resto, perfino con *Modern Architecture*, il saggio giovanile di un altro puro visibilista come Hitchcock, notoriamente più attento agli sviluppi dell'età romantica⁴⁰. Qual è, secondo Zevi, il rapporto tra l'architettura della seconda e terza età dell'architettura moderna con quella della prima e del periodo compreso tra l'ultimo quarto del Settecento e la prima metà dell'Ottocento? Il suo interesse muove verso la ricerca di relazioni o tende a schematizzare una problematica necessariamente complessa, probabilmente obbligato dalla straordinaria quantità di vicende, personaggi e di problemi critici?

Zevi sceglie di raccontare l'architettura moderna da una prospettiva storica raccorciata ma al tempo stesso inclusiva di molte e diverse esperienze, seppure prodotte nell'arco di poco meno di un secolo, dall'Art Nouveau all'immediato secondo dopoguerra. Il radicamento nell'Ottocento non ha la stessa solidità che possiamo rilevare in *Modern Architecture* di Hitchcock, che rintraccia la genesi dell'architettura degli anni Venti del Novecento addirittura nel tardo gotico. Sconfessa ogni forma di evolucionismo e quindi di una trasmissione senza discontinuità degli effetti prodotti dai grandi mutamenti della storia dell'architettura.

La ricerca delle radici del moderno sembra risolversi, nel primo capitolo, in una ricognizione delle modalità con cui il linguaggio architettonico si è modificato nel tempo, passando dal «monumentalismo classicista [degli] architetti della rivoluzione»⁴¹ a quello delle avanguardie del Novecento, secondo uno schema che riecheggia l'impianto narrativo dei *Pioneers of Modern Design* di Pevsner. L'attenzione di Zevi, però, non è rivolta all'analisi dei processi ma agli avvenimenti e alle personalità. Il lungo processo evolutivo di Hitchcock lascia il posto a un processo di rinnovamento che procede per salti, collegamenti e incroci di tematiche contemporanee con mezzi espressivi e patrimoni linguistici del passato e relazioni monodirezionali tra epoche passate e età moderna. È così che il classicismo di Ledoux esercita «un influsso benefico, specie sui quartieri popolari di J. J. P. Oud a Rotterdam»⁴² o che «lo straordinario patrimonio linguistico tardobarocco»⁴³ decanti in molte ricerche del Movimento Moderno, germinato, oltretutto, «nell'alveo della cultura medievalista»⁴⁴ introdotta da Ruskin e Pugin. Al pari di Giedion e diversamente da Hitchcock, Zevi non è interessato a scrutare in modo esaustivo il panorama di esperienze e di opere offerto dall'Ottocento, accontentandosi di episodi capitali – il fenomeno *Arts and Crafts* e il Neomedievalismo

40. HITCHCOCK 2008.

41. ZEVI 1950a, p. 4.

42. *Ivi*, p. 6.

43. *Ibidem*.

44. *Ivi*, p. 7.

come fonte d'ispirazione per gli architetti moderni – assunti come fatti dirimenti per la propria narrazione. L'Ottocento di Zevi, quindi, è un patrimonio rivisitato solo in parte, quanto basta per ampliare e aggiornare il repertorio delle opere e delle personalità del primo e secondo Novecento, per ridisegnare le geografie culturali del presente, avviando, così, una vera e propria rifondazione della disciplina.

Intenzionalmente parziale, il metodo di lavoro della *Storia* di Zevi, pur facendo leva sul ruolo preponderante della percezione visiva nella interpretazione dell'architettura moderna e, più in particolare, dei «fattori basilici della scatola architettonica – superfici, piani, volumi e loro intersecarsi – [non esclude] i risvolti tattili, acustici e termici indispensabili al comfort dell'utente»⁴⁵, una indispensabile quanto salutare adesione ai processi industriali e perfino l'occultamento della struttura sotto un rivestimento di altra natura, con un atteggiamento del tutto libero da preoccupazioni moralistiche o scelte fideistiche. Si tratta di elementi di analisi che, per quanto subordinati a un contraddittorio primato della dimensione visiva, Zevi impiega compiutamente per rendere il senso dell'opera di alcuni autori soprattutto del Novecento. Assegnando invece all'ecclettismo ottocentesco, la colpa di avere svilito proprio i fattori basilici, «per troppo tempo occultati da facciate decorative»⁴⁶, Zevi rinuncia apertamente a una metodologia di lavoro più articolata, a una sequenza di analisi differenziate che possano consentirgli di riscoprire vicende e personaggi precedentemente occultati, mettere in luce una più ampia latitudine di significati e fattori di novità.

Tra la *Storia* e i due lavori pubblicati da Einaudi entrambi nel 1960, *Architectura in nuce* e *Saper vedere l'urbanistica*, l'avanzamento degli studi, le nuove ricerche e interpretazioni a confronto nel dibattito storiografico internazionale⁴⁷, non sembrano sollecitare Zevi a una nuova lettura dell'Ottocento, per rilevarne fatti, fenomeni e protagonisti precedentemente ignorati. Non emergono, in altre parole, elementi di novità rilevanti, riferimenti culturali inediti, interpretazioni storiografiche che possano prefigurare nuovi percorsi di indagine e soprattutto, un metodo che consenta di annodare i fili che legano prima e seconda età contemporanea. La sua scelta di campo, a favore sia di un'architettura organica intesa in senso piuttosto largo⁴⁸ sia di una profonda revisione della cultura architettonica tra le due guerre, restringe indebitamente la tradizione moderna.

45. *Ivi*, pp. 225-226. Il riferimento è a Villa Mairea di Alvar Aalto.

46. *Ivi*, p. 226.

47. SCULLY 1955. Nel 1956 si pubblica il poderoso studio di Stephan Tschudi Madsen sull'Art Nouveau, che costituirà una solida base per le ricerche, sullo stesso tema, di Robert Schmutzler. Nel 1958 esce, come naturale estensione di *Modern Architecture*, la monografia di Hitchcock sull'architettura dell'Otto e Novecento. Due anni dopo, si pubblica il primo importante lavoro di Banham. Vedi TSCHUDI MADSEN 1956; HITCHCOCK 1958; BANHAM 1960; SCHMUTZLER 1962.

48. BENEVOLO 2005, p. 779.

Si prenda a esempio la mirabile intuizione del portato di novità e di originalità dell'espansione erculea di Ferrara, di cui Zevi coglie la tensione ideale per una riforma urbanistica complessiva della città esistente, fuori dai vincoli e dalle rigidità delle teorie rinascimentali. Non è preceduta né si accompagna a un'analoga apertura verso i fenomeni urbani e le relative teorie emerse nel corso del XVIII e XIX secolo. Sorprende, infatti, che tanto nella *Storia* come nei due lavori pubblicati nel 1960, illustrando la genesi dell'architettura moderna attraverso l'analisi della "svolta urbanistica", Zevi non dia conto dei numerosi segni che nel Settecento annunciano quel rinnovamento profondo della forma urbana come riflesso del nuovo assetto della civiltà occidentale e della sua fine come «campo omogeneo»⁴⁹. Il suo sguardo impietoso, i suoi «processi sommari e moralistici [con cui] condanna, come avevano fatto i futuristi o Sartoris, tutto l'Ottocento»⁵⁰ sono in parte mitigati da una importante rubrica, *Eredità dell'Ottocento*, talvolta curata da lui ma più spesso accordata ad architetti e critici a lui vicini, pubblicata saltuariamente in «Metron» dal 1945 al 1954 e successivamente, come spazio fisso di «Architettura. Cronache e storia» tra il 1955 e il 1960.

Il rinnovamento e arricchimento della rivista «Metron», nell'estate del 1950⁵¹, si riflette in una serie di articoli su argomenti mai trattati, tra cui appunto, l'architettura ottocentesca. Storicizzare l'architettura moderna inquadrandola nel panorama di una cultura più vasta, significa risalire alle origini del Movimento moderno, rintracciando parallelismi, contrasti, influenze e confluenze, senza tuttavia dimenticare il carattere peculiare della rivista, essenzialmente polarizzata sul concetto di modernità. È proprio Bruno Zevi a introdurre la nuova rubrica, *Eredità dell'Ottocento*⁵², affidando poi ad Ambrogio Annoni, «legittimo erede della tradizione storicistica milanese di Boito e Moretti [il compito di] rievocare il tardoromanticismo»⁵³ di tre architetti italiani: Gaetano Moretti (1860-1938), Camillo Boito (1836-1914) e Luca Beltrami (1854-1933). Per sgombrare il campo da possibili equivoci legati alla coesistenza, nella stessa rivista, di una eredità ottocentesca e di un estremismo razionalista e organico propugnato da «Metron», Zevi chiarisce lo scopo di un ripensamento dell'Ottocento: storicizzare la cultura architettonica per non cadere nuovamente nella «ricetta manieristica». «La nostra battaglia

49. SICA 1970, p. 161. Illuminante, al riguardo, la notazione di Paolo Sica: «Che fino dal diciottesimo secolo possiamo cogliere i segni di un annunciarsi di nuovi motivi nella vita e nella forma urbana è fuori di dubbio: la speculazione filosofica e scientifica applicata alla grande scala dell'architettura ha preceduto il *take-off* tecnologico della città. Dove operazioni a larga scala sono possibili – e potremmo dire, con un solo esempio, Parigi e Versailles – la concezione della città antica tesa verso il suo centro interno è già fatta saltare con aperture prospettiche e multifocali». Vedi SPITZER 1956 e 1967.

50. FONTANA 1999, p. 205.

51. ZEVI 1950b.

52. ZEVI 1950c.

53. FONTANA 1999, p. 226. ANNONI 1950, pp. 42-46.

razionalistica – scrive – non è stata alimentata da una profonda conoscenza di quella gloriosa prima età moderna che va dal 1850 al 1914 e che sola alimenta e spiega la distillata selezione figurativa del periodo 1920-30. Questo vuoto della nostra cultura va colmato cogliendo sia l'autenticità dell'immaginazione artistica degli architetti ottocenteschi sia la loro storicità sia, infine, i loro limiti. Reintegrare la vicenda artistica ottocentesca – tappa che la rivista si è proposta fin dall'inizio – significa anche trasformare una generica piattaforma di propaganda professionale in un solido terreno di cultura»⁵⁴.

Tra il 1951 e il 1954, la rubrica conferma lo sforzo propagandistico di Zevi a favore della “gloriosa” prima età moderna, quella nata dalla sfida ideologica lanciata da William Morris e concretata da Philip Webb con la Red House (1859) a Bexley Heath nel Kent e conclusasi con Adolf Loos e il suo *raumplan*, compendio di una nuova economia spaziale «che nessuno ha raccolto, un enorme stimolo non utilizzato per l'abitazione di massa»⁵⁵. La rubrica dà spazio a Gaudí e Mackintosh, esponenti di punta di quella Art Nouveau di cui lo stesso Zevi si premura di restituirne i notevoli risultati firmando i due articoli⁵⁶, e all'architettura italiana del secondo Ottocento e primo Novecento. Si tratta, in questo caso, dell'esame di tre «figure nobili ma pallide»⁵⁷, come quelle di Alessandro Antonelli, Raimondo D'Aronco e Gaetano Moretti, al centro dei contributi rispettivamente di Araldo Daverio, Manfredi Nicoletti e Ambrogio Annoni, e dell'architettura siciliana dell'Ottocento, sottoposta al vaglio storico-critico di Edoardo Caracciolo⁵⁸. Sono testimonianze di «ricerca erudita [che riflette] il bisogno di conoscere i propri “nonni” per capire sé stessi»⁵⁹ secondo angolazioni molto strette e visuali selezionate⁶⁰.

54. ZEVI 1950c.

55. ZEVI 1950a, p. 92.

56. ZEVI 1950d; ZEVI 1951.

57. *Ivi*, p. 165.

58. DAVERIO 1948; ANNONI 1950b; NICOLETTI 1950; ZEVI 1950 e 1951; CARACCILO 1952; NICOLETTI 1954. Oltre ad Annoni, di cui si è già riportato un breve profilo, qualche nota biografica su Araldo Daverio (1909-1990), ingegnere novarese, tra i maggiori studiosi della figura e dell'opera di Alessandro Antonelli e, più in particolare, della cupola della basilica di San Gaudenzio (1844-1887). Edoardo Caracciolo (1907-1962), tra i fondatori della facoltà di architettura di Palermo e, come scriverà lo stesso Zevi nel necrologio che gli dedicherà su «L'Espresso», nella rubrica *Cronache di architettura* (aprile 1962), «una delle figure intellettualmente più rappresentative e umanamente impegnate» dell'urbanistica italiana, è tra i più convinti assertori di un metodo di lettura del territorio come stratificazione di storia, economia e società e del ruolo primario che la storia dell'architettura può esercitare come strumento operativo. Di Manfredi Nicoletti, appena venticinquenne ma già in possesso di un master conseguito al MIT di Cambridge quando firma l'articolo, uscirà l'anno successivo, nelle edizioni Il Balcone di Milano, la monografia su D'Aronco. Ritournerà, nei trent'anni successivi, con altri lavori sull'architettura di D'Aronco e, più in generale, sul liberty in Italia. Zevi lo inserirà, nella sua *Storia*, tra gli “utopisti” e i “futuribili” della terza età dell'architettura moderna. Sulla citazione tratta dal necrologio che Zevi dedica a Caracciolo, vedi ZEVI 1971, p. 408.

59. FONTANA 1999, p. 226.

60. Elena Dellapiana ha giustamente sottolineato, in un recente articolo, l'importante ruolo assunto anche da Renato De

Cinque mesi dopo l'ultimo numero di «Metron», il fascicolo doppio (n. 53/54) uscito nel dicembre del 1954, Zevi lancia la sua nuova rivista, «L'architettura. Cronache e storia», con «il preciso intento – scrive nell'editoriale di apertura *Colloquio aperto* – di favorire un'integrazione della nostra cultura architettonica riflettendone tutte le istanze»⁶¹. Integrazione che ritiene indispensabile per superare «la scissione tra architettura moderna e storiografia architettonica [che] si è dimostrata culturalmente letale»⁶². La rivista deve riflettere tutta la ricchezza degli interessi architettonici (politici, artistici, professionali, storici) per consentire di fondere l'esperienza presente con lo studio sensibile del passato. A questo fine rispondono le diverse rubriche sull'attualità (*Editoriali in breve, Costruzioni, Progetti, Articoli, Strutture*, ecc.), mentre al passato è dedicata la sezione *Storia e critica* articolata in diverse rubriche – *Venti anni fa, Monumenti, L'arte di abitare nel Mezzogiorno, Uno scultore giudica l'architettura* e, appunto, *Eredità dell'Ottocento* – già presente in «Metron» ma ora estesa fino ad abbracciare il periodo neoclassico.

Perché una rubrica dal titolo *Eredità dell'Ottocento*? Zevi fornisce una risposta in *Compiti di integrazione*, l'editoriale con cui apre i contributi riuniti nel numero 7 della rivista:

«Un punto almeno e una direttiva appaiono certi. Finché dagli -ismi non discenderemo alla concretezza dei temi, delle personalità e delle opere, gli schemi alla Saarinen si moltiplicheranno risultando culturalmente paralizzanti. [...] Una nuova coerenza architettonica potrà attuarsi, al di là delle sei principali correnti e dei loro miscugli, su un piano diverso che ammetta e coordini una più vasta partecipazione alla vita dell'architettura, che rompa il circolo chiuso delle élites, e promuova una ricerca e un colloquio comune. Indice di questo processo sarà il grado di maturità storico-critica, il modo e l'intensità con cui creatività e storia dell'architettura si accompagneranno in serrata simbiosi. "L'architettura" è nata sull'istanza di questa integrazione. L'indagine che conduciamo nel mondo architettonico rivelando giovani sconosciuti, forze e possibilità nuove; il riesame delle esperienze della generazione trascorsa; l'analisi delle eredità ottocentesche; lo studio moderno di antichi monumenti [...] formano almeno il materiale grezzo, il terreno preliminare ad ogni integrazione culturale e linguistica». L'architettura, in altre parole, deve non solo rispecchiare ma stimolare «nuove vie»⁶³.

“Riesame”, “analisi”, ma con l'impiego di quali metodologie e, soprattutto, con quali finalità? Esemplare è la serie di rilievi della Cappella Pazzi di Brunelleschi, pubblicati sul numero 4 della rivista, sottoposti al vaglio di Italo Gamberini, all'epoca professore incaricato di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti presso la Scuola Superiore di Architettura di Firenze. In una lettera inviata al Direttore, non esita a elencare diverse anomalie nei disegni pubblicati, riferibili a parti strutturali e a elementi

Fusco nello «sdoganamento dell'architettura del secondo Ottocento, sulla scorta dell'esperienza della Casabella-Continuità di Rogers». DELLAPIANA 2019, p. 2.

61. Zevi 1955a, p. 1.

62. *Ibidem*.

63. Zevi 1956.

decorativi non corrispondenti alla realtà ma riconducibili a una ricostruzione ideale. Un Brunelleschi rivisitato, quindi, non un'analisi rigorosa tesa a mettere in rapporto la concezione progettuale con l'effettiva realizzazione. L'obiettivo, del resto, è un altro ed è anche palese. L'illustrazione delle opere di architetti come Pietro Nobile e Giuseppe Jappelli da un lato e Antonio Sant'Elia dall'altro, che all'inizio dell'Ottocento e del Novecento reagiscono con decisione alle formule dello storicismo imperante, è un primo messaggio diretto ai giovani professionisti impegnati a ricostruire il Paese dopo le distruzioni belliche, ponendoli di fronte alla necessità di pensare criticamente il proprio lavoro. Se l'adesione di Nobile e Jappelli ai canoni del neoclassicismo è restituita come accordo a un movimento culturale responsabile di un profondo rinnovamento della società europea, primo movimento moderno su scala continentale, l'architettura di Sant'Elia segna il passaggio dal liberty alle prime esperienze proto-razionaliste. Due sono gli articoli firmati da Aurelio Amodeo⁶⁴ e dedicati a Pietro Nobile, il primo riservato all'opera giovanile⁶⁵, il secondo rivolto alla sua maturità⁶⁶. Il confronto con le letture che ne hanno dato altri storici dell'architettura mette ulteriormente in evidenza l'orientamento formalistico di Amodeo e, per suo tramite, dello stesso Zevi per il rinnovamento del linguaggio. Anche Carroll Lewis Vanderslice Meeks, in *Italian Architecture, 1750-1914*, rileva tracce di esperienze passate, debiti stilistici, modelli d'impianto⁶⁷. Ma nell'austera soluzione del fronte della chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo – un pronao esastilo a colonne ioniche anteposto a un volume squadrato sormontato da una bassa cupola a calotta – che fa da sfondo al lungo Canal Grande triestino, Meeks vede riecheggiare una formula impiegata già nella Villa Pisani a Stra⁶⁸ e nei templi da giardino di Chiswick⁶⁹ e di Wrest⁷⁰ (fig. 9). Un'intuizione, quella

64. Aurelio Amodeo (1924-), docente di Matematica finanziaria (Estimo) presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Trieste, è stato uno dei progettisti del mega-gruppo coordinato dall'arch. Carlo Celli, dell'omonimo studio, incaricato del progetto del quartiere ATER di Rozzol-Melara a Trieste, noto come "il quadrilatero", eseguito tra il 1969 e il 1982.

65. AMODEO 1955a.

66. AMODEO 1955b.

67. MEEKS 1966, p. 174.

68. Iniziata nel 1721 a Stra, Riviera del Brenta (Ve) su disegno dell'architetto Gerolamo Frigimelica cui succede, alla morte di questo, sopraggiunta nel 1732, l'architetto Francesco Maria Preti, che ne concluderà l'esecuzione nel 1756.

69. Ci si riferisce sia al tempietto posto sul fondo dello stagno semicircolare con l'obelisco al centro, sia al dialogo tra il fronte principale della Chiswick House, progettata da Lord Burlington nel 1729, e il canale sud.

70. È il padiglione barocco realizzato tra il 1709 e il 1711 su progetto di Thomas Archer nella tenuta di Wrest Park, situata a Silsoe, nel Bedfordshire, Inghilterra. La dimora è invece da riferire al proprietario della tenuta, Thomas de Grey, II Earl de Grey, architetto dilettante e primo presidente del Royal Institute of British Architects. Il giardino originario del XVIII secolo, progettato forse da George London e Henry Wise, è stato poi trasformato da Capability Brown in uno stile paesaggistico informale. Il lungo canale con il padiglione barocco di Archer è preceduto da un viale in ghiaia altrettanto sviluppato in profondità.

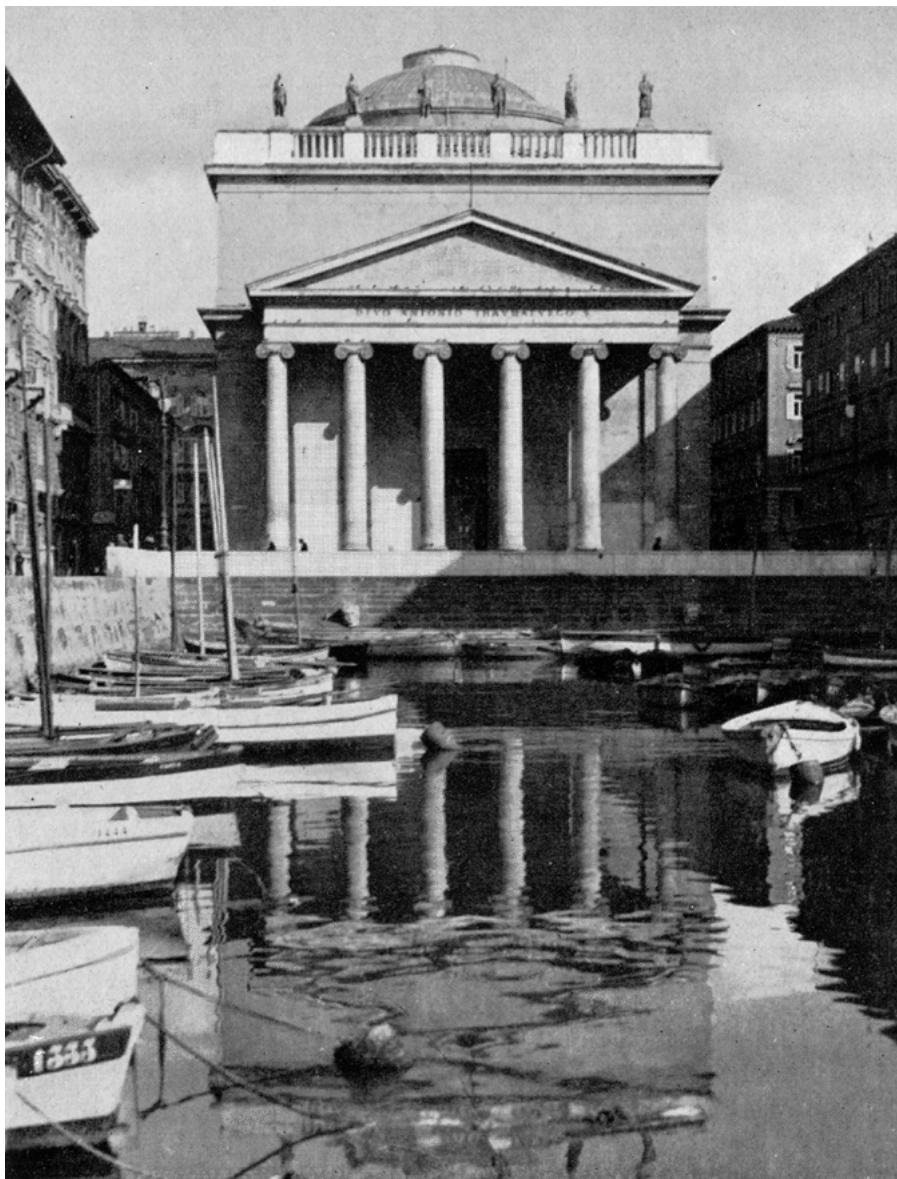


Figura 9. Pietro Nobile, chiesa di Sant'Antonio Taumaturgo, Trieste, 1828-1849 (da AMODEO 1955, p. 380).

del riutilizzo in ambito urbano di un modello paesaggistico settecentesco e, per estensione, della dismisura come tratto caratteristico della modernità⁷¹, che non trova riscontri nella storiografia degli anni Cinquanta-Settanta, da Hitchcock allo stesso Zevi, da Lavagnino⁷² a Maltese⁷³, da Semenzato⁷⁴ a Sica⁷⁵.

Altrettanto significative, circa l'utilità di una rubrica come *Eredità dell'Ottocento*, sono le *Lettere al Direttore*. Luigi Figini, per esempio, sollecitato dallo stesso Zevi a fornire un parere sulla nuova rivista, ritiene che «l'eredità dell'Ottocento valida per noi sia soprattutto quella del tempo che segue il Palazzo di Cristallo e la Torre Eiffel», ossia quei “fari” che, «per valori costruttivi o spaziali o protofunzionali, per la suggestione che ancora emanano inalterata, o per le anticipazioni che annunciano, possono ancora indicare a noi [...] una via, una direzione inattesa, dalla quale finora eravamo rimasti lontani»⁷⁶. Una integrazione, quindi, tra opere contemporanee e opere del passato, che è accolta favorevolmente, purché ci si soffermi su una storia operante, sui risultati “vivi” e non sui prodotti “morti”, nei quali Figini include quelli decisamente accademici di Pietro Nobile. La lettera di un rigorista come Luigi Figini si segnala non tanto per essere la conferma della scarsa attrattiva di figure cosiddette accademiche, come Nobile e Jappelli, presso gli architetti figli delle avanguardie, ma per la risposta di Zevi che in questa occasione sembra fare il verso a Hitchcock, rivendicando a sorpresa un'idea di storia come processo ininterrotto e la necessità di individuare un'unica grande stagione culturale che dalle prime manifestazioni neoclassiche si estenda senza vuoti fino al presente⁷⁷. Una difesa del momento e

71. GABETTI 1989.

72. LAVAGNINO 1956, pp. 107-108. L'autore mette in rilievo le caratteristiche formali con considerazioni generiche («un senso veramente architettonico», «una forte intonazione unitaria»), tralasciando il significato e il ruolo dell'edificio nello spazio urbano. Non molto di più di quanto trent'anni prima aveva rilevato Tarchiani: «un degnissimo ed ormai famosissimo sfondo al Canal Grande». TARCHIANI 1939, p. 35.

73. MALTESE 1960. Sulla Trieste neoclassica una sola e breve citazione, il Teatro Verdi di Matteo Pertsch (1798) mentre del tutto ignorata l'opera di Nobile.

74. SEMENZATO 1971, p. 155: l'autore ha tuttavia il merito di coglierne la specificità nei condizionamenti della «situazione urbanistica nel suo insieme [e del] reticolo regolarissimo del borgo teresiano», la cui conseguenza è «una tendenza a comporre secondo l'ordine degli isolati», tipica dell'architettura triestina.

75. SICA 1976, p. 449: «un equilibrio tra modi greci e romani».

76. FIGINI 1955.

77. ZEVI 1955b, p. 481: «approfondire il tema del neoclassicismo, penetrarne le figure, storicizzarlo non solo per il valore che ebbe nello stabilire una prima cultura internazionale moderna, ma principalmente perché esso costituisce il maggiore ostacolo a una visione continua e fluente dall'antichità ad oggi. Il ragionamento può estendersi, del resto a tutto l'Ottocento: finché esso rimane un “vuoto”, una “negatività”, un capitolo assente dalla storia dell'arte e della cultura, è impossibile ricostruire un'ininterrotta sequenza storica. Non si tratta di rivalutare programmaticamente il neoclassicismo, ma di discuterlo, analizzarlo, vagliarne le personalità, anzitutto conoscerlo».

un'intenzione programmatica che, nonostante l'accurato sostegno da parte di Roberto Carta Mantiglia, autore del lungo saggio dedicato alla vasta opera di Giuseppe Jappelli, sarà in parte disattesa⁷⁸.

Un pronunciato disinteresse dei lettori non solo per il neoclassicismo ma più in generale per l'Ottocento è testimoniato, del resto, dal questionario lanciato da Zevi sul numero 22 della rivista⁷⁹. Dei 983 lettori che rispondono all'appello inviando le risposte alla redazione (circa il 7% del totale), solo 86 si dichiarano interessati alla rubrica *eredità dell'Ottocento* con una netta prevalenza, tra questi, di lettori stranieri. Significativa del ruolo che deve avere la rivista nel panorama architettonico nazionale e internazionale è la risposta di Zevi, a commento dei risultati del sondaggio: «come in ogni attività anche in quella culturale la legge della domanda e dell'offerta è valida: i consumatori determinano in larga misura il prodotto»⁸⁰. È un episodio che fa da specchio alla società italiana di quegli anni, coinvolta in un processo di modernizzazione che, come accade in tutti gli altri paesi, tanto quelli più avanzati quanto gli altri di più recente industrializzazione, non è né coerente né omogeneo. È certamente vero, come ha scritto Pierluigi Nicolin, che negli anni Cinquanta quella di Zevi è, dopo gli sforzi propagandistici di Persico vent'anni prima, una «ripetizione a distanza della medesima vicenda di incomprendimento tra intellettuali di avanguardia immersi nella battaglia per l'architettura moderna, e un riluttante ambiente culturale»⁸¹. È altrettanto vero, però, che la scelta operata da Zevi agli inizi degli anni Sessanta – e sollecitata dai suoi lettori, molti dei quali impegnati nell'esercizio della professione – alimenta «il potenziale nichilistico della modernità»⁸², anticipando la dissoluzione di ogni ipotesi unitaria del processo storico seguito alla Rivoluzione francese. Una dissoluzione prodotta, a partire dagli anni Settanta, dalla «gigantesca macchina storico-analitica postmoderna»⁸³.

Con la sola eccezione rappresentata da quattro spazi della rubrica, in altrettanti fascicoli della rivista, dedicati ai disegni inediti di Giacomo Quarenghi⁸⁴, da questo momento e fino alla cancellazione

78. CARTA MANTIGLIA 1955. Roberto Carta Mantiglia, docente presso la di Facoltà di Ingegneria dell'Università di Padova, nell'ottobre del 1954 aveva curato, in collaborazione con Giorgio Peri, una mostra sulla figura e l'opera di Giuseppe Jappelli, presso il Palazzo della Ragione di Padova.

79. ZEVI 1958.

80. *Ivi*, p. 797.

81. NICOLIN 1994, p. 48.

82. *Ivi*, p. 49.

83. *Ibidem*.

84. ANGELINI 1957a-d. Luigi Angelini (1884-1969), ingegnere e architetto bergamasco, collaboratore di Marcello Piacentini, firma questi quattro articoli quando, a settantatré anni, può vantare oltre 400 progetti realizzati e una cospicua produzione di articoli e libri di carattere storico-artistico. Ripercorre l'intera biografia di Quarenghi, indirizzando l'attenzione sugli anni compresi tra il 1779, quando è chiamato in Russia dall'imperatrice Caterina II, e il 1817, data della sua morte a San Pietroburgo.



Figura 10. Giacomo Quarenghi, vedute paesistiche ispirate ad paesaggi del Lazio e della Campania, 1764-1779 (da ANGELINI 1957a, p. 45).

dell'*Eredità*, coincisa con l'uscita del numero 54 del 1960, l'Ottocento e più in generale la prima modernità, si riducono a poco più di un decennio, l'ultimo del secolo (figg. 10-11). È una decisa presa di distanza dall'eclettismo e dal neoclassicismo, per celebrare l'art nouveau come primo capitolo del movimento moderno, in aperta polemica con le posizioni sia di Rayner Banham sia di Cesare Brandi, convinti assertori di una art nouveau intesa invece come crepuscolo del XIX secolo (fig. 12).

Il merito della rubrica, nei suoi quindici anni di vita, è senza dubbio la rilettura, spesso con indagini approfondite, materiali inediti e spunti critici nuovi, dell'architettura della costa orientale e occidentale degli Stati Uniti prodotta nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e nel primo quindicennio del secolo successivo, del ruolo di Antonio Sant'Elia come figura chiave nel passaggio dal linguaggio liberty alle prime esperienze proto-razionaliste in Italia e in Europa e, naturalmente, del contributo dei maggiori architetti europei Art Nouveau, da Otto Wagner (1841-1918) a Joseph Maria Olbrich (1867-1908), da Josef Hoffmann (1870-1956) a Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), da Antoni Gaudí (1852-1926) a Victor Horta (1861-1947) (figg. 13-15). La *vis* polemica del direttore è assimilata dai collaboratori ed estensori degli articoli, spesso in aperto contrasto con la storiografia corrente, ancorata, secondo il loro giudizio, a logori schemi evoluzionistici e cronologici. Si lamentano, talvolta,

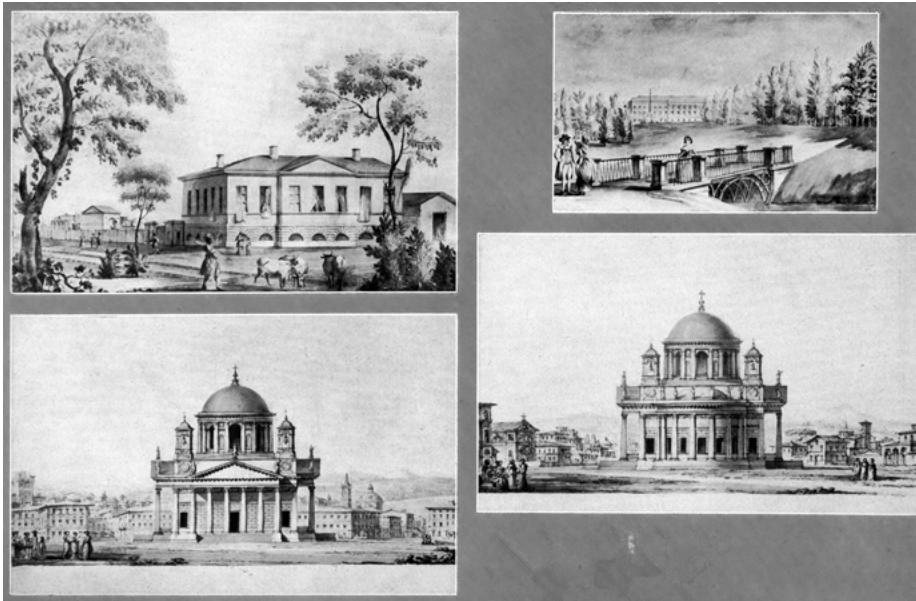


Figura 11. In alto, e da sinistra a destra: Giacomo Quarenghi, abitazione semirustica di gusto neoclassico e ponte in ferro, con obelisco e palazzo sullo sfondo, nel parco di Tsarkoie-Selo; in basso: Cattedrale di Sant'Isacco a Pietroburgo, alzato anteriore e posteriore, 1780-1810 (da ANGELINI 1957d, p. 264).

pregiudizi, fonti documentarie insufficienti o inadeguate, inerzie, a cominciare dalle documentazioni fotografiche, sempre le stesse, viziate da tabù storiografici o dal «personale gusto del fotografo»⁸⁵. Si rivendica, di contro, una critica fondata sul metodo comparativo, per mettersi al riparo da scoraggianti approssimazioni, una maggiore conoscenza filologica e critica, la coscienza del senso nuovo che l'Ottocento assegna al rapporto tra dimensione tecnica e impulsi decorativi. In questa chiave possono essere letti i contributi di Luigi Pellegrin sui maggiori esponenti della seconda generazione di progettisti della Scuola di Chicago e su Frank Lloyd Wright, di Vittoria Girardi e dei membri del gruppo Architetti Associati sulla Secessione Viennese e Victor Horta, di Ferdinando Anichini su Charles Rennie Mackintosh e infine di Leonardo Mariani su Antonio Sant'Elia (fig. 16).

Il filo rosso che lega questi contributi, pur nella diversità dei toni oltre che degli intenti pedagogici e degli orientamenti diacronico-formativi, è la storicizzazione della modernità e dell'innovazione in architettura anche a rischio di pregiudicare la coerenza e il rigore dell'impianto storico-critico. Se da un lato si invita a guardare l'intera opera di un architetto, concentrandosi sulla dialettica interna così

85. PELLEGRIN 1956, p. 126.



Figura 12. Reyner Banham, Nikolaus Pevsner e John Summerson, s.d. London, The Royal Institute of British Architects (RIBA53800).

da comprendere il senso e la portata anche di esperienze progettuali specifiche, dall'altro si tende talvolta a cancellare intere fasi di una carriera artistica e professionale quando si rilevano «residui tradizionalisti» o quando i riflussi espressivi negano una progressiva evoluzione del linguaggio. Restano impresse le parole di Ernesto Nathan Rogers che in una lettera al direttore, sul terzo numero della rivista, rivendicando il primato di «Casabella», più «sicura e felice» negli aspetti inerenti «l'illustrazione e l'esegesi critica delle architetture contemporanee», rintraccia nella rivista di Zevi rischi «minacciosi» di «formalismo (modernistico o folcloristico o culturalista)», criteri oscuri e ambigui di selezione delle opere e degli stessi argomenti («occorrono discriminazioni chiare»), venendo meno alla «funzione di guida» che ogni rivista dovrebbe avere⁸⁶.

86. ROGERS 1955.

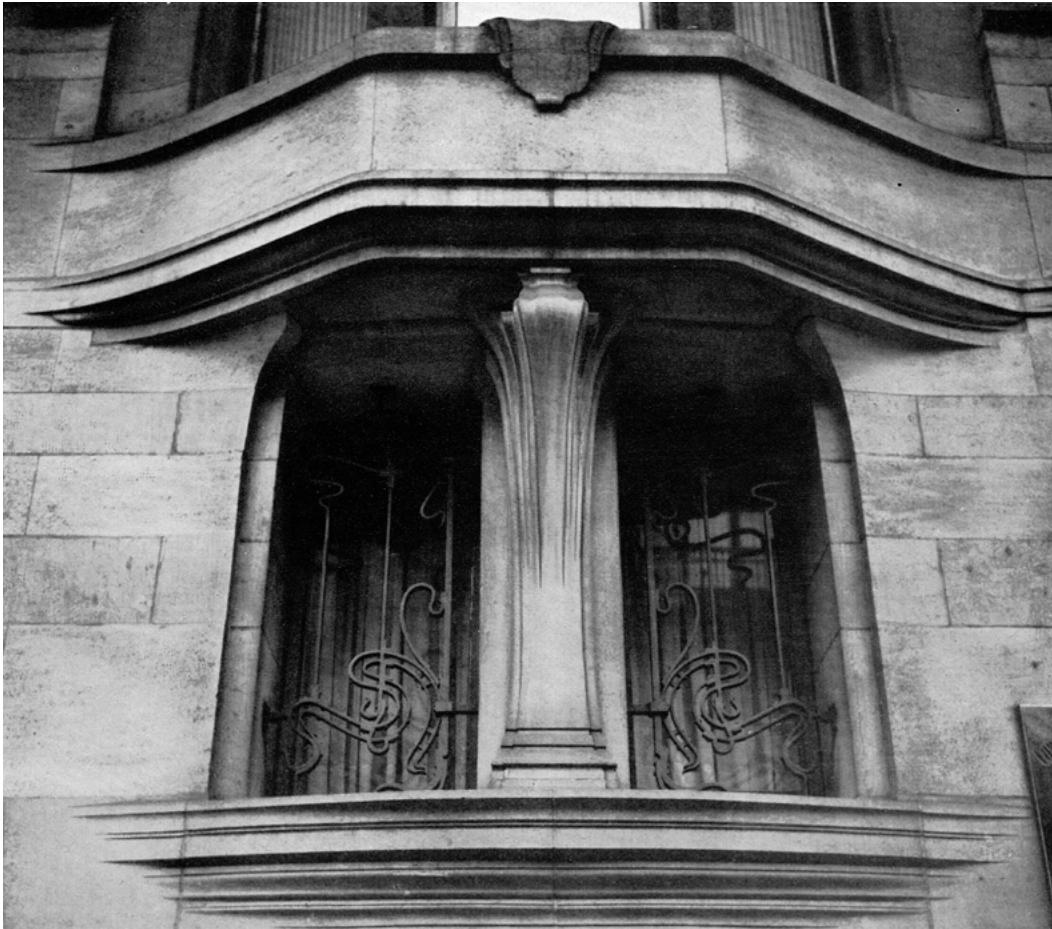


Figura 13. Victor Horta, particolare del balcone della Maison Frison a Rue Lebeau, Bruxelles, 1894 (da GIRARDI 1957, p. 409).

Nella pagina successiva, figura 14. Victor Horta, Maison du Peuple, Bruxelles, 1895 (da GIRARDI ET ALII 1957, p. 548).





Figura 15. Otto Wagner, Diga a Nussdorf, Vienna, 1897 (da GIRARDI 1958, p. 267).

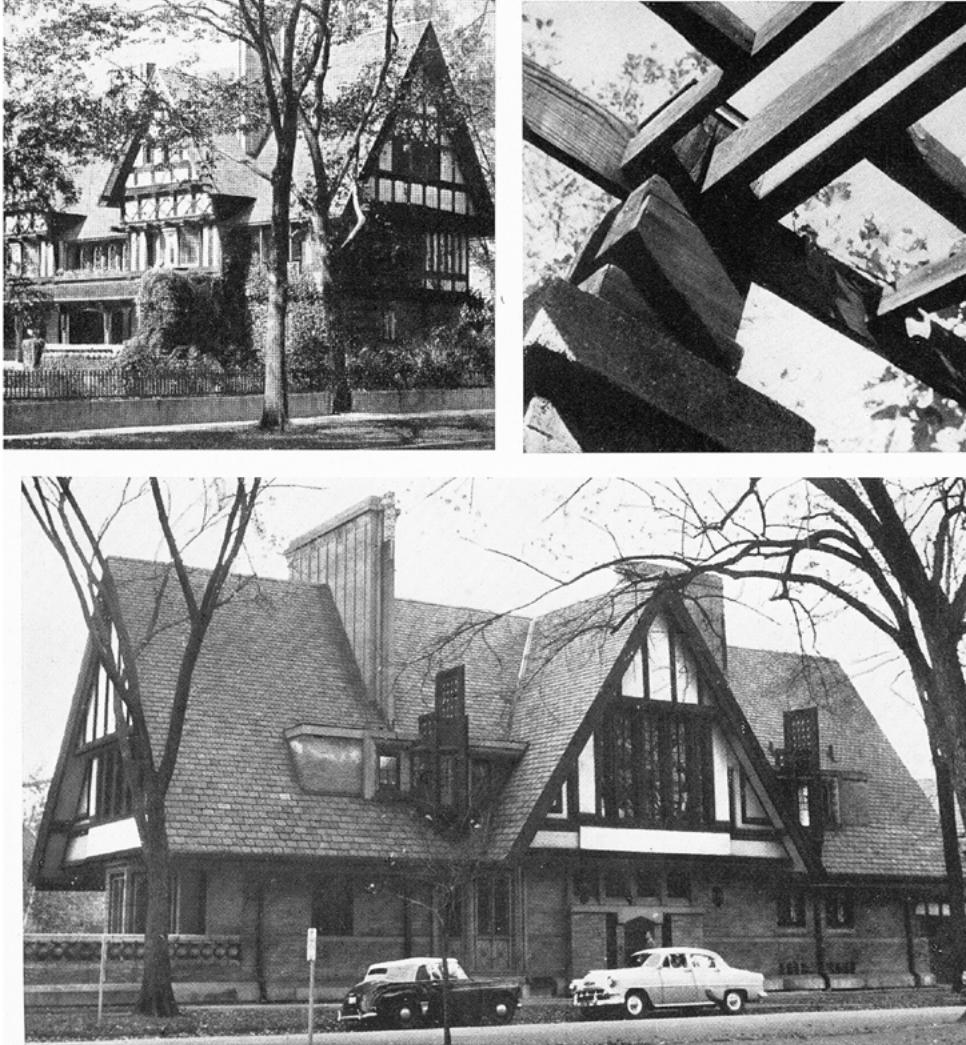


Figura 16. Frank Lloyd Wright, Nathan Grier Moore House I, Oak Park, 1895 (da PELLEGRIN 1956, p. 130).

Architettura e linguaggio: una conclusione

In *La malattia italiana del bilinguismo*, Bruno Zevi analizza il processo storico evolutivo dell'architettura in analogia con gli sviluppi del linguaggio verbale⁸⁷. Il saggio si basa su un contributo più ampio dello stesso Zevi a corredo dell'antologia di letture per le scuole medie superiori a firma di Tullio De Mauro. *L'antologia* esce nel 1972, confermando l'ampiezza e la generalità di un fenomeno, quello delle metafore linguistiche, che caratterizzerà il dibattito storico-culturale alimentato da architetti e critici negli anni Sessanta e Settanta del Novecento⁸⁸. Zevi sembra prendere spunto dalla periodizzazione dei mutamenti nell'uso e negli elementi morfologico-funzionali della lingua parlata, proposta da De Mauro, per sondare l'efficacia della teoria linguistica nella comprensione dell'architettura, intesa come produzione culturale piuttosto che come pratica artistica in senso stretto.

Le sette sezioni cronologiche più un'appendice individuate dal linguista sono adottate anche da Zevi nonostante non le ritenga certo «le più adatte alla storia della città e degli edifici». Ci si deve chiedere, a questo punto, cosa abbia spinto lo storico e critico dell'architettura a ricorrere alla metafora linguistica, pur riconoscendone le limitazioni e in che misura tali vincoli interessino l'Ottocento. Ciò è tanto più interessante in quanto proprio nel diciannovesimo secolo, in sede critica, si avanzano diverse ipotesi sulle analogie tra linguaggio e architettura e sull'utilizzo della metafora linguistica per giudicare un'intera produzione artistica e architettonica sviluppatasi all'insegna di un particolare stile⁸⁹. Invenzione e rinnovamento sono i criteri di giudizio adottati da architetti e autori di saggi d'arte come James Elmes, John Ruskin o sir Reginald Blomfield in riferimento a una tendenza del gusto o uno stile intesi come espressioni di una lingua strutturata. Come Elmes, che riconosce nel gotico un linguaggio inadatto agli interni domestici del suo tempo e una vitalità oramai svanita⁹⁰, anche

87. ZEVÌ 1983. Il saggio si basa su un precedente contributo dello stesso Zevi. Vedi DE MAURO 1972.

88. Russo 2006, p. 10: «ad apertura dei travagliati anni '60, quando semiologia e strutturalismo erano ancora da venire, Segno e immagine apriva a un nuovo respiro il dibattito estetologico. Brandi, sempre in anticipo sul movimento delle idee, aveva già letto e metabolizzato Saussure, che sarebbe solo in seguito divenuto un'icona del pensiero». Né va sottaciuta l'ipotesi avanzata da De Fusco in base alla quale «se uniamo alcuni aspetti dell'estetica semantica, della linguistica strutturale, della semiologia etc. – campi che gli esperti tengono rigorosamente distinti e differenziati – ciò non va attribuito a un eclettismo confusionario, ma indica, pur nella consapevolezza delle diverse caratteristiche, un atteggiamento della cultura architettonica che tende a trarre vantaggi e suggerimenti proprio dalla considerazione unitaria di tali discipline, specie naturalmente nell'ipotesi di un'architettura come mass medium». Vedi DE FUSCO 1967, p. 116.

89. ELMES 1820.

90. *Ivi*, p. 254: «Nevertheless, ready as I am to acknowledge the energy and richness of the pointed style, I do not think that its language, so rich in poetic diction, so emphatic and so peculiarly appropriate to religious subjects, is able to express with equal felicity, gaiety and elegant cheerfulness, or that it can accomodate itself to the less elevated style of domestic

Zevi, ripercorrendo la storia dell'architettura italiana in parallelo con la storia linguistica del paese dall'Umanesimo tardo-quattrocentesco all'Unità, tracciata da De Mauro, stigmatizza i «preconcetti teorici», le forme linguistiche imbalsamate, la ricerca affannosa di modelli passati e, con riferimento all'Ottocento preunitario, l'evocazione continua del classicismo come regola di chi «balla sulle uova»⁹¹. La commistione di dialetti e lingue straniere, su tutte il francese, osteggiata dalla borghesia risorgimentale impegnata nel riscatto della nazione, produce tuttavia esiti architettonici convincenti, soprattutto quando si tratta di interventi concepiti alla scala urbana e paesaggistica.

È il caso, ad esempio, della sistemazione di Piazza del Popolo (1818-1834), avviata da Giuseppe Valadier e portata a termine dall'architetto francese Martin Berthault, «gran pratico di problemi di giardini e di edilizia»⁹², che secondo Zevi «nell'insieme rivela una felice commistione franco-romana»⁹³. Ed è anche il caso del cimitero di Staglieno (1834 il progetto, 1844-51 l'esecuzione), eseguito secondo i disegni di Carlo Barabino e, dopo la morte di quest'ultimo, del suo collaboratore, Giovanni Battista Resasco: «un dialogo convincente – scrive Zevi – tra intervento geometrico ed ondulazioni topografiche [realizzato] tramite una serie di fondali scaglionati lungo il pendio collinare: [...] un'immagine in cui l'architettura vitalizza il contesto paesaggistico anziché obliterarlo»⁹⁴. Se Piazza del Popolo è romana nell'impianto vagamente berniniano della piazza e francese nella sistemazione delle pendici del

intercourse: when thus applied, it seems constrained to perform an office little congenial to the dignity of its character; an office which one less noble would execute more gracefully».

91. Zevi 1983, p. 249. Zevi in questo caso, si riferisce all'estrema difficoltà, per gli architetti come per gli uomini di lettere, di tenersi a distanza tanto dai dialetti o dalle tradizioni vernacolari del paese quanto dai linguaggi esotici per non peccare di antipatriottismo o, peggio, di «cattiva lingua».

92. LAVAGNINO 1956, p. 64.

93. Zevi 1983, p. 249.

94. *Ibidem*. È interessante notare il differente approccio alla lettura e interpretazione del complesso cimiteriale di Staglieno da parte di MEEKS 1966, p. 190, che non manca di porre in rilievo «the magnificent conception of the use of the hillside». Ma se dalla lettura di Zevi l'opera di Carlo Barabino emerge come esempio riuscito di architettura del paesaggio, un progetto concepito in adesione alla topografia e alla scala di un intero territorio storico, in una visione organica di caratteri naturali e valenze culturali, in Meeks il cimitero di Staglieno si risolve in quadro pittorico, esaltato dal contrasto tra le nitide sequenze assiali di piani e volumi scaglionati in profondità e la silhouette scura e frastagliata della collina che fa da sfondo all'architettura. Nel primo predomina la visione urbanistica, tanto che ogni possibile riferimento a specifici elementi della composizione è eluso, perché ritenuto secondario se non addirittura ininfluenza rispetto alla qualità e al significato del piano d'insieme. Il secondo, invece, risolve il problema del rapporto tra arte e natura in termini esclusivamente estetici, sottolineando la varietà e i contrasti, l'avvicinamento di elementi naturali e artificiali o ponendo in rilievo gli elementi singoli e i particolari degni di interesse, esaminando, cioè, l'opera, attraverso le regole della bellezza pittorica.

Pincio⁹⁵, Staglieno, secondo Zevi, «parla metà latino e metà francese»⁹⁶. Prodotti di una doppia lingua, quindi, come bilingue è, a Palermo, il prolungamento della seicentesca via Maqueda in viale della Libertà, che conduce al “magnifico” giardino inglese, eseguito tra il 1835 e il 1851 su disegno di Giovan Battista Filippo Basile e secondo i dettami del paesaggismo anglosassone. E bilingue è il piano per Firenze di Giuseppe Poggi che, pur legando «magistralmente la città con i colli»⁹⁷, riflette una bellezza “provinciale”, un parlato debitore tanto dei maggiori modelli europei di recente applicazione – Parigi per il ridisegno dei tessuti interni e Vienna per il grande viale alberato a cornice del nucleo storico centrale – quanto del dimesso provincialismo della precedente gestione lorenesse⁹⁸. In architettura, l’assimilazione delle più aggiornate correnti europee, evidente nell’uso di coperture in ferro e vetro o nell’arditezza dei sistemi strutturali a telaio, si stempera nel contemporaneo impiego di elementi del repertorio classico. Ulteriori espressioni linguistiche di area franco-tedesca o anglosassone, da una parte, e latinismi dall’altra, manifestazioni eclettiche, testimonianze visibili del perdurante «ballare sulle uova»⁹⁹.

Nell’ultimo trentennio dell’Ottocento e negli anni che precedono lo scoppio della Prima guerra mondiale, gli scrittori e i poeti si servono delle «parole di tutti giorni»¹⁰⁰ per raccontare, finalmente in italiano, l’uomo e il proprio ambiente, adottando uno stile severo e privo di retorica, scaturito dalla disintegrazione della forma tradizionale del linguaggio narrativo e poetico. È il periodo in cui il naturalismo positivistico di stampo ottocentesco entra in crisi di fronte ai problemi e alle inquietudini della più viva società europea. Il rinnovamento che si registra nella struttura e nella sintassi della poesia e del romanzo italiani di fine Ottocento e primo Novecento, definitivamente sottratti all’ipoteca della coerenza realistica, non si manifesta, secondo Zevi, nella storia della città. Ecco la ragione dell’inefficace impiego della metafora linguistica per descrivere l’evoluzione delle arti visive e della

95. Anche LAVAGNINO 1956, p. 68, riconosce che alla «romanissima piazza [del Popolo], in fondo in fondo rimane una cert’aria alla francese», quindi un’opera che è il prodotto di due culture artistiche.

96. ZEVİ 1983, p. 249.

97. *Ivi*, p. 250.

98. Con il trasferimento della capitale da Torino a Firenze, e tutto ciò che ne consegue in quanto alla creazione di un nuovo punto di riferimento per i rapporti internazionali, il piano non riesce a riflettere la «presenza dell’Italia, come nuova entità politica, nel concerto europeo». Il piano, in mancanza di indicazioni chiare circa la collocazione del parlamento, dei nuovi uffici, ministeri, ambasciate e servizi, si risolve in una concatenazione di episodi formali sganciati da una previsione globale circa l’organizzazione funzionale della capitale. Vedi SICA 1977, p. 445.

99. ZEVİ 1983, pp. 248, 250.

100. *Ivi*, p. 251.

tecnica che, fino alla «salutare funzione di rottura»¹⁰¹ esercitata dai futuristi, non fa che oscillare tra europeismi linguistici (il caso di Milano), megalomanie nazionalistiche (il Vittoriano) e moduli dialettali talvolta esemplari per la civile misura e la scala umana (San Saba). Sul rapporto che, nella nostra esperienza dell'architettura, istituivamo tra forme materiali e letterarie o, per estensione, linguistiche, Zevi non approfondisce le ragioni che sostanziano tale rapporto, non chiarisce le modalità con cui le une e le altre sono combinate nella costruzione dell'impianto critico. Bisogna ancora risalire a Geoffrey Scott e al «suo capolavoro *L'architettura dell'Umanesimo*», per capire quale sia la natura di questo rapporto e come sia presente, seppure sotto mentite spoglie, nell'impianto storico-critico zeviano¹⁰².

Se c'è sincronia tra il nuovo modo di leggere l'architettura e quello di scriverla e parlarla, allora la nuova storiografia è componente ineliminabile della nuova architettura come dell'urbanistica. Zevi ha sempre insistito sulla relazione di consequenzialità, necessaria quanto inevitabile, tra narrativa architettonica e urbana, indicandola come una questione cruciale per elaborare una metodologia critica nella vicenda urbanistica. L'utilizzo del termine "narrativa", in luogo di "storiografia", non è d'altronde casuale. Per Zevi, è tanto l'episodio fisico-spaziale – dall'edificio o complesso di edifici all'intero paesaggio costruito – quanto la lettura che se ne fa, sostanziata da un metodo di indagine scientifica. L'Ottocento, quindi, è per Zevi soprattutto il secolo che ha prodotto la storiografia artistica più coraggiosamente moderna, universalmente identificata con la scuola viennese di storia dell'arte che nell'arco di un novantennio, dai primi studi del fondatore, Rudolf Eitelberger, fino alle ricerche dell'ultimo grande esponente di quella scuola, Julius von Schlosser, effettua un profondo «scavo culturale che modifica drasticamente i metodi e gli esiti della storiografia tradizionale»¹⁰³. Altrettanto decisiva è la storia delle forme in età moderna secondo il metodo indicato dal più brillante degli allievi di Jacob Burckardt a Basilea, Heinrich Wölfflin, il cui *Renaissance und Barock*, insieme con il libro di Scott e il contributo di Frank su Wright comporranno quella terna di testi ritenuti da Zevi fondamentali per la formazione di un buon architetto¹⁰⁴. Su questi rami robusti si innesta una narrativa che, pur proclamandosi aperta alle suggestioni più varie, coraggiosamente disposta verso sintesi mai tentate di idee e orientamenti prodotti da movimenti letterari, artistici e culturali diversi, non riuscirà ad essere del tutto scevra da pulsioni fideistiche. È ancora una questione di interpretazioni che hanno «alle loro spalle il loro punto d'arrivo» e «che non fanno che ritrovarlo dopo avere finto d'ignorarlo»¹⁰⁵.

101. *Ivi*, p. 252.

102. ZEVÌ 1948, p. 112. In quanto al «capolavoro», Zevi si riferisce al libro di Scott.

103. ZEVÌ 1974, p. 32.

104. WÖLFFLIN 1928; FRANK 1978.

105. STAROBINSKI 1972, p. 168.

Bibliografia

- AMODEO 1955a - A. AMODEO, *Un architetto neoclassico a Trieste: la giovinezza di Pietro Nobile*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 1, pp. 49-52.
- AMODEO 1955b - A. AMODEO, *La maturità di Pietro Nobile*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 3, pp. 378-384.
- ANGELINI 1957a - L. ANGELINI, *I paesaggi nei disegni inediti di Giacomo Quarenghi*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 19, pp. 45-49.
- ANGELINI 1957b - L. ANGELINI, *Gli edifici pubblici russi nei disegni inediti di Giacomo Quarenghi*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 20, pp. 115-119.
- ANGELINI 1957c - L. ANGELINI, *Le ville e i teatri nei disegni inediti di Giacomo Quarenghi*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 21, pp. 187-191.
- ANGELINI 1957d - L. ANGELINI, *I disegni inediti di Giacomo Quarenghi conservati nelle raccolte private*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 22, pp. 261-265.
- ANNONI 1950a - A. ANNONI, *Tre architetti dell'Ottocento*, in «Metron», V (1950), 37, pp. 42-46.
- ANNONI 1950b - A. ANNONI, *Eredità ottocentesca: Raimondo D'Aronco e Gaetano Moretti*, in «Metron», V (1950), 39, pp. 50-52.
- BANHAM 1970 - R. BANHAM, *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970 (ed. originale *Theory and Design in The First Machine Age*, Architectural Press, London 1960).
- BENEVOLO 2005 - L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 2005 (1ª ed., Laterza, Bari 1960).
- CARACCILO 1952 - E. CARACCILO, *Architettura dell'Ottocento in Sicilia*, in «Metron», VII (1952), 46, pp. 29-39.
- CARTA MANTIGLIA 1955 - R. CARTA MANTIGLIA, *Giuseppe Jappelli architetto*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 4, pp. 538-551.
- CASTAGNARO 2017 - A. CASTAGNARO, *August Schmarsow dalla critica d'arte contemporanea alla raumgestaltung*, Progedit, Bari 2017.
- CIRANNA, DOTI, NERI 2011 - S. CIRANNA, G. DOTI, M.L. NERI, *Architettura e città nell'Ottocento. Percorsi e protagonisti di una storia europea*, Carocci, Roma 2011.
- DAVERIO 1948 - A. DAVERIO, *Attualità di Antonelli*, in «Metron», IV (1948), 25, pp. 24-28.
- DELLAPIANA 2019 - E. DELLAPIANA, *Ricominciare dal Quadrifoglio. La storia del design di Renato De Fusco: riduzione e artificio*, in «A/I/S/Design Storia e Ricerche», 2019, 11, pp. 1-24.
- DE FUSCO 1967 - R. DE FUSCO, *Architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari 1967.
- DE MAURO 1972 - T. DE MAURO, *Antologia di letture per i bienni della Scuola Media Superiore con una storia illustrata della città italiana a cura di Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 1972.
- ELMES 1820 - J. ELMES, *On the analogy between Language and Architecture*, in *Annals of The Fine Arts*, 5 voll., Hurst, Robinson & Co., London 1816-1820, V, 1820, pp. 242-283.
- FIEDLER 1876 - K. FIEDLER, *Über die Beurteilung von Werkwn der bildenden Kunst*, Hirzel, Leipzig 1876.
- FIGINI 1955 - L. FIGINI, *Luigi Figini critica "L'architettura"*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 4, p. 476.
- FOCILLON 1972 - H. FOCILLON, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1972 (ed. originale *Vie des Formes, suivie de l'Éloge de la main*, Presse Universitaire de France, Paris 1943).
- FONTANA 1999 - V. FONTANA, *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Marsilio, Venezia 1999.
- FORTY 2004 - A. FORTY, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004.
- FRANK 1978 - E. FRANK, *Pensiero organico e architettura wrightiana*, edizioni Dedalo, Bari 1978.

- GABETTI 1989 - R. GABETTI, *Il giardino luogo di sperimentazione*, in R. GABETTI, C. OLMO, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 216-251.
- GALASSO 1995 - G. GALASSO, *Filosofia e storiografia*, in *La Filosofia*, 4 voll., Utet, Torino 1995, II, *La filosofia e le scienze*, a cura di G. Barsanti et alii, pp. 423-454.
- GIEDION 1953 - S. GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1953 (ed. originale *Space, time and architecture. The growth of a new tradition*, The Harvard University Press-Oxford University Press, Cambridge (Mass.)-London 1941).
- GIOVANNONI 1931 - G. GIOVANNONI, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931.
- GIRARDI 1957 - V. GIRARDI, *Lecture di Victor Horta. 2: L'Art Nouveau diviene uno stile*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 24, pp. 408-411.
- GIRARDI ET ALII 1957 - V. GIRARDI, R. PH. FERRARI, A. MOSETTI, M. SCHEICHENBAUER, *Lecture di Victor Horta. 4: Il capolavoro di un linguaggio: La Maison du Peuple*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1957), 26, pp. 548-555.
- GIRARDI 1958 - V. GIRARDI, *Commento a Otto Wagner. 3: Alla svolta della Secessione*, in «L'architettura. Cronache e storia», IV (1958), 34, pp. 264-269.
- HITCHCOCK 2008 - H.R. HITCHCOCK, *L'architettura moderna. Romanticismo e reintegrazione*, a cura di I. Delizia, Compositori, Bologna 2008 (ed. originale *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York 1929).
- HITCHCOCK 1971 - H.R. HITCHCOCK, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi, Torino 1971 (ed. originale *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin, Harmondsworth 1958).
- JOHNSON 1963 - P. JOHNSON, *Le sette stampe dell'architettura moderna*, in appendice a J.M. Jacobus, *Philip Johnson*, Il Saggiatore, Milano 1963 (ed. originale *The Seven Crutches of Modern Architecture*, in «Perspecta», III (1955), pp. 40-45).
- LAVAGNINO 1956 - E. LAVAGNINO, *L'arte moderna: dai neoclassici ai contemporanei*, Utet, Torino 1956 (di *Storia dell'arte classica e italiana*, 6 voll., Utet, Torino 1939-1966, V, I).
- MALTESE 1960 - C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.
- MARANGONI 1933 - M. MARANGONI, *Saper vedere*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1933.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ 2019 - R. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *Bruno Zevi, the continental European emissary of Geoffrey Scott's theories*, in «The Journal of Architecture», XXIV (2019), 1, pp. 27-50.
- MEEKS 1966 - C.L.V. MEEKS, *Italian Architecture. 1750-1914*, Yale University Press, New Haven and London 1966.
- NICOLETTI 1950 - M. NICOLETTI, *Raimondo D'Aronco*, in «Metron», VI (1950), 38, pp. 49-52.
- NICOLETTI 1954 - M. NICOLETTI, *Raimondo D'Aronco*, in «Metron», X (1954), 52, pp. 4-9.
- NICOLIN 1994 - P. NICOLIN, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- PELLEGRIN 1956 - L. PELLEGRIN, *Alla ricerca del primo Wright*, in «L'architettura. Cronache e storia», II (1956), 8, pp. 126-131.
- PIACENTINI - M. PIACENTINI, *Nuovi orizzonti nell'edilizia cittadina*, in «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», s. VI, 1922, 217, pp. 60-72.
- RIEGL 1953 - A. RIEGL, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953 (ed. originale *Die Spätrömische Kunst-Industrie: nach den Funden in Österreich-Ungarn*, K. K. Hof-und Staatsdruckerei, Wien 1901).
- ROGERS 1955 - E.N. ROGERS, *Quasi la migliore*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 3, p. 313.
- RUSO 2006 - L. RUSSO, *Brandi-re l'immagine*, in L. RUSSO (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006, pp. 7-12.
- SCHMUTZLER 1962 - R. SCHMUTZLER, *Art Nouveau – Jugendstil*, Hatje, Stuttgart 1962.
- SCOTT 1999 - G. SCOTT, *L'architettura dell'umanesimo*, Testo & Immagine, Torino 1999 (1ª ed. Laterza, Bari 1939; ed. originale *The Architecture of Humanism: a Study in the History of a Taste*, Constable and Company, London 1914).

- ROSSI PINELLI 2017 - O. ROSSI PINELLI (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Einaudi, Torino 2017.
- SCULLY 1955 - V.J. SCULLY, *The Shingle Style. Architectural theory and design from Richardson to the origins of Wright*, Yale University-Oxford University, New Haven-London 1955.
- SCULLY 1957 - V.J. SCULLY, *Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style*, in «Perspecta», IV (1957), pp. 4-11.
- SEMENZATO 1971 - C. SEMENZATO, *L'architettura neoclassica a Trieste*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIII (1971), pp. 151-157.
- SICA 1970 - P. SICA, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Laterza, Roma-Bari 1970.
- SICA 1976 - P. SICA, *Storia dell'Urbanistica. Il Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1976.
- SICA 1977 - P. SICA, *Storia dell'urbanistica. L'Ottocento*, I, Laterza, Roma-Bari 1977.
- SPITZER 1956 - L. SPITZER, *Prolegomena ad una interpretazione della parola Stimmung. Il concetto di armonia universale nell'antichità classica e cristiana*, Società Editrice Internazionale, s.l. 1956.
- SPITZER 1967 - L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 1967.
- STAROBINSKI 1972 - J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Gallimard, Paris 1972.
- TARCHIANI 1937 - N. TARCHIANI, *L'architettura italiana dell'Ottocento*, NEMI, Firenze 1937.
- TSCHUDI MADSEN 1956 - S. TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, Wittenborn, New York 1956.
- VISCHER 2003 - R. VISCHER, *Il sentimento ottico*, in R. VISCHER, F.T. VISCHER, *Simbolo e forma*, Arago, Torino 2003 (ed. originale *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, Hermann Credner, Leipzig 1873).
- WÖLFFLIN 1928 - H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. di L. Filippi, Vallecchi, Firenze 1928 (ed. originale *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, T. Ackermann, München 1888).
- WÖLFFLIN 1953 - H. WÖLFFLIN, *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*, Longanesi, Milano 1953 (ed. originale *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1915).
- ZEVI 1947 - B. ZEVI, *Gustavo Giovannoni*, in «Metron», III (1947), 18, pp. 2-8.
- ZEVI 1948 - B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
- ZEVI 1950a - B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.
- ZEVI 1950b - B. ZEVI, *Cari lettori*, in «Metron», VI (1950), 37, p. 1.
- ZEVI 1950c - B. ZEVI, *Eredità dell'Ottocento*, VI (1950), 37, p. 41.
- ZEVI 1950d - B. ZEVI, *Un genio catalano: Antonio Gaudì*, in «Metron», VI (1950), 38, pp. 27-53.
- ZEVI 1951 - B. ZEVI, *Ch. R. Mackintosh poeta di uno strumento perduto: la linea*, in «Metron», VII (1951), 40, pp. 24-35.
- ZEVI 1955a - B. ZEVI, *Colloquio aperto*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 1, pp. 3-5.
- ZEVI 1955b - B. ZEVI, *Verso un solo linguaggio*, in «L'architettura. Cronache e storia», I (1955), 4, pp. 481-482.
- ZEVI 1956 - B. ZEVI, *Compiti di integrazione*, in «L'architettura. Cronache e storia», II, 1956, 7, pp. 4-5.
- ZEVI 1958 - B. ZEVI, *Tre anni e un'inchiesta sulla rivista*, in «L'architettura. Cronache e storia», III (1958), 30, pp. 796-797.
- ZEVI 1960 - B. ZEVI, *Architettura in nuce*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1960.
- ZEVI 1971 - B. ZEVI, *Edoardo Caracciolo, archeologo del continente siculo*, in *Cronache di architettura*, 1960-1962, IV, Laterza, Roma-Bari 1971, pp. 408-411.
- ZEVI 1974 - B. ZEVI, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Einaudi, Torino 1974.
- ZEVI 1983 - B. ZEVI, *La malattia italiana del bilinguismo*, in B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983, pp. 241-261.