

ARCHITETTI CHE
INSEGNANO STORIA
ZEVI, BRUSCHI, TAFURI

A CURA DI
ROBERTO DULIO
FULVIO LENZO
RENATA SAMPERI

CAMPISANO EDITORE

ARCHITETTI
CHE INSEGNANO STORIA
ZEVI, BRUSCHI, TAFURI



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
INNOVAZIONE
INFORMAZIONE E INTELLETTUALITÀ

Università Iuav
di Venezia



Università
degli Studi
di Ferrara



POLITECNICO
MILANO 1863

Volume realizzato con il finanziamento
Next Generation EU, nell'ambito
del PNRR M4 - C2 - Investimento 1.1
Bando PRIN 2022 - D.D. n.104 del 02-02-2022 -
Progetto "BATH" (CUP F53D23012600006).

In copertina:

Roma, Chiesa di Sant' Agnese,
particolare della facciata
(fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

Questo volume è pubblicato in Open Access
con licenza CC BY-NY-ND.

Può essere distribuito solo riconoscendone
la paternità, senza finalità commerciali
e senza essere modificato.

DOI: 10.82092/9791257460211.001

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2026 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53

Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it

ISBN 979-12-5746-021-1

ARCHITETTI CHE INSEGNANO STORIA ZEVI, BRUSCHI, TAFURI

A CURA DI

ROBERTO DULIO

FULVIO LENZO

RENATA SAMPERI



Campisano Editore

Indice

- p. 7 Introduzione
Roberto Dulio, Fulvio Lenzo, Renata Samperi

I PROTAGONISTI

- 29 Bruno Zevi o della scuola romana
Roberto Dulio
- 45 Il libro fantasma, il libro impossibile:
Bruno Zevi e *Pretesti di critica architettonica*
Emre Yurdakul
- 59 L'archivio Bruschi e gli studi su Borromini
Renata Samperi
- 73 Arnaldo Bruschi e il libro non scritto su Antonio da Sangallo il Giovane
Greta Faraone
- 87 L'inquietudine del presente. Manfredo Tafuri e Venezia
Fulvio Lenzo
- 107 L'esperienza della storia:
Manfredo Tafuri e il libro su Borromini di Zevi e Portoghesi
Marco Capponi

SCAMBI, RELAZIONI, CONFRONTI

- 141 *Les liaisons bienheureuses*: Jim Ackerman, Howard Burns,
Manfredo Tafuri e la costruzione di una storia umanistica dell'architettura
Guido Beltramini
- 149 Bruschi, Tafuri e la storia dell'architettura del Rinascimento
Francesco Paolo Fiore
- 165 «E se invece...». Arnaldo Bruschi e le possibili rotte della ricerca
Paola Zampa
- 173 Bruschi e la Francia. Storie e storici dell'architettura del Rinascimento francese
Flaminia Bardati
- 189 André Chastel nelle parole dei suoi contemporanei.
Tra archivi orali e fonti scritte
Eva Renzulli

- p. 205 Carlo Pedretti e Arnaldo Bruschi: tra Leonardo e Bramante
Margherita Melani
- 219 Storia e Progetto. La lezione di Mario Manieri Elia
Benedetta Caglioti
- 235 Le Esperienze dell'Architettura: Ernesto Nathan Rogers e l'insegnamento
al Politecnico di Milano (1953-1967)
Elisa Boeri

APPARATI

- 249 Appendice 1. Bruno Zevi e Manfredo Tafuri
a cura di Roberto Dulio
- 255 Appendice 2. Arnaldo Bruschi, testo su palazzo Farnese
a cura di Nicole Salierno
- 287 Appendice 3. I programmi, i sillabi e le bibliografie dei corsi universitari di
Manfredo Tafuri
a cura di Fulvio Lenzo
- 319 Appendice 4. Manfredo Tafuri, Venezia e l'Expo 2000
a cura di Fulvio Lenzo

Introduzione

Roberto Dulio, Fulvio Lenzo, Renata Samperi

Questo volume raccoglie gli atti del convegno di studi *Zevi, Bruschi, Tafuri e le storie dell'architettura*, tenutosi a Ferrara nei giorni 9 e 10 ottobre 2025¹. Il convegno ha offerto l'occasione per aprire un confronto sulla storiografia d'architettura a partire dagli esiti del progetto di ricerca BATH (*Being Architects, Teaching History/ Architetti che insegnano storia. Il contributo italiano a una nuova storia dell'architettura: Zevi, Bruschi e Tafuri*), che ha goduto di un finanziamento ministeriale PRIN 2022.

Il progetto BATH si è sviluppato nell'arco di due anni coinvolgendo tre diverse unità di ricerca corrispondenti ad altrettanti atenei, con capofila quella dell'Università Iuav di Venezia, coordinata da Fulvio Lenzo, e poi quelle del Politecnico di Milano, coordinata da Roberto Dulio, e dell'Università di Ferrara, coordinata da Renata Samperi. L'obiettivo era indagare le specificità della storia dell'architettura in Italia e dei suoi principali protagonisti nella seconda metà del Novecento, in relazione al contesto internazionale in cui essi operavano.

Gli studi dedicati all'attività degli storici dell'architettura costituiscono un ambito di ricerca ancora relativamente giovane. Escludendo i volumi celebrativi e limitandosi ai contributi scientifici che esaminano le biografie e i contesti culturali di alcuni storici, va ricordato il pionieristico lavoro di Maria Grazia Sandri e Maria Luisa Scalvini, poi la monografia di Paolo Scrivano su Henry Russell Hitchcock, quelle di Michela Rosso su John Summerson e Nikolaus Pevsner, di Alina Payne su Rudolph Wittkower, e il recente libro su André Chastel curato da Dominique Hervier ed Eva Renzulli². Mancano tuttavia ricerche comparative focalizzate sulla specificità del contesto italiano della seconda metà del Novecento e sul suo ruolo nel dibattito internazionale.

I tre casi studio selezionati riguardano storici che, con le loro differenze e similitudini, possono essere considerati rappresentativi del sistema educativo italiano e delle metodologie della disciplina: Bruno Zevi (1918-2000), Arnaldo Bruschi (1928-2009) e Manfredo Tafuri (1935-1994). Tutti e tre erano architetti e insegnavano Storia dell'architettura all'interno di facoltà di Architettura, mentre al di fuori d'Italia tale disciplina era ed è ancora insegnata prevalentemente da storici dell'arte all'interno delle facoltà di Storia dell'arte. Tutti e tre

si erano formati alla cosiddetta “scuola romana” e ne condividevano l’attenzione al complesso e ambiguo rapporto tra la storia e il progetto, pur con idee ed esperienze diversificate nell’ambito della progettazione, della ricerca e dell’attività didattica.

A partire dall’esperienza romana, Zevi, Bruschi e Tafuri intraprendono percorsi diversi e raggiungono tutti uno status internazionale come storici dell’architettura.

Sebbene il punto di partenza di questa proposta sia stato offerto dall’esperienza del *Progetto Tafuri* dell’Università Iuav (già IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia), centrato sul grande giacimento di registrazioni sonore delle lezioni di Manfredo Tafuri dal 1966 al 1994, si è deciso di privilegiare una narrazione cronologica per dare conto anche delle differenze generazionali fra i tre protagonisti, cominciando da Bruno Zevi, il più anziano, per proseguire poi con Arnaldo Bruschi e chiudere con Manfredo Tafuri.

Bruno Zevi

Bruno Zevi (fig. 1), nato a Roma nel 1918, si iscrive alla facoltà di Architettura dell’Università La Sapienza nel 1936, ma le leggi razziali fasciste (1938) lo costringono a lasciare l’Italia. Nel 1942 ottiene una laurea in Architettura presso la Graduate School of Design della Harvard University. Nel 1945, un anno dopo il ritorno in Italia, pubblica *Verso un’architettura organica* e nel 1948 il suo libro più importante e tuttora di grande rilievo: *Saper vedere l’architettura. Saggio sull’interpretazione spaziale dell’architettura*, una brillante sintesi tra la dimensione pragmatica dei manuali americani e la lettura dello spazio, inteso come protagonista dell’architettura nella tradizione europea della storia dell’arte³. Nel 1950 esce la *Storia dell’architettura moderna* di Bruno Zevi, primo testo sull’argomento pubblicato in Italia. Queste iniziative editoriali scuotono la storiografia dell’architettura italiana con la sferzante vitalità di una visione più ampia e culturalmente impegnata e militante. Il rientro a Roma costituisce per Zevi un vero ritorno alle origini, poiché la sua cultura storica, caratterizzata dal rapporto tra storia e progetto, era essenzialmente quella acquisita durante la formazione romana, poi arricchita dal pragmatismo sperimentato negli USA. Qui, pur non seguendo corsi di storia dell’architettura o storia dell’arte, aveva acquisito familiarità con la retorica del “movimento moderno” internazionale, conoscendone i testi fondamentali e incontrando alcuni dei suoi protagonisti. Zevi avrebbe continuato a rafforzare queste premesse con la riscoperta di Wright nel 1944, attraverso lo sviluppo del modello teorico e strumentale della “critica operativa”. Tale metodo consentiva il recupero della storia dell’architettura nella pratica del progetto, senza tuttavia la possibilità di impiegarne materialmente i sintagmi formali e stilistici. Questo approccio aveva lo scopo di recuperare i sistemi e gli elementi sintattici dell’architettura del passato, riprovevoli come citazioni sto-

riche, attraverso un processo di astrazione. Nello stesso tempo, la prospettiva della legittimità progettuale inerente in questo processo doveva indirizzare la ricerca storica verso una specifica finalità. Il 14 gennaio 1949 Zevi dà inizio allo IUAV al suo corso di Storia dell'architettura, collocato al primo anno. Le lezioni iniziavano dall'età preistorica e giungevano ai primi anni del ventesimo secolo. Fin dall'inizio, Zevi è chiaro a proposito della difficoltà di combinare le premesse teoriche della storia dell'architettura, sviluppate in questo periodo, con le esigenze pratiche dell'insegnamento. A partire da questa premessa, nasce l'idea di sviluppare il corso assegnando a piccoli gruppi di studenti un monumento da studiare, rilevare e documentare attraverso fotografie e una ricerca documentaria e bibliografica. Lo stesso Zevi sottolineava che all'origine di questo approccio didattico era anche il desiderio di dare forma a una sorta di "archivio di monumenti", tuttora conservato presso lo IUAV. Alla fine del corso, Zevi ribadiva la necessità di «approfondimento degli studi storici, con un sostanzamento della cultura architettonica», in modo da evitare il rischio di un "manierismo" modernista, che avrebbe semplicemente soppiantato quello dell'eclettismo storicista. Lo IUAV diviene per Zevi il laboratorio di una disciplina che attraversa il campo della ricerca storica e del progetto. Questo itinerario riprende una tradizione molto lunga, rinnovandola e aggiornandola nello scenario dell'Italia post-bellica, dal quale questa pratica tornerebbe a coinvolgere in maniera più ampia il dibattito sulla cultura architettonica internazionale. La mostra e il volume su Biagio Rossetti, seguiti da analoghe iniziative su Michelangelo, costituiscono esempi concreti del ruolo operativo della storia, sia nella ricerca vera e propria che nei suoi esiti formali sul progetto⁴. Nel volume del 1960 Zevi enfatizza il ruolo di Rossetti al punto da trasformarlo nel grande architetto di Ferrara. Manfredo Tafuri definisce questo testo «un grande libro di storia», ma afferma tuttavia che «Biagio Rossetti non esiste»⁵. E aggiunge che «attraverso Biagio Rossetti, nel 1960 Zevi indicava quale doveva essere la politica urbanistica del primo governo di centro-sinistra italiano. In realtà Zevi lo dice in maniera indiretta: «parla di Biagio Rossetti per indicare in Luigi Piccinato l'urbanista adatto ad un momento di apertura a sinistra della sua amata città»⁶.

La prima analisi critica della posizione di Bruno Zevi è stata offerta da Manfredo Tafuri⁷. Lo stesso Zevi ha poi proposto una esegesi intellettuale idealizzata del suo ruolo come architetto e storico "militante", in forme autobiografiche dirette e indirette⁸. Inoltre la figura di Zevi è stata analizzata in termini ampi e generali dai pionieristici volumi sulla storiografia dell'architettura contemporanea di Giorgio Pigafetta e Panagiōtes Turnikiotis⁹. Dopo il 2000 le ricerche su Zevi hanno potuto beneficiare dell'archivio poi confluito nella fondazione a lui intitolata, portando alla pubblicazione del volume di Roberto Dulio¹⁰. Più recentemente – in occasione del centenario della nascita, che ha portato a un'attenzione non sempre centrata su Zevi – altri studi (e mostre) hanno indagato la sua personalità¹¹.

Arnaldo Bruschi

Arnaldo Bruschi (fig. 2), nato a Roma nel 1928, si laurea nel 1954 all'università La Sapienza, dove successivamente, tra il 1972 al 2003, insegna Storia dell'architettura. Dopo la laurea, svolge con forte impegno la professione di architetto. Nello stesso tempo, dall'inizio degli anni sessanta, si dedica allo studio della storia su sollecitazione di Leonardo Benevolo, con il quale, sempre alla Sapienza, aveva collaborato come assistente nel corso di Storia dell'architettura. Da questo momento Bruschi intraprende un lungo percorso che lo porta a un profondo rinnovamento del metodo della disciplina storica, sia nell'ambito della didattica che in quello della ricerca. Come storico, dichiarava di aver avuto più di un maestro¹². Innanzitutto, accoglie alcuni importanti principi stabiliti dai "padri fondatori" della cosiddetta "scuola romana", in particolare Gustavo Giovannoni e Vincenzo Fasolo, e, in accordo con le loro idee, assegna un ruolo fondamentale al disegno e al rilievo come essenziali strumenti di analisi, studio e comprensione dell'architettura. È inoltre interessato alle idee di Zevi e successivamente a quelle di Wolfgang Lotz, soprattutto per l'importanza attribuita alle qualità spaziali dell'architettura. È aperto infine agli stimoli provenienti dalle idee di studiosi di differenti discipline e formazione, specialmente storici dell'arte stranieri, interessati all'architettura. Stabilisce infatti profondi legami con i molti studiosi – tedeschi, inglesi, americani, francesi e di altre nazionalità – attivi a Roma presso importanti centri e istituzioni culturali e ne riconosce il notevole contributo al consolidamento e allo sviluppo della disciplina. Anche grazie alla sua capacità di confrontarsi con colleghi dal diverso retroterra culturale, Bruschi collabora attivamente alle molte iniziative – convegni, seminari, mostre – promosse da importanti istituzioni internazionali, come la Bibliotheca Hertziana a Roma, il Centro Internazionale di Studi di Architettura (CISA) Andrea Palladio di Vicenza, il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance a Tours. Dal 1970 è accademico di San Luca e, dal 1988 al 1993, direttore del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici dell'Università La Sapienza. Nel 1992 viene chiamato, in sostituzione di André Chastel, alla direzione del consiglio scientifico del CISA Andrea Palladio di Vicenza. Fin dall'inizio, l'architettura del Rinascimento costituisce il suo principale ambito di studi, sebbene non l'unico. Dopo alcuni primi saggi dedicati a esempi significativi della cosiddetta architettura manierista, oggetto all'epoca di particolare interesse, il corposo volume su Bramante (1969) segnala Bruschi come uno degli storici più brillanti della scuola romana di architettura e ottiene un successo internazionale¹³. Seppur dedicato alla figura di Bramante, il libro non è una tradizionale monografia su una personalità isolata ma, come specificato nell'introduzione, una storia di «cose fatte da uomini» e non soltanto da un unico uomo¹⁴. L'autore pone l'attenzione sul processo formativo delle architetture, impiegando diversi metodi di indagine, integrati in modo da approfondire il significato dell'opera di architettura nel suo contesto storico. Successivamente, Bruschi

porta ancora avanti la sua ricerca su Bramante, nonché sui maggiori architetti del xv e del xvi secolo. Nello stesso tempo, studia approfonditamente numerose architetture prive di un autore accertato, chiarendo il ruolo rivestito dai diversi soggetti coinvolti nelle varie fasi del processo costruttivo. Altro tema centrale nei suoi studi è costituito dagli ordini architettonici. A differenza di precedenti approcci all'argomento, egli storicizza gli ordini, rivelando una straordinaria capacità di osservazione e comprensione delle forme architettoniche. Nei suoi scritti Bruschi affronta inoltre la questione del rapporto tra storia e progetto, individuando le diverse finalità dello storico-architetto e dell'architetto progettista. Nell'affermare che lo scopo della storia è, semplicemente, la conoscenza, critica l'idea di un ruolo operativo della storia, sostenuta da studiosi come Zevi. Idee e metodi di ricerca vengono riversati da Bruschi nell'attività didattica alla Sapienza. Oltre ai corsi generali di Storia dell'architettura, tiene quello più specialistico di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti* (poi *Storia e metodi di analisi dell'architettura* e successivamente *Strumenti e metodi per la ricerca storica*), costituito da una parte teorica, dedicata agli ordini architettonici e ai metodi di ricerca, e una parte pratica nella quale gli studenti dovevano condurre progetti di ricerca su specifici temi di architettura. La parte pratica metteva gli studenti in grado di realizzare personali ricerche che, attraverso la discussione e lo scambio di idee con il docente e i suoi collaboratori, raggiungevano spesso risultati originali.

La bibliografia sulla figura e l'attività di Arnaldo Bruschi è al momento estremamente ridotta. I contributi più significativi, scritti da colleghi e allievi e utilizzati per la stesura di queste note, prendono in esame sia i contenuti dei suoi libri e i suoi metodi di ricerca, sia l'attività didattica: le prefazioni di Maurizio Ricci e Paola Zampa al volume di Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno*, e di Francesco Paolo Fiore a Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura*, nonché l'articolo di quest'ultimo dedicato alla monografia di Bruschi su Bramante¹⁵. Inoltre, alcuni contributi dello stesso Bruschi sono particolarmente illuminanti sui suoi principi metodologici nell'insegnamento e nella ricerca. In particolare, gli atti del convegno da lui organizzato nel 1992 sull'eredità della "scuola romana", con i contributi di parecchi importanti storici dell'architettura insieme alla trascrizione della tavola rotonda finale¹⁶. Il suo ultimo libro, *Introduzione alla storia dell'architettura* (2009) traccia un profilo storiografico della storia dell'architettura e affronta i compiti formativi della disciplina, fornendo indicazioni pratiche sul metodo storico¹⁷.

Manfredo Tafuri

Manfredo Tafuri (fig. 3), nato a Roma nel 1935, era il più giovane dei tre¹⁸. Nel 1953 si iscrive alla facoltà di Architettura della Sapienza, dove diventa uno dei promotori delle prime proteste contro l'arretratezza e la bassa qualità dell'insegnamento: oltre agli insegnanti ex fascisti come Enrico Del Debbio, Vittorio

Ballio Morpurgo e Roberto Marino, il principale bersaglio era Saverio Muratori¹⁹. L'impegno politico di sinistra gioca un ruolo anche quando, nel 1960, Tafuri sceglie di discutere una tesi di laurea in storia dell'architettura invece che in composizione architettonica²⁰. L'associazione con gli studenti ribelli prosegue poi all'interno di uno studio di architettura, dove la partecipazione di Tafuri all'attività progettuale è molto limitata, tanto che alla fine lascia la professione preferendo la teoria e la storia²¹.

Le pubblicazioni di Tafuri possono essere sommariamente suddivise in tre gruppi²². Innanzitutto, la trilogia dei libri teorici, *Teorie e storia dell'architettura* del 1968, *Progetto e utopia* del 1973 e *La sfera e il labirinto* 1980, che, prontamente tradotti in inglese, gli assicurano l'attenzione di un pubblico internazionale di architetti e storici²³. Qui Tafuri attacca la faziosa "critica operativa" di storici quali Bruno Zevi e Sigfried Giedion, e traccia la strada per una nuova idea di storia dell'architettura da un punto di vista dichiaratamente marxista. Non nega le contraddizioni e i problemi irrisolti, anzi, rifiutando di seguire uno schema teleologico in cui uno stile succede all'altro in una sequenza lineare, assume come oggetto principale della sua ricerca proprio i conflitti, i progetti falliti e le ambiguità. Al contempo si impegna anche in studi specifici che si concretizzano in una dozzina di monografie, prevalentemente dedicate all'architettura dei secoli XVI e XX, includendo sia libri su singoli architetti, come Ludovico Quaroni, Jacopo Sansovino e Vittorio Gregotti²⁴, sia più ampie analisi di contesti, come *Venezia e il Rinascimento*, *Storia dell'architettura italiana* e *Ricerca del Rinascimento*²⁵. Il terzo gruppo di libri è composto da opere scritte in collaborazione con altri studiosi, a cominciare da *Via Giulia*, con Luigi Spezzaferro e Luigi Salerno²⁶. Negli anni successivi pubblica *Architettura contemporanea* con Francesco Dal Co e *L'armonia e i conflitti* con Antonio Foscari²⁷. Gli splendidi cataloghi di grandi mostre come quelle dedicate a Raffaello, Giulio Romano e Francesco di Giorgio lo collocano al centro delle reti di studio internazionali della Bibliotheca Hertziana di Roma e del CISA Andrea Palladio di Vicenza²⁸.

Manfredo Tafuri insegna allo IUAV per ventisei anni, dal febbraio del 1968 fino alla morte, nel febbraio del 1994²⁹. In questo periodo l'insegnamento diventa il pilastro fondamentale del suo lavoro di storico. Dopo i primi anni, comincia a tenere lezione ogni due settimane, utilizzando il tempo intermedio per approfondire gli argomenti di cui avrebbe parlato³⁰. Studiava prevalentemente per i corsi, e solo in seguito le informazioni confluivano in un saggio corposo e meditato o in un libro³¹. Come racconta egli stesso a Luisa Passerini nella lunga intervista concessa nel 1992, ciò che più rimpiangeva durante la sua malattia era di non poter avere il contatto con gli studenti: «Adesso che sto male, sto male anche perché non posso far lezione, perché continuo a scoprire cose studiando, e non ho persone a cui dirlo»³². È sintomatico che nella stessa intervista Tafuri si riferisca al suo rapporto con gli studenti come «tranfert», facendo ricorso proprio al termine adottato in psicoanalisi per descrivere la relazione fra analista e paziente³³.

Il rapporto con la psicoanalisi fornisce anche una chiave per comprendere la sua concezione della storia come processo di analisi senza fine. L'intera produzione scientifica di Manfredo Tafuri può essere considerata parte di una composta autobiografia, partendo da *Teorie e storia dell'architettura* del 1968, la cui frase finale specifica che l'intero libro era stato composto dall'autore per chiarire a sé stesso quali fossero i compiti della storia dell'architettura³⁴. I suoi principali contributi sul metodo storico sono *Il progetto storico* del 1977 – poi ripubblicato in versione ampliata nel 1980 – e le interviste *Non c'è critica, solo storia* del 1986 e *Per una storia storica*, del 1994, entrambe poi ripubblicate nel numero monografico di «Casabella» curato da Vittorio Gregotti e dedicato a Tafuri nel 1995³⁵. Dopo la sua morte, il suo pensiero e la sua produzione sono stati oggetto di numerosi libri, articoli e tesi di laurea e dottorato, al punto che la bibliografia su Tafuri può essere considerata essa stessa un campo di ricerca³⁶. Ai contributi più importanti, che rimangono il citato numero monografico di «Casabella» e la monografia di Andrew Leach, si sono ora aggiunti gli atti di due convegni internazionali tenutisi rispettivamente a San Paolo del Brasile nel 2015 e a Granada nel 2016, un'importante pubblicazione sul viaggio di Tafuri in Argentina nel 1981 e una raccolta di saggi edita da Orazio Carpenzano nel 2019³⁷. Gli innumerevoli libri, tesi di laurea e di dottorato dedicati a Tafuri non solo in Italia, ma anche negli USA, in Olanda, in Australia e in Francia, attestano indiscutibilmente il mai sopito interesse per questa personalità intellettuale.

Una nuova storia dell'architettura

Le biografie dei tre protagonisti di questo progetto mostrano il ruolo chiave rivestito nelle loro vite da un'estesa rete di relazioni. Sono spesso parte delle stesse istituzioni e partecipano alle stesse iniziative culturali, come convegni e mostre. In alcune occasioni i loro rapporti si fanno più personali, come quando Zevi è nella commissione del concorso per professore ordinario, vinto da Tafuri, o quando, dopo la morte di Tafuri, Zevi e Bruschi sono coinvolti nel tentativo non riuscito di creare una fondazione a lui intitolata³⁸. Al di là delle questioni private, i tre avevano scambi di idee, spesso anche conflittuali, in merito al tema cruciale del ruolo, delle finalità e del metodo della storia dell'architettura. Inoltre, grazie alle strette relazioni con studiosi stranieri, Zevi, Bruschi e Tafuri contribuiscono notevolmente – in vario modo, come si è visto – ad aprire l'ambiente culturale italiano agli apporti internazionali: un fatto della massima importanza per lo sviluppo e il rinnovamento della pratica della storia dell'architettura. Il nostro obiettivo generale è stato quello di ricostruire e chiarire in maniera approfondita le varie modalità attraverso le quali Zevi, Bruschi e Tafuri hanno contribuito al processo internazionale di una nuova definizione della storia dell'architettura.

Gli sforzi di questi tre storici-architetti sono stati mirati all'emancipazione della storiografia architettonica dal positivismo che ancora condizionava la re-

torica della modernità, senza per questo sacrificare la ricchezza e la profondità dell'approccio. Quella che Tafuri definisce causticamente la «brillante superficialità» di Zevi è in realtà lo sforzo generoso – come riconosciuto dallo stesso Tafuri – di un grande intellettuale investito dal compito di riportare l'architettura e la sua storia all'interno di un dibattito pubblico più ampio possibile³⁹. La scoperta diviene così la strada seguita da Zevi per affrontare la storia e la critica, implicita nel concetto stesso di storia dell'architettura. Tafuri e Bruschi, ridefinendo i confini della disciplina dopo l'impulso di Zevi, perseguono invece una visione che cerca di rimuovere l'idea di storia dall'asettica ricognizione di una massa di documenti e informazioni erudite in favore dello sviluppo di più ampie prospettive critiche e interpretative.

Indipendentemente dal fatto che il prodotto del loro lavoro fosse una lezione di storia, un articolo su rivista, una monografia, o un contributo maieutico alla progettazione architettonica e alla sua teoria, l'ambizione dei tre storici e architetti era quella di offrire una lettura incisiva e criticamente orientata. Studiando il passato, ma consapevoli di appartenere al loro tempo, sentivano la responsabilità di agire nel presente. Più volte, nel corso degli anni, si sono interrogati sul loro compito di storici nella società continuamente mutevole in cui vivevano. Le risposte da loro fornite su quali fossero gli obiettivi e le finalità della storia dell'architettura sono ormai oggetto di studio e considerazione critica, ma la questione rimane aperta e la ricerca di nuove interpretazioni è ancora oggi urgente.

Nonostante gli scambi e i contatti reciproci, i tre sono stati coinvolti soltanto in un caso nella stessa iniziativa editoriale. Si tratta del libro preparato nel 1966/67 su Borromini architetto, con la curatela di Paolo Portoghesi e Bruno Zevi. Pronto in bozze ma rimasto inedito, il libro conteneva saggi di diversi autori, tra i quali i giovani Bruschi e Tafuri, il cui coinvolgimento nelle vicende della pubblicazione è oggetto, in questo volume, dei contributi di Renata Samperi e Marco Capponi.

Come si è visto, al momento la maggior parte degli studi dedicati a Tafuri, Bruschi e, in misura minore, Zevi sono basati principalmente sull'esegesi delle loro opere pubblicate. Il caso di Tafuri è complicato dalla vastità delle sue pubblicazioni, che ammontano a quasi cinquecento titoli, incluse le traduzioni in lingue diverse dall'italiano⁴⁰. Quanto alle fonti d'archivio, i tre casi studio presentano situazioni differenti. L'archivio di Bruno Zevi, già accuratamente ordinato e studiato da Roberto Dulio, è stato ovviamente manipolato dallo stesso Zevi e si può pertanto immaginare che abbia subito rimozioni e oblitterazioni al fine di concordare con il suo punto di vista personale e autobiografico.

L'archivio di Arnaldo Bruschi è stato recentemente donato allo Stato italiano e depositato presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma. Lo spoglio condotto durante la ricerca, e tuttora in corso, ha messo in luce l'importanza di questa nuova fonte di conoscenza riguardante tutti gli ambiti dell'opera di Bruschi, come storico e architetto progettista⁴¹.

Il principale ostacolo allo studio del pensiero e dell'eredità di Manfredo Tafuri è la perdita del suo archivio privato, da considerare ormai irrimediabile. Non è possibile, pertanto, avere accesso ai suoi manoscritti, alle bozze dei suoi libri e articoli e alle lettere da lui ricevute. A compensazione di queste difficoltà abbiamo la fortuna di possedere centinaia di nastri contenenti le registrazioni di lezioni e corsi universitari tenuti tra il 1966 e il 1994. L'esistenza di questo materiale è da tempo nota, tuttavia nessuno aveva avuto accesso all'intero corpus prima dell'avvio del Progetto Tafuri. Materiali di grande interesse relativi ai suoi libri più importanti sono stati poi ritrovati negli archivi privati di editori, come Laterza ed Einaudi.

L'archivio dell'Università Iuav ha offerto documentazione sull'attività didattica di Zevi e Tafuri, così come la ex Dioteca della stessa università conserva ancora le diapositive usate da Tafuri per le sue lezioni e le fotografie dei disegni di architettura che Zevi richiedeva agli studenti⁴². Anche l'archivio del CISA Andrea Palladio si è rivelato di primo piano, visto che tutti e tre gli storici sono stati membri del consiglio scientifico di questa importante istituzione.

Le pagine che seguono sono organizzate in due diverse sezioni. La prima – *I protagonisti* – raccoglie i prodotti del gruppo di ricerca, in gran parte basati su nuove indagini documentarie, con i contributi di Roberto Dulio ed Emre Yurdakul su Zevi, di Renata Samperi e Greta Faraone su Bruschi e di Fulvio Lenzo e Marco Capponi su Tafuri. La seconda sezione, intitolata *Scambi, relazioni, confronti*, ospita una serie di contributi, volti sia ad approfondire ulteriormente, con analisi ravvicinate, le posizioni di Bruschi e Tafuri, sia a gettare uno sguardo su altre vicende e altri protagonisti, come Howard Burns, James Ackerman, André Chastel, Jean Guillaume, Carlo Pedretti, Mario Manieri Elia, Ernesto Nathan Rogers.

Gli studi presentati, esemplificativi di esperienze collegate e parallele, in Italia e all'estero, sono finalizzati a comporre un racconto più articolato sui metodi della ricerca e della didattica nel campo della storia dell'architettura, affrontando, nelle loro diverse declinazioni, temi fondamentali come il rapporto tra storia e progetto, la relazione con altre discipline quali la storia *tout court* e la storia dell'arte, la crescente importanza del disegno di architettura come oggetto di analisi e strumento di studio. Decisivi risultano i contatti e le occasioni di dialogo, intessuti talvolta a distanza tramite le pubblicazioni, e spesso facilitati da convegni e mostre internazionali o dal ruolo di istituzioni quali la Bibliotheca Hertziana e l'Accademia di San Luca di Roma, il Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza, il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours.

I saggi documentano come, a partire dal secondo dopoguerra, la ricchezza di esperienze, scambi e confronti, a livello nazionale e internazionale, ha fortemente contribuito allo sviluppo degli studi storici sull'architettura, rinnovati attraverso l'allargamento dei campi di interesse e dei tradizionali confini disciplinari e arricchiti con l'uso di metodi diversificati, combinati e intrecciati tra loro⁴³.

BIBLIOGRAFIA

ALOFSIN 2002

A. ALOFSIN, *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture, and City Planning at Harvard*, Norton, New York-London 2002.

ASOR ROSA 1995

A. ASOR ROSA, *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, in «Casabella», 619-620, 1995, pp. 29-33.

ASSENATO 2019

M. ASSENATO, *La Muse Inquiétante. Architecture et Société chez Manfredo Tafuri* Paris 2019.

BELLO 2019

Bruno Zevi intellettuale di confine. *L'esilio e la guerra fredda culturale italiana, 1938-1950*, a cura di F. Bello, Atti del Convegno (Centro Studi Americani, Roma, 20 giugno 2018), Roma 2019.

BELLO, DULIO 2020

F. BELLO, R. DULIO, *Zevi, Bruno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Roma 2020, pp. 680-685.

BRINCKMANN 1922

A.E. BRINCKMANN, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München 1922

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969.

BRUSCHI 1984

A. BRUSCHI, *Metodi di ricerca storico critica sull'architettura*, in *Storia e restauro dell'architettura. Aggiornamenti e prospettive*, Atti del XXI Congresso di Storia dell'architettura (Roma, 12-14 ottobre 1983), a cura di G. Spagnesi, Roma 1984, pp. 23-42.

BRUSCHI 2001

A. BRUSCHI, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 75-84.

BRUSCHI 2009

A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Roma 2009.

BUCCI 2000

F. BUCCI, *Le parole dipinte*, in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Milano 2000, pp. 136-155.

CAPPONI 2020

M. CAPPONI, *Back to the Sources. Manfredo Tafuri's Teorie e storia dell'architettura (1968) between Project and Work in Progress*, in «Histories of Postwar Architecture», 7, 2020, pp. 35-74. <<https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/115232>>

CAPPONI 2025

M. CAPPONI, *Costruire la distanza per capire il presente: Manfredo Tafuri e il corso sulla storia dell'ideologia antiurbana (1972-73) a Venezia*, in *La città rappresentata*, a cura di G. Sala, Torino 2025, pp. 671-686.

CARPENZANO 2019

Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019.

CIORRA, COHEN 2018

Gli architetti di Zevi, a cura di P. Ciorra, J. L. Cohen, Macerata-Roma 2018.

CIUCCI 1995

G. CIUCCI, *Gli anni della formazione*, in «Casabella», 619-620, 1995, pp. 12-25.

COLONNA, COSTANTINI 1994

Principi, e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana", a cura di F. Colonna, S. Costantini, Roma 1994.

CORRADI 2001

C. CORRADI, *Intervista a Bruno Zevi: Zevi un brindisi alla vita*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 569-572.

DAL CO 1998

F. DAL CO, *Nell'età dei Patriarchi. Bruno Zevi, ottant'anni*, in «Casabella», 653, 1998, p. 3.

DULIO 2005

R. DULIO, *Mario Ridolfi e Bruno Zevi. L'Apao, «Metron» e il Manuale dell'architetto*, in *Mario Ridolfi Architetto 1904-2004*, Atti del Convegno (Campidoglio-Accademia di San Luca, Roma 2004), a cura di R. Nicolini, Milano 2005, pp. 128-133.

DULIO 2008

R. DULIO, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008.

DULIO 2009

R. DULIO, *Zevi/Brasini/Zevi*, in *La Sede storica dell'Inail a Roma. Il Palazzo in via IV Novembre*, a cura di E. Procida, Roma 2009, pp. 36-43.

DULIO 2010

R. DULIO, *Fra i libri del giovane architetto. Tracce della formazione di Bruno Zevi*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo 2010, pp. 230-237.

DULIO 2012a

R. DULIO, *Metron*, in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino 2012, pp. 597-601.

DULIO 2012b

R. DULIO, *L'architettura cronache e storia*, in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino 2012, pp. 518-521.

DULIO 2015

R. DULIO, *From Michelangelo to Borromini: Bruno Zevi and Operative Criticism*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbecke, Farnham 2015, pp. 185-193.

DULIO 2018

R. DULIO, *Zevi: cronache e storia*, in *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*, Catalogo della mostra (MAXXI, Roma 2018), a cura di P. Ciorra, J.-L. Cohen, MAXXI- Roma-Macerata 2018, pp. 47-58.

DULIO 2019

R. DULIO, *Zevi prima di Zevi*, in *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Atti delle giornate di studio (Sapienza Università di Roma, 2018), a cura di P.O. Rossi, F.R. Castelli, L. Porqueddu, G. Spirito, Macerata 2019, pp. 71-86.

DULIO 2023a

R. DULIO, *Costruire e ricostruire: le sinagoghe italiane dopo la Shoah*, in *Case di vita. Sinagoghe e cimiteri in Italia*, Catalogo della mostra (MEIS, Ferrara 2023), a cura di A. Morpurgo, A. Spagnoletto, Genova 2023, pp. 49-53.

DULIO 2023b

R. DULIO, «IO A TE». Zevi e Terragni», in *Giuseppe Terragni (1904-1943). Una nuova interpretazione*, a cura di S. Boidi, Milano 2023, pp. 132-141.

FASOLO 1954

V. FASOLO, *Guida metodica per lo storia dell'architettura*, Roma 1954.

FATTINANZI 2019

E. FATTINANZI, *Gli anni della formazione*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 169-182.

FIORE 2009

F. P. FIORE, *Introduzione*, in A. Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura*, Milano 2009, pp. VII-XI.

FIORE 2014

F. P. FIORE, *Il Bramante architetto di Arnaldo Bruschi*, in «Annali di architettura», 26, 2014, pp. 113-122.

FIORE, TAFURI 1993

F. P. FIORE, M. TAFURI, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1993.

FOSCARI, TAFURI 1983

A. FOSCARI, M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

FROMMEL, RAY, TAFURI 1984

C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984.

GOMBRICH, TAFURI *et alii* 1989

E. GOMBRICH, M. TAFURI, S. FERINO PAGDEN, C. L. FROMMEL, K. OBERNHUBER, A. BELLUZZI, K.W. FORSTER, H. BURNS, *Giulio Romano*, Milano 1989.

GREGOTTI 1995

Il progetto storico di Manfredo Tafuri, in «Casabella», 619-620, 1995, numero monografico, a cura di V. Gregotti.

GUERRA 2019

A. GUERRA, *Ver a História: a didática de Manfredo Tafuri = See the History: the didactic of Manfredo Tafuri = Vedi la Storia: le lezioni didattiche di Manfredo Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras*, actas del Seminario Internacional (Sao Paulo 2015), edited by M. D'Agostino, M. H. Simão, A. da Silva Retto Jr., R. Urano Frajndlich, Sao Paulo, pp. 59-92; 93-113; online all'URL: <https://www.academia.edu/40664632/Manfredo_Tafuri_his_readers_and_their_readings>

HERVIER, RENZULLI 2021

André Chastel, portrait d'un historien de l'art (1912-1990), a cura di D. Hervier, E. Renzulli, Paris 2021.

HOEKSTRA 2005

T. R. HOEKSTRA, *Building versus Bildung. Manfredo Tafuri and the construction of a historical discipline*, PhD dissertation, University of Gronigen 2005, disponibile online all'URL: <https://research.rug.nl/en/publications/building-versus-bildung-manfredo-tafuri-and-the-construction-of-a/>

KEYVANIAN 1992

C. KEYVANIAN, *Manfredo Tafuri's Notion of History and Its Methodological Sources: From Walter Benjamin to Roland Barthes*, MA thesis, MIT 1992, disponibile online all'URL: <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/13110>

LEACH 2009

A. LEACH, *Manfredo Tafuri: Choosing History*, Ghent 2009.

LEACH 2013

A. LEACH, *Modern Architecture and the Actualisation of History: Bruno Zevi and Michelangelo Architecto*, in *Michelangelos Leben, Werke, Wirkung. Vita, Opere, Influenza di Michelangelo*, a cura di S. Gramatzki, G.D. Folliero-Metz, Frankfurt am Main 2013, pp. 510-516.

LENZO 2021

F. LENZO, *Recensione a Tafuri en Argentina e Manfredo Tafuri desde España*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», 10, 2021, pp. 134-139, disponibile online all'URL: <<http://www.aistarch.org/rivista10.php>>

LENZO 2022a

F. LENZO, *Manfredo Tafuri allo IUAV e il conflitto fra storia e progetto*, in *Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto*, a cura di G. D'Acunto, S. Marini, Milano 2022, pp. 148-161.

LENZO 2022b

F. LENZO, «*Le avventure della ragione*»: *Manfredo Tafuri y Thomas Jefferson*, in *Lo construido y lo pensado: correspondencias europeas y transatlánticas en la historiografía de la arquitectura / Built and Thought: European and Transatlantic Correspondence in the History of Architecture*, a cura di S. Guerrero, J. Medina Warmburg, Madrid 2022, pp. 38-55.

LENZO 2023

F. LENZO, *Un archivio per Manfredo Tafuri. Il "Progetto Tafuri" dell'Università Iuav di Venezia*, in «Temporanea: Revista de Historia de la Arquitectura» 4, 2023, pp. 122-138.

LENZO 2025

F. LENZO, *Il progetto della storia. Zevi, Mazzariol, Tafuri*, in F. Lenzo, M. Capponi, «*Verum ipsum factum*». *Il progetto della storia*, Conegliano 2025, pp. 12-61.

LENZO c.s.

F. LENZO, *La Storia dell'ideologia antiurbana di Manfredo Tafuri. Fotogrammi da un work in progress*, in M. Tafuri, *Storia dell'ideologia antiurbana. Materiali didattici*, cura di F. Lenzo e M. Capponi, Macerata, in corso di stampa.

LENZO, CAPPONI 2025

F. LENZO, M. CAPPONI, «*Verum ipsum factum*». *Il progetto della storia*, Conegliano 2025.

MARANGONI 1933

M. MARANGONI, *Saper vedere*, Milano-Roma 1933.

MERLO, ZEVI 1935

M. MERLO, B. ZEVI, *A proposito di architettura*, in «Anno XIII. Rivista della Gioinezza», 22, 1935, pp. 12-13.

MORRESI 2009

M. MORRESI, *Il rinascimento di Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, a cura di O. Di Marino, Napoli 2009, pp. 26-53.

OPPENHEIMER DEAN 1983

A. OPPENHEIMER DEAN, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, New York 1983.

PAYNE 1994

A. PAYNE, *Rudolf Wittkower*, München 1994.

PEREZ ESCOLANO, PLAZA 2020

Manfredo Tafuri desde España, a cura di V. Perez Escolano, C. Plaza, Granada 2020. Disponibile online: all'URL <<https://ita.calameo.com/books/0049246973ad2d5dfd877>>

PEVSNER 1936

N. PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936.

PICCINATO 2019

G. PICCINATO, Tafuri, *Il più attivo, il più esposto, il più agguerrito*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 55-66.

PIGAFETTA 1993

G. PIGAFETTA, *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna 1928-76*, Milano 1993.

PORTOGHESI, ZEVI, 1964

P. PORTOGHESI, B. ZEVI, *Michelangiolo architetto*, Torino 1964.

RAPISARDA 2019

G. M. L. RAPISARDA Tafuri, *L'uomo, l'intellettuale, l'accademico*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 21-34.

RICCI 2009

M. RICCI, *Arnaldo Bruschi: scritti di storia dell'architettura (1955-2009)*, in «Annali di architettura», 21, 2009, pp. 20-26.

RICCI, ZAMPA 2004

M. RICCI, P. ZAMPA, *Storia come ricerca e come problema. Arnaldo Bruschi e il Rinascimento*, in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004, pp. 4-17.

ROSSI 2019

P. O. ROSSI, *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Macerata 2019.

ROSSI 2019

P.O. ROSSI, *Manfredo Tafuri, Ludovico Quaroni e Bruno Zevi. Anatomia di una microstoria in margine al verbale di un consiglio di facoltà*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 149-168.

ROSSO 2001

M. ROSSO, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner*, Torino 2001.

SANDRI, SCALVINI 1984

M.G. SANDRI, M.L. SCALVINI, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Roma 1984.

SCRIVANO 2001

P. SCRIVANO, *Storia di un'idea di architettura moderna. Henry-Russel Hitchcock e l'International Style*, Milano 2001.

SHERER 1996

D. SHERER, *Progetto and Ricerca. Manfredo Tafuri as Critic and Historian*, in «Zodiac», 15, 1996, pp. 32-56.

SIMÃO D'AGOSTINO, RETTO, URANO FRAJFLINCH 2019

Manfredo Tafuri: His Readers and Their Readings, a cura di M Simão D'Agostino, A. Retto jr, R. Urano Frajflinch, Sao Paulo 2019, disponibile online all'URL: <https://www.academia.edu/40664632/Manfredo_Tafuri_his_readers_and_their_readings>

SPEZZAFERRO, SALERNO, TAFURI 1973

L. SPEZZAFERRO, L. SALERNO, M. TAFURI, *Via Giulia. Una utopia urbanistica del '500*, Roma 1973.

TAFURI 1964

M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964.

TAFURI 1964

M. TAFURI, *Vittorio Gregotti: progetti e architetture*, Milano 1982.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

TAFURI 1969

M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969.

TAFURI 1971

M. TAFURI, G.B. Piranesi: *l'architettura come "utopia negativa"*, in «Angelus Novus», 20 (1971), pp. 89-127.

TAFURI 1973

M. TAFURI, *Progetto e utopia*, Roma-Bari 1973.

TAFURI 1977

M. TAFURI, *Il progetto storico*, in «Casabella», 429, 1977, pp. 11-18.

TAFURI 1980

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.

TAFURI 1980a

M. TAFURI, *Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980), a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 16-39.

TAFURI 1981

M. TAFURI, *Alvise Cornaro, Palladio and the Grand Canal*, in «A + U. A monthly journal of world architecture and urbanism», 130, 1981, pp. 3-30.

TAFURI 1982

M. TAFURI, *La "nuova Costantinopoli". Le rappresentazioni della renovatio nella Venezia dell'Umanesimo*, in «Rassegna», 1982, 9, pp. 25-38.

TAFURI 1982/a

M. TAFURI, *Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul bacino Marciano*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 9-27.

TAFURI 1984

M. TAFURI, *Un teatro, una fontana del Sil e un vago monticello: la riconfigurazione del bacino di San Marco di Alvise Cornaro*, in «Lotus», 42, 1984, pp. 41-51.

TAFURI 1985

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

TAFURI 1986

M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana*, Torino 1986.

TAFURI 1991

M. TAFURI, *La Basilica di Palladio*, in «Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto», 11 (1991) (*Città venete a confronto: Venezia, Padova, Vicenza*, a cura di U. Curi, L. Romano), pp. 117-124.

TAFURI 1992

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

TAFURI 1995

M. TAFURI, *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo: Venezia e la modernità. Una lezione di Manfredo Tafuri*, a cura di G. Morpurgo, Venezia 1995.

TAFURI 2006

M. TAFURI, *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, in Università Iuav di Venezia, 1991-2006: *Inaugurazioni accademiche*, Venezia 2006.

TAFURI 2022

M. TAFURI, *Dal progetto alla storia. Gli anni della critica e della nuova dimensione urbana*, a cura di L. Skansi, Macerata 2022.

TAFURI et al. 2019

M. TAFURI et al., *Tafuri en Argentina*, Santiago de Chile 2019.

TAFURI, BAGLIONE, PEDRETTI 1991

M. TAFURI, C. BAGLIONE, B. PEDRETTI, *Storia, conservazione, restauro*, in «Casabella», n. 580, 1991, pp. 23-26.

TAFURI, BONI 2020

M. TAFURI, G. BONI, *Manfredo Tafuri: «il segreto siamo noi»*, in *Manfredo Tafuri: desde España*, a cura di V. Pérez Escolano, C. Plaza, 1, Granada 2020, pp. 419-447.

TAFURI, CORSI 1994

M. TAFURI, P. CORSI, *Per una storia storica: intervista con Manfredo Tafuri*, in «La rivista dei libri», 1994, pp. 10-12.

TAFURI, CORSI 1995

M. TAFURI, P. CORSI, *Per una storia storica, Pietro Corsi intervista con Manfredo Tafuri / For a historical history. Pietro Corsi interviews Manfredo Tafuri*, in «Casabella», 619-620, 1995, pp. 144-151.

TAFURI, DAL CO 1976

M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Milano 1976.

TAFURI, INGERSOLL 1986

M. TAFURI, R. INGERSOLL, *There is no criticism, only history: interview with Manfredo Tafuri*, in «Design Book Review», n. 9, 1986, p. 8-11.

TAFURI, INGERSOLL 1995

M. TAFURI, R. INGERSOLL, *Non c'è critica, solo storia / There is no criticism, only history*, in «Casabella», nn. 619-620, 1995, pp. 96-99.

TAFURI, LIERNUR (1981) 2019

M. TAFURI, J. F. LIERNUR, *Conversación con Manfredo Tafuri*, Buenos Aires, agosto del 1981, ora in M. Tafuri et al., *Tafuri en Argentina*, Santiago de Chile 2019, pp. 24-53.

TAFURI, PASSERINI 1993

M. TAFURI, L. PASSERINI, *La Storia come progetto. Manfredo Tafuri intervistato da Luisa Passerini / History as Project. Manfredo Tafuri interviewed by Luisa Passerini*, Art History Oral Documentation Project, UCLA Department of Special Collec-

tions Box 951575, Los Angeles 1993; online all'URL: <https://archive.org/details/gri_33125018105615/page/n7/mode/2up>

TAFURI, PASSERINI 2000

M. TAFURI, L. PASSERINI, *History as Project*, in «Any. Architecture New York», 25-26, 2000 (Being Manfredo Tafuri: Wickedness, Anxiety, Disenchantment, edited by Ignasi de Solà-Morales), pp. 10-70.

TAFURI, SOPRANI 1962

M. TAFURI, L. Soprani, *Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi: il palazzo dei Duchi di Santo Stefano e la "Badia Vecchia"*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», 51, 1962, pp. 1-13.

TAFURI, STELLA 1989

M. TAFURI, G. A. STELLA, *Una follia che ci danneggerà*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1989.

TAFURI, STELLA 1992

M. TAFURI, G. A. STELLA, *Venezia, non più serenissima*, «Corriere della Sera», 16 marzo 1992.

TAFURI, VELARDI 1993

M. TAFURI, C. VELARDI, *La foresta urbana*, in *Communis patria. Conversazioni su Roma*, a cura di C. Velardi, Napoli 1993, pp. 11-52.

TAFURI, ZANCAN 1990

M. TAFURI, M. ZANCAN, *Intervista con Manfredo Tafuri*, in «Casabella», 569, giugno 1990, p. 54.

TESSARI 2019

C. TESSARI, *Tafuri Manfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma 2019, ed. online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-tafuri_%28Dizionario-Biografico%29>.

TOURNIKIOTIS 1999

P. TOURNIKIOTIS, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge Mass. 1999.

TRENTINI 2022

M. TRENTINI, *Per una storia negativa. "Contropiano" e l'architettura*, Macerata 2022.

VIDLER 2008

A. VIDLER, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, Cambridge Mass. 2008.

VIDLER 2012

A. VIDLER, *Storie dell'immediato presente. L'invenzione del modernismo architettonico*, Rovereto 2012.

ZEVI 1931

G. ZEVI, *Per la soluzione del problema del traffico nel centro di Roma*, estratto dagli Atti del 2° Congresso Nazionale di Studi Romani, Roma 1931.

ZEVI 1945

B. ZEVI, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Torino 1945.

ZEVI 1950

B. ZEVI, *Architettura e storiografia*, Milano 1950.

ZEVI 1960

B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960.

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Michelangiolo in prosa. L'opera architettonica di Michelangiolo nel quarto centenario della morte*, numero monografico di «L'architettura cronache e storia», 99, gennaio 1964.

ZEVI 1968

B. ZEVI, *Omaggio a Terragni*, numero monografico di «L'architettura cronache e storia», 153, 1968.

ZEVI 1970

B. ZEVI, *Erich Mendelsohn Opera Completa. Architettura e immagini architettoniche*, Milano 1970.

ZEVI 1973

B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino 1973.

ZEVI 1974

B. ZEVI, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino 1974.

ZEVI 1977

B. ZEVI, *Zevi su Zevi*, Milano 1977.

ZEVI 1993

B. ZEVI, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venezia 1993; 2018.

ZUCCONI 2019

G. ZUCCONI, *Roma e Venezia: le due città nella sua biografia di Manfredo Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras*, actas del Seminario Internacional (Sao Paulo 2015), edited by M. D'Agostino, M. H. Simão, A. da Silva Retto Jr., R. Urano Frajndlich, Sao Paulo 2019, pp. 329-345; online all'URL: <https://www.academia.edu/40664632/Manfredo_Tafuri_his_readers_and_their_readings>

NOTE

¹ Il presente testo è l'esito di un confronto costante fra i tre autori, che ne condividono l'ideazione e la paternità. Tuttavia, all'interno di questo lavoro comune, il paragrafo su Bruno Zevi è stato scritto da Roberto Dulio, quello su Arnaldo Bruschi da Renata Samperi e quello su Manfredo Tafuri da Fulvio Lenzo.

² SANDRI, SCALVINI 1984; ROSSO 2001; SCRIVANO 2001; PAYNE 1994; HERVIER, RENZULLI 2021.

³ ZEVI 1945; ZEVI 1948.

⁴ ZEVI 1960; PORTOGHESI, ZEVI 1964.

⁵ TAFURI, CORSI 1994; TAFURI, CORSI 1995.

⁶ *Ibidem*.

⁷ TAFURI 1968.

⁸ ZEVI 1977; ZEVI 1993; OPPENHEIMER DEAN 1983.

⁹ TOURNIKIOTIS 1999; PIGAFETTA 1993.

¹⁰ DULIO 2008.

¹¹ CIORRA, COHEN 2018; ROSSI 2019.

¹² BRUSCHI 2009, p. XIV.

¹³ BRUSCHI 1969; BRUSCHI 1973 (ed. inglese) ed edizioni successive. Al riguardo, cfr. RICCI, ZAMPA 2004, p. 4; FIORE 2014.

¹⁴ Si veda l'introduzione di Francesco Paolo Fiore in BRUSCHI 2009, pp. VIII-IX.

¹⁵ RICCI, ZAMPA 2004; FIORE 2014; FIORE 2009.

¹⁶ COLONNA, COSTANTINI 1994. Si veda anche il contributo più tardo BRUSCHI 2001.

¹⁷ BRUSCHI 2009.

¹⁸ KEYVANIAN 1992; GREGOTTI 1995; SHERER 1996; HOEKSTRA 2005; VIDLER 2008, pp. 157-189; DI MARINO 2009; LEACH 2009; VIDLER 2012, pp. 173-204; CARPENZANO 2019; SIMÃO D'AGOSTINO, RETTO, URANO FRAJFLINCH 2019; TESSARI 2019; PEREZ ESCOLANO, PLAZA 2020; LENZO 2022a; LENZO 2025.

¹⁹ CIUCCI 1995; RAPISARDA 2019; PICCINATO 2019; ROSSI 2019.

²⁰ TAFURI, SOPRANI 1962.

²¹ Per la limitata attività progettuale di Tafuri, cfr. CARPENZANO 2019, pp. 378-401.

²² Per la bibliografia di Tafuri, cfr.: LEACH 2009 e soprattutto l'elenco online curato da P.C. Barsotti e M. Capponi, liberamente scaricabile dal sito del Progetto Tafuri, sezione *Libri e scritti*, all'URL: <<https://www.iuav.it/it/progetto-tafuri/libri-e-scritti>>.

²³ TAFURI 1968; TAFURI 1973; TAFURI 1980.

²⁴ TAFURI 1964; TAFURI 1969; TAFURI 1982.

²⁵ TAFURI 1985; TAFURI 1986; TAFURI 1992.

²⁶ SPEZZAFERRO, SALERNO, TAFURI 1973.

²⁷ TAFURI, DAL CO 1976; FOSCARI, TAFURI 1983.

²⁸ FROMMEL, RAY, TAFURI 1984; GOMBRICH, TAFURI *et alii* 1989; FIORE, TAFURI 1993.

²⁹ Per l'arrivo di Tafuri allo Iuav, cfr. LENZO 2022a; LENZO 2025.

³⁰ GUERRA 2019.

³¹ LENZO 2022; LENZO 2023; LENZO c.s.

³² TAFURI, PASSERINI 1993, p. 139.

³³ Ivi, p. 137.

³⁴ TAFURI 1968, p. 272: «Nella storia non esistono “soluzioni”. Ma si può sempre diagnosticare che l'unica via possibile è l'esasperazione delle antitesi, lo scontro frontale delle posizioni, l'accen-tuazione delle contraddizioni. E questo non per un particolare sadomasochismo, ma nell'ipotesi di un mutamento radicale che ci faccia ritenere superati, insieme all'angosciosa situazione presente, anche i compiti provvisori che abbiamo tentato di chiarire a noi stessi con questo volume».

³⁵ TAFURI 1977, poi TAFURI 1980, pp. 3-30; TAFURI, CORSI 1994, poi TAFURI, CORSI 1995; TAFURI, INGERSOLL 1986, poi TAFURI, INGERSOLL 1995.

³⁶ Un elenco dettagliato di tale bibliografia, aggiornato al 2019, in ESCOLANO, PLAZA 2019, II, pp. 41-63.

³⁷ LEACH 2009; SIMÃO D'AGOSTINO, RETTO, URANO FRAJFLINCH 2019; CARPENZANO 2019; TAFURI *et al.* 2019; PEREZ ESCOLANO, PLAZA 2020. Su questi ultimi due volumi, cfr. LENZO 2021. Utili informazioni anche nella ristampa di articoli giovanili TAFURI 2022.

³⁸ RAPISARDA 2019, p. 24, nota 1.

³⁹ TAFURI, CORSI 1994, poi TAFURI, CORSI 1995.

⁴⁰ Si veda l'elenco parziale curato da P.C. Barsotti e M. Capponi, liberamente scaricabile dal sito del Progetto Tafuri, sezione *Libri e scritti*, all'URL: <https://www.iuav.it/it/progetto-tafuri/libri-e-scritti>.

⁴¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi*.

⁴² LENZO, CAPPONI 2025.

⁴³ Sul processo di rinnovamento del metodo di studio della storia dell'architettura, cfr. BRUSCHI 1984; BRUSCHI 2009, pp. 26-30.

I PROTAGONISTI

Bruno Zevi o della scuola romana

Roberto Dulio

Premessa: un problema storiografico

La figura di Bruno Zevi (1918-2000) continua a occupare una posizione singolare nella storiografia dell'architettura del Novecento, per influenza e per capacità di intervento nel dibattito culturale italiano, tuttavia difficilmente riducibile entro categorie disciplinari stabili. Storico, critico militante, organizzatore culturale, polemista, Zevi ha costruito un progetto intellettuale che si è imposto non per la coerenza sistematica, quanto per la forza persuasiva delle sue ipotesi e per la capacità di tradurle in dispositivi operativi: libri, riviste, associazioni, mostre, scuole.

In questa prospettiva, tornare alla formazione di Zevi non significa indulgere in una ricostruzione biografica preliminare, ma interrogarsi sulla genesi di un metodo. L'ipotesi che guida questo saggio è che non esista una frattura netta tra il periodo italiano, l'esperienza dell'esilio e la successiva costruzione della *critica operativa*, bensì una continuità profonda, mediata da eventi storici e da mutamenti di scenario, ma fondata su un nucleo formativo già definito negli anni Trenta.

L'esilio, la politicizzazione dell'architettura, l'assunzione di Frank Lloyd Wright (1867-1959) come riferimento simbolico e teorico non cancellano l'impronta della formazione da architetto, immerso nella cultura della scuola storica romana, né l'idea – appresa precocemente – di una storia dell'architettura strettamente e biunivocamente connessa al progetto. Al contrario, ne radicalizzano le premesse, traducendole in un programma militante che avrebbe segnato per decenni il dibattito italiano.

Le origini

La famiglia Zevi riunisce due componenti decisive per comprendere l'itinerario del giovane Bruno: da un lato l'intraprendenza borghese legata al sapere tecnico-scientifico, dall'altro una solida posizione imprenditoriale, entrambe iscritte nel contesto della comunità ebraica romana¹. Il padre, Guido Zevi (1883-1973), ingegnere e costruttore, incarna una figura emblematica di mediazione tra competenza tecnica, ambizione professionale e rapporto diretto con il potere politico, come dimostra l'incontro con Benito Mussolini (1883-1945) nel 1930 per la presentazione di un piano urbanistico per Roma².

È in questo ambiente che Bruno Zevi matura precocemente una tensione tra aspettative familiari e aspirazioni personali. Il diploma al liceo classico «Torquato Tasso» lo inserisce in un *milieu* intellettuale vivace, frequentato da giovani legati a Ruggero Zangrandi (1915-1970) e Vittorio Mussolini (1916-1997), e caratterizzato da una precoce esposizione al dibattito culturale e artistico contemporaneo. Non è un dato secondario che proprio in questo contesto Zevi esordisca sulla stampa.

Nel maggio 1935, sul periodico studentesco del gruppo «Anno XIII. Rivista della Giovinezza» – ufficializzato da copertine ideate da Mario Sironi (1885-1961) – Zevi pubblica, insieme a Marcello Merlo, *A proposito di architettura*³. Il testo, inevitabilmente acerbo, rivela tuttavia una sorprendente densità di intuizioni: l'avversione per la simmetria, la critica alla regolarità come valore formale, l'interesse per un'architettura dinamica e spazialmente complessa. Elementi che, depurati e riformulati, torneranno con forza nella produzione teorica del dopoguerra.

Nello stesso anno Zevi assiste al XIII Congresso Internazionale di Architettura, durante il quale Frank Lloyd Wright, attraverso il figlio John Lloyd (1892-1972), fa pervenire la propria candidatura a Mussolini⁴. L'episodio, spesso ricordato come semplice antecedente simbolico, va piuttosto letto come un primo contatto – ancora opaco e ambiguo – con una figura destinata a diventare centrale nel progetto storiografico zeviano.

La Facoltà di Architettura di Roma e l'eredità della sua scuola storica

Nel 1936 Zevi si iscrive alla Facoltà di Architettura di Roma, dopo un conflitto con il padre che avrebbe preferito indirizzarlo verso l'ingegneria: «volevo fare il letterato, il critico d'arte. Mio padre era ingegnere e voleva che io lo seguissi nella professione. Abbiamo litigato, poi ci siamo messi d'accordo sulla cosa mediana, l'architettura, che è un po' ingegneria, un po' arte»⁵. La visione dell'architettura come disciplina a metà tra tecnica e arte rivela già una vocazione critica più che progettuale, confermata dalle dichiarazioni retrospettive dello stesso Zevi, che si sarebbe sempre riconosciuto più nel ruolo di storico e critico che in quello di architetto praticante.

L'esperienza universitaria romana costituisce il vero laboratorio della formazione zeviana. Tra il 1936 e il 1939 Zevi sostiene tredici esami, tra i quali assume un ruolo decisivo quello di *Storia e stili dell'architettura*, tenuto da Vincenzo Fasolo (1885-1969)⁶. È in questo contesto che si definisce un metodo di lettura dell'architettura destinato a lasciare un'impronta duratura. Fasolo, pur muovendosi nel solco della tradizione di Gustavo Giovannoni (1873-1947), se ne distacca per una maggiore elasticità interpretativa e per una tolleranza verso le esperienze dell'avanguardia. Il suo insegnamento si fonda sulla pratica sistematica del ridisegno degli edifici storici, in particolare di quelli dell'antichità romana, attraverso spaccati assonometrici derivati da Auguste Choisy (1841-1909)⁷.

L'obiettivo non è il rilievo analitico del dettaglio, né la restituzione estetica dell'opera, ma la sintesi dell'organismo architettonico, la messa in evidenza dell'impianto volumetrico e distributivo.

Questa prassi, apparentemente neutra, implica una concezione della storia come repertorio operativo. Il ridisegno diventa uno strumento di assimilazione critica, capace di tradurre la complessità storica in modelli astratti utilizzabili nella progettazione contemporanea. È un punto decisivo: al di là delle dichiarazioni polemiche che Zevi rivolgerà in seguito alla scuola romana, l'impronta di Fasolo risulterà determinante.

Accanto allo studio dell'impianto tipologico e planimetrico, nei corsi di Fasolo emerge, seppure in forma empirica, un interesse per lo spazio interno. Attraverso il riferimento – non sempre esplicito – alle teorie di Albrecht Erich Brinckmann, (1881-1958) gli studenti sono introdotti alla possibilità di rappresentare il vuoto architettonico come forma autonoma, mediante plastici volumetrici dello spazio interno. È plausibile che questa suggestione sia stata mediata dalla presenza di Luigi Moretti, assistente di Fasolo negli anni Venti e Trenta, figura con la quale Zevi intratterrà in seguito un rapporto di polemica e affinità carsica.

Lungi dall'essere un semplice antecedente da rimuovere, la formazione romana fornisce a Zevi gli strumenti concettuali che riemergeranno, profondamente rielaborati, nella definizione dello spazio come categoria critica centrale. Quando, negli anni dell'insegnamento a Venezia e poi a Roma, Zevi richiederà agli studenti modelli interpretativi spaziali dell'architettura antica e moderna, riprenderà – con maggiore consapevolezza teorica – proprio quelle pratiche di ridisegno apprese sotto la guida di Fasolo⁸.

In questa luce, la formazione di Zevi non appare come una fase da superare, ma come una matrice persistente, che l'esperienza dell'esilio e della militanza politica non cancelleranno, bensì radicalizzeranno.

L'architettura – e la sua storia – a Londra

Il 22 luglio 1938 l'Università di Roma conferisce a Bruno Zevi la medaglia della Fondazione Palanti, intitolata a Mussolini, come «il più meritevole degli studenti iscritti» al corso di architettura⁹. Il riconoscimento, che suggella simbolicamente l'integrazione del giovane studente nel sistema accademico del Regime, viene quasi immediatamente smentito dagli eventi. Nel settembre dello stesso anno Mussolini annuncia le leggi razziali, approvate nel novembre successivo, che sanciscono la discriminazione antisemita e rendono impossibile la prosecuzione della carriera universitaria di Zevi in Italia.

L'episodio assume un valore emblematico: alla promessa di un riconoscimento istituzionale segue una radicale esclusione, che interrompe brutalmente una continuità formativa ancora in corso. La reazione di Zevi non è tuttavia quella di un ripiegamento o di una rinuncia. Al contrario, l'esperienza della discrimina-

zione si traduce in un'accelerazione del suo processo di politicizzazione e nella trasformazione dell'architettura in un campo di battaglia ideologico.

Nel marzo 1939 Zevi si trasferisce a Londra, dove frequenta la Architectural Association School of Architecture. Il contesto britannico si presenta profondamente diverso da quello romano. All'interno della scuola londinese è ancora forte l'influenza di Walter Gropius (1883-1969), il cui passaggio in Inghilterra era stato consacrato nel 1936 dalla pubblicazione di *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* di Nikolaus Pevsner (1902-1983)¹⁰. Gropius aveva contribuito a diffondere una concezione sociale dell'architettura, fondata sul lavoro collettivo e sulla responsabilità politica del progetto.

È proprio in questo clima che le conferenze tenute da Frank Lloyd Wright a Londra, presso il Royal Institute of British Architects (RIBA), tra il 2 e l'11 maggio 1939, vengono accolte con freddezza e criticate dagli studenti per il loro individualismo e per una presunta inattualità. Zevi partecipa a questo dibattito in una fase ancora interlocutoria del suo percorso, assumendo inizialmente una posizione di distanza critica nei confronti dell'architetto americano. La successiva centralità di Wright nel suo progetto storiografico non va dunque letta come un'adesione immediata, bensì come l'esito di una rielaborazione teorica maturata in condizioni storiche mutate¹¹.

L'esperienza londinese, sebbene breve, svolge una funzione di cerniera. Da un lato consolida l'allontanamento definitivo dal contesto italiano; dall'altro introduce Zevi in un ambiente internazionale nel quale il modernismo architettonico è ormai inscindibilmente legato a istanze politiche e sociali. È in questo quadro che l'architettura comincia a configurarsi, per Zevi, come linguaggio ideologico, capace di esprimere valori alternativi a quelli del Regime fascista.

America: architettura moderna e democrazia

Il 21 febbraio 1940 Zevi salpa da Napoli a bordo del *Conte di Savoia* e giunge a New York il 29 dello stesso mese. Le leggi razziali italiane lo spingono all'esilio definitivo negli Stati Uniti, mentre il resto della famiglia lascia l'Italia per trasferirsi in Palestina. La frattura biografica è profonda e dolorosa: in pochi anni Zevi abbandona una vita agiata, una carriera universitaria promettente e un ruolo già delineato nel dibattito culturale romano. La percezione del rifiuto, decretato dalla società in cui era cresciuto, si traduce in un imperativo morale destinato a segnare l'intero suo percorso intellettuale. Tornerà a Roma solo nell'estate del 1944¹².

Dopo un breve periodo alla Columbia University, Zevi si iscrive alla Graduate School of Design (GSD) della Harvard University, il luogo simbolicamente più coerente con la sua nuova traiettoria, poiché vi insegna Walter Gropius¹³. Alla GSD Zevi ottiene il Bachelor of Architecture nel 1942, con un progetto fortemente allineato all'impostazione compositiva promossa da Gropius e da Marcel Breuer (1902-1981). Ma è soprattutto sul piano teorico e ideologico che l'esperienza americana produce i suoi effetti più duraturi.

Nel 1941 Zevi firma, insieme ad altri studenti, il pamphlet *An Opinion on Architecture*, nel quale viene formulata con estrema chiarezza un'equazione fino ad allora solo implicitamente presente nella storiografia militante: «modern architecture is FIGHTING FASCISM». L'architettura moderna viene così assunta come strumento di lotta politica, non per le sue qualità stilistiche, ma per la sua struttura etica e sociale. È significativo che, contrariamente a quanto Zevi affermerà nella sua autobiografia, il pamphlet non contiene una critica a Gropius; al contrario, ne idealizza il modello di *team-work*, contrapposto al mito del genio individuale incarnato da Wright, giudicato in quella fase inadeguato alle esigenze sociali e politiche del tempo¹⁴.

Parallelamente agli studi, Zevi è impegnato in una intensa attività di propaganda antifascista. Partecipa a trasmissioni radiofoniche rivolte all'Europa, redige comunicati sulla situazione militare e politica, collabora alla pubblicazione dei «Quaderni Italiani», ideale prosecuzione dell'esperienza di quelli di Giustizia e Libertà. L'architettura, la politica e la comunicazione diventano così ambiti contigui e interdipendenti, contribuendo a definire una figura intellettuale atipica rispetto ai tradizionali ruoli disciplinari.

Nel 1943 lo United States Army concede a Zevi il permesso di rientrare in Europa. Prima di partire, il 21 giugno, scrive il proprio testamento; il 30 dello stesso mese lascia gli Stati Uniti diretto a Londra. Il gesto, carico di drammaticità, testimonia la consapevolezza del rischio personale e insieme la volontà di assumere fino in fondo un ruolo militante. È in questo clima, segnato dall'intreccio tra esperienza storica e ambizione intellettuale, che maturano le condizioni per la svolta storiografica dei mesi successivi¹⁵.

Tra propaganda e storiografia: Verso un'architettura organica

Il rientro di Zevi in Europa, nel 1943, avviene in un contesto profondamente mutato, segnato dalla guerra e dalla progressiva dissoluzione dell'ordine politico che aveva determinato il suo esilio. È in questa fase che la sua attività di propaganda antifascista si intreccia in modo sempre più stretto con l'elaborazione di un progetto storiografico coerente. La storia dell'architettura diventa lo strumento attraverso il quale articolare una visione politica del presente, fondata su una lettura selettiva e militante del passato.

Nei mesi londinesi, Zevi matura l'idea di una storia dell'architettura moderna capace di opporsi frontalmente alle narrazioni formaliste e neutralizzanti diffuse nel mondo anglosassone. In questo quadro si colloca il progetto – mai realizzato – di una storia dell'architettura romanica, concepita come genealogia alternativa rispetto al classicismo accademico e come anticipazione di una spazialità dinamica e anti-autoritaria. Il romanico, più che un oggetto di studio filologico, rappresenta per Zevi un dispositivo ideologico, funzionale a costruire una linea storica antagonista a quella classica privilegiata dal Regime. Si trattava della stessa metafora utilizzata da Lionello Venturi (1885-1961) per *Il gusto dei primi-*

*tivi*¹⁶, volume ben noto a Zevi – reso probabilmente ancor più familiare dalla frequentazione americana dello stesso Venturi – che stabiliva un ideale rimando tra l'impressionismo e i primitivi: Giotto, Cimabue e gli altri artisti medioevali italiani¹⁷.

Dal novembre 1943 Zevi appunta sulla sua agenda: «A casa a fare la storia dell'architettura: caratteri generali del romanico»¹⁸. Ma intuendo la difficoltà di rendere efficace e suscettibile di divulgazione questo raffinatissimo progetto, muta totalmente il suo orizzonte ideale con lucidità sorprendente. Dal 6 febbraio 1944 registra sull'agenda: «A casa a scrivere *Verso un'architettura organica*»; ne completa la prima stesura in pochi giorni: il manoscritto è concluso il 19 dello stesso mese¹⁹. Frank Lloyd Wright, al quale fino a quel momento aveva guardato con dichiarato distacco, diventa il fulcro del suo progetto storiografico.

Cosa era accaduto? *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, pubblicato da Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) nel 1942, rappresenta il primo contributo di un certo rilievo critico sul maestro americano, che ne aveva promosso l'uscita desideroso di sottrarsi dal ruolo di *pioneer* che la critica gli attribuiva e confermare la sua vitalità²⁰. Già ad Harvard e poi a New York, l'uscita del volume non doveva essere passata inosservata a Zevi, che si rende conto della possibilità offerta dalla rilettura wrightiana. All'inizio di marzo lo compulsa alla biblioteca del RIBA e lo utilizza per la stesura definitiva del suo libro²¹.

È proprio la riscoperta di Frank Lloyd Wright a offrire la soluzione più efficace a l'impatto zeviano. Nel corso del 1944 Zevi ne rilegge alla luce delle categorie politiche maturate negli anni dell'esilio. Wright viene progressivamente sottratto alla dimensione del genio individualista – che Zevi stesso aveva criticato nel 1941 – per essere assunto come interprete di una democrazia spaziale fondata sull'organicità, sulla continuità tra interno ed esterno, sulla negazione della monumentalità autoritaria.

In questo processo svolge un ruolo rilevante il confronto implicito con Henry-Russell Hitchcock. Se Hitchcock tende a collocare Wright ai margini di una canonica avanguardia di matrice europea, privilegiando una narrazione formalmente coerente e stilisticamente omogenea, Zevi ne fa invece il fulcro di una storia alternativa, capace di ricomporre modernità, tradizione e politica. La scelta di Wright non è dunque dettata da una valutazione esclusivamente architettonica, ma dalla sua funzione strategica all'interno di un progetto storiografico militante.

Verso un'architettura organica, pubblicato nel 1945, nasce da questo intreccio di propaganda, riflessione teorica e costruzione storica. Il testo non si presenta come una storia in senso stretto, ma come un manifesto critico, nel quale il passato viene continuamente reinterpretato alla luce di un programma per il presente. L'architettura organica non è definita attraverso un repertorio formale, bensì come atteggiamento etico e politico, antitetico tanto al monumentalismo fascista quanto al funzionalismo ridotto a stile.

Verso un'architettura organica inaugura inoltre una serie di significative citazioni utilizzate da Zevi nella titolazione dei suoi libri. In questo caso il riferimento dimostra un teorema perfetto: rimanda infatti al titolo del volume di Le Corbusier (1887-1965), *Vers une architecture*, pubblicato nel 1923. Testo seminale del modernismo internazionale e quindi anche italiano, a cui viene aggiunto l'aggettivo *organica*, ripreso dalla dottrina wrightiana, che ne fa intendere il superamento nella direzione di un'architettura *democraticamente* lontana da quei modelli in calibrato equilibrio tra classicità e macchinismo²².

Il rientro in Italia e la ricostruzione di un sistema culturale

Il rientro di Zevi in Italia, tra il 1944 e il 1945, segna l'inizio di una nuova fase, caratterizzata non da una revisione delle posizioni maturate nell'esilio, ma dalla loro traduzione in un sistema culturale articolato. Nel 1945 la pubblicazione di *Verso un'architettura organica* per Einaudi rappresenta il primo tassello di un progetto più ampio, volto a riorganizzare il dibattito architettonico italiano su basi radicalmente nuove²³.

Attraverso il ruolo svolto all'interno dell'United States Information Service (USIS), Zevi si colloca in una posizione privilegiata di mediazione tra cultura americana e contesto italiano²⁴. L'architettura moderna viene presentata come espressione diretta dei valori democratici, mentre il linguaggio razionalista, compromesso con il Regime, viene sottoposto a una critica sistematica. In questo quadro nasce l'Associazione per l'Architettura Organica (APAO), fondata nel 1945, che si configura come uno strumento di aggregazione ideologica più che come una scuola progettuale in senso stretto.

Parallelamente, Zevi avvia un'intensa attività editoriale. La direzione di «Metron», a partire dal 1945, consente di mettere in pratica una concezione della rivista come dispositivo critico e politico. Zevi risulta assente dalla redazione – vi comparirà solo a partire dal decimo numero uscito nel 1946 – ma anche in questo caso la rivista è fortemente influenzata dal suo indirizzo critico, che la conferma come l'organo editoriale dell'APAO. Un amplificatore della vulgata wrightiana dell'architettura organica come simbolo della democrazia: un messaggio che se si presentava complesso dal punto di vista teorico, forniva modelli architettonici suscettibili di essere riprodotti e variati, influenzando in maniera profondissima la cultura architettonica italiana del dopoguerra. Le forme aperte e complesse, le griglie compositive poligonali, l'uso di materiali eterogenei, soppiantavano dunque, in nome della democrazia, le forme chiuse e definite, i rigidi assetti cartesiani, le superfici lapidee e i candidi intonaci del razionalismo²⁵.

Attraverso una selezione mirata di temi, autori e opere, Zevi costruisce un canone alternativo, nel quale convivono architetti storici e contemporanei, letti alla luce della categoria di spazio e della loro presunta adesione a un'idea di democrazia architettonica.

Nello stesso periodo inizia la collaborazione per la breve esperienza della rivista «A» che lo vede coinvolto insieme a Lina Bo Bardi (1914-1992)²⁶ in una esperienza di divulgazione della cultura domestica dell'abitare – e delle sue implicazioni sociali e politiche – oltre i confini disciplinari dell'architettura.

Dalla formazione al metodo: la critica operativa

È in questi anni che prende forma la figura di Zevi come organizzatore culturale. Libri, riviste, associazioni, mostre e corsi universitari vengono utilizzati come strumenti coordinati di un'unica strategia. Dal secondo dopoguerra il percorso formativo di Zevi trova una formalizzazione teorica compiuta, attraverso la definizione di quella che egli stesso avrebbe chiamato «critica operativa». Lungi dall'essere una invenzione estemporanea, tale metodo si configura come l'esito coerente di una traiettoria che tiene insieme la scuola storica romana, l'esperienza dell'esilio e la militanza politica maturata tra Londra e gli Stati Uniti.

Il presupposto della critica operativa è il rifiuto di una storia dell'architettura intesa come disciplina autonoma e neutrale. Per Zevi, la storia non è mai fine a se stessa, ma uno strumento attivo, orientato a incidere sul presente. In questo senso, *Saper vedere l'architettura*, pubblicato sempre da Einaudi nel 1948, può essere letto come il testo nel quale convergono e si sistematizzano istanze già presenti negli anni della formazione: la centralità dello spazio architettonico, l'uso del disegno come mezzo di interpretazione, la selezione polemica dei casi di studio.

Il volume costituisce una sintesi brillante tra la dimensione pragmatica della manualistica americana e la lettura dello spazio – il protagonista dell'architettura – nelle tradizioni europee della storia dell'arte. Anche in questo caso il titolo costituisce una significativa citazione del *Saper vedere* di Matteo Marangoni (1876-1958), che era stato fondamentale nella formazione di Zevi²⁷. Il testo ambisce, come ha osservato Manfredo Tafuri (1935-1994), alla «volontà di intervento diretto della storia nell'azione contingente»²⁸.

La critica operativa comporta inevitabilmente una forte riduzione della complessità storica. Il manicheismo interpretativo, l'opposizione tra architettura «organica», «razionalista» o «accademica», la tendenza a trasformare categorie storiche in giudizi etici costituiscono al tempo stesso il limite e la forza del metodo zeviano. Proprio questa radicalità, infatti, rende la sua proposta immediatamente riconoscibile e straordinariamente efficace nel contesto culturale dell'Italia del dopoguerra, bisognosa di nuovi paradigmi e di una presa di distanza simbolica dal recente passato. Nel 1950 Zevi pubblica, sempre per Einaudi, la *Storia dell'architettura moderna*: con questo nuovo volume – la prima storia dell'architettura moderna italiana – raccoglie integralmente i testi di *Verso un'architettura organica* e li integra con una narrazione che sottrae Wright al ruolo di pioniere per reinserirlo tra i protagonisti della cultura architettonica contemporanea: Parallelamente si cristallizza in maniera manichea l'equazione

del binomio modernità/antifascismo che avrà un riverbero lunghissimo, e ancora duraturo, sulla storiografia dell'architettura successiva²⁹.

Contro Piacentini

Dopo l'esperienza di «Metron» arriva quella de «L'architettura cronache e storia»³⁰. Il primo numero esce nel 1955: il titolo non è scelto da Bruno Zevi solo per la sua sintetica ovvietà. Riprende infatti quello della rivista diretta da Marcello Piacentini (1881-1960) fino al 1943. E proprio l'architetto romano, in ragione di quella che erano state le sue strategie di mediazione culturale e politica, diventerà simbolicamente per Zevi la figura da obliterare, in maniera virulenta e conclamata. Così se altre figure rilevanti delle politiche architettoniche del Fascismo non sono toccate dalla polemica zeviana, Piacentini diventa un simbolo da cancellare e sostituire, sullo stesso terreno delle sue strategie, coniugate ovviamente a una connotazione culturale e politica opposta. La professione, che pure Zevi pratica, il ruolo accademico, quello editoriale, lo strumento della rivista come elemento di divulgazione di un linguaggio comune, l'idea di un organismo per promuovere la qualità dell'architettura attraverso l'incontro tra architetti e costruttori, ossia l'Istituto Nazionale di Architettura (IN/ARCH): sono tutti i campi nei quali Zevi si impegna per incalzare e poi oscurare completamente l'avversario, anzi: il nemico. Se Piacentini manterrà fino alla morte un rilevante potere, accademico e professionale, sul piano dell'interpretazione critica e storiografica della sua figura la battaglia sarà vinta da Zevi. Nel 1963, a tre anni dalla scomparsa di Piacentini, Zevi viene chiamato alla cattedra di storia dell'architettura della facoltà romana. Tiene la prolusione *La storia come metodologia del fare architettonico* il 19 dicembre, nell'aula magna del Rettorato progettato da Piacentini, sotto l'affresco *L'Italia tra le arti e le scienze* realizzato da Sironi nel 1935³¹.

Michelangelo anticlassico e Terragni antifascista

La nozione di spazio, assunta come categoria critica primaria, consente a Zevi di costruire una griglia interpretativa fortemente selettiva. Architetture storicamente e stilisticamente eterogenee vengono accostate sulla base della loro capacità di articolare uno spazio dinamico, continuo, *antimonumentale*. Se la premessa di *Architettura e storiografia* era già uscito nel 1950³², esemplari di questo processo sono il volume, la mostra – e il suo allestimento – su Michelangelo del 1964, curati con Paolo Portoghesi (1931-2023), oltre a un fascicolo monografico della rivista «L'architettura cronache e storia» nel quale sono pubblicati i sorprendenti plastici critici delle architetture michelangiolesche realizzate dagli studenti dell'Istituto di Architettura di Venezia (IUAV)³³. Negli anni seguenti la censura formale delle citazioni storiciste diventerà per Zevi sempre più rigorosa, fino a generare un radicale manicheismo, che aprirà il dissidio proprio con

lo stesso Portoghesi e darà successivamente il via alle note invettive zeviane sul Post-Modern.

Anche per Giuseppe Terragni (1904-1943) viene messo a punto un artificio critico geniale: l'architetto comasco era profondamente fascista ma la sua architettura appare così moderna – «modern architecture is FIGHTING FASCISM»³⁴ – che non può essere che antifascista. In questo modo l'opera di uno degli architetti più dotati dell'Italia tra le due guerre viene sottratta dall'ipoteca della sua appartenenza ideologica e consegnata alla ricerca e al dibattito più qualificati. Il fascicolo monografico di «L'architettura cronache e storia» del luglio 1968 sancisce questa affabulante prospettiva. In copertina il titolo *Omaggio a Terragni* è distribuito da un'elegante impaginazione grafica su tre righe in maiuscolo, con quella centrale in cui campeggia un «IO A TE» autobiografico monito e riscatto dell'ebreo Zevi sul fascista Terragni³⁵.

Negli anni seguenti Zevi si dedicherà a Erich Mendelsohn (1887-1953): nel 1970 esce la monografia sull'architetto tedesco che si conferma tutt'oggi come uno degli sforzi documentari più estesi sulla sua opera³⁶. Inoltre il dramma dell'ebreo errante, obbligato dal nazismo a lasciare la sua terra, rispecchia chiaramente l'autobiografia zeviana, rivelandola come un elemento carsicamente determinate non solo del volume, ma del complessivo progetto storiografico di Zevi. Il libro su Mendelsohn palesa poi anche la difficile conciliazione zeviana tra l'invocazione di un modello architettonico eterodosso ed eccezionale – Wright, Michelangelo, e anche Borromini, Terragni, lo stesso Mendelsohn – e la contraddittoria prerogativa di codificarlo in un orientamento espressivo condiviso e trasmissibile.

Le regole per trasgredire le regole

Il linguaggio moderno dell'architettura è pubblicato da Einaudi nel 1973³⁷: questa volta il titolo del volume zeviano riprende *The Classical Language of Architecture* di John Summerson, di dieci anni prima, ma tradotto da Einaudi nel 1970³⁸. Se lo storico inglese cercava di individuare le matrici classiche del linguaggio architettonico, Zevi dichiara il proprio assioma nel sottotitolo al suo libro: *Guida al codice anticlassico*, che di fatto sintetizza tutta la sua militante attività critica³⁹. Così Michelangelo, Wright, Mendelsohn, Terragni, vengono sottratti ai rispettivi contesti storici per essere ricollocati all'interno di una genealogia alternativa, funzionale alla legittimazione dell'architettura d'avanguardia come espressione di valori democratici e *anticlassici*.

Paradossalmente in questa operazione la formazione romana riaffiora in modo evidente. Il ridisegno analitico, appreso sotto la guida di Fasolo, si trasforma in uno strumento di semplificazione critica; l'attenzione all'impianto planimetrico e alla sezione diventano mezzi per depotenziare le logiche della composizione classica; l'interesse per lo spazio interno, inizialmente coltivato in forma empirica, viene elevato a principio teorico generale. La rottura polemica con la

scuola storica italiana, spesso rivendicata da Zevi, appare dunque meno netta di quanto egli stesso abbia sostenuto.

La critica operativa comporta inevitabilmente una forte riduzione della complessità storica. Il manicheismo interpretativo, l'opposizione tra architettura «organica», «razionalista» o «accademica», la tendenza a trasformare categorie storiche in giudizi etici costituiscono al tempo stesso il limite e la forza del metodo zeviano. Proprio questa radicalità, infatti, rende la sua proposta immediatamente riconoscibile e straordinariamente efficace nel contesto culturale dell'Italia del dopoguerra, bisognosa di nuovi paradigmi e di una presa di distanza simbolica dal recente passato.

Epilogo: continuità e discontinuità

Riletta alla luce della sua formazione, la parabola intellettuale di Bruno Zevi si sottrae alla narrazione, a lungo dominante, dell'*illuminazione* americana e della conversione improvvisa a Wright. L'esilio, le leggi razziali, l'incontro con la cultura anglosassone e con il dibattito sul modernismo non cancellano il nucleo originario della sua formazione, ma ne determinano una radicalizzazione ideologica e una più esplicita politicizzazione.

La scuola romana, con la sua attenzione all'impianto, al ridisegno e alla funzione operativa della storia, fornisce a Zevi strumenti che egli non abbandonerà mai, neppure quando li utilizzerà contro quella stessa tradizione da cui provengono. L'esperienza dell'esilio trasforma tali strumenti in armi critiche; il dopoguerra offre il terreno sul quale dispiegarle in modo sistematico, attraverso libri, riviste, associazioni e insegnamento universitario.

In questa prospettiva, i limiti del progetto zeviano – la selettività, il manicheismo, la riduzione ideologica della complessità storica – coincidono con la sua efficacia storica. Zevi non intende solo descrivere il passato, ma orientare il presente; non mira a una storia inclusiva, bensì a una storia capace di prendere posizione. È proprio questa tensione, costantemente irrisolta tra rigore storico e militanza culturale, a rendere la sua figura ancora oggi centrale e controversa.

Più che come storico *puro* – ammesso che questa categoria possa esistere – Zevi va dunque compreso come ideatore di un sistema culturale nel quale la storia dell'architettura assume una funzione strategica. La sua formazione da architetto, lungi dall'essere un semplice antecedente, ne costituisce la matrice permanente: un laboratorio nel quale si definiscono categorie, strumenti e atteggiamenti destinati a segnare profondamente il dibattito architettonico italiano – e internazionale – del secondo Novecento.

BIBLIOGRAFIA

ALOFSIN 2002

A. ALOFSIN, *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture, and City Planning at Harvard*, New York-London 2002.

BELLO 2019

Bruno Zevi intellettuale di confine. L'esilio e la guerra fredda culturale italiana, 1938-1950, a cura di F. Bello, Atti del convegno (Centro Studi Americani, Roma, 20 giugno 2018), Roma 2019.

BELLO, DULIO 2020

F. BELLO, R. DULIO, *Zevi, Bruno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 100, Roma 2020, pp. 680-685.

BRINCKMANN 1922

A.E. BRINCKMANN, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München 1922.

BRUSCHI 2001

A. BRUSCHI, *L'insegnamento della storia nella Facoltà di Architettura di Roma*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 75-84.

BUCCI 2000

F. BUCCI, *Le parole dipinte*, in F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Milano 2000, pp. 136-155.

CHOISY 1899

A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, Paris 1899.

CORRADI 2001

C. CORRADI, *Intervista a Bruno Zevi: Zevi un brindisi alla vita*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001, pp. 569-572.

DAL CO 1998

F. DAL CO, *Nell'età dei Patriarchi. Bruno Zevi, ottant'anni*, in «Casabella», 653, 1998, p. 3.

DULIO 2005

R. DULIO, *Mario Ridolfi e Bruno Zevi. L'Apao, «Metron» e il Manuale dell'architetto, Mario Ridolfi Architetto 1904-2004*, Atti del convegno (Campidoglio-Accademia di San Luca, Roma 2004), a cura di R. Nicolini, Milano 2005, pp. 128-133.

DULIO 2008

R. DULIO, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008.

DULIO 2009

R. DULIO, *Zevi/Brasini/Zevi*, in *La Sede storica dell'Inail a Roma. Il Palazzo in via IV Novembre*, a cura di E. Procida, Roma 2009, pp. 36-43.

DULIO 2010

R. DULIO, *Fra i libri del giovane architetto. Tracce della formazione di Bruno Zevi*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo 2010, pp. 230-237.

DULIO 2012a

R. DULIO, *Metron*, in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino 2012, pp. 597-601.

DULIO 2012b

R. DULIO, *L'architettura cronache e storia*, in *Architettura del Novecento. Teorie, scuole, eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino 2012, pp. 518-521.

DULIO 2015

R. DULIO, *From Michelangelo to Borromini: Bruno Zevi and Operative Criticism*, in *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, a cura di A. Leach, J. Macarthur, M. Delbecke, Farnham 2015, pp. 185-193.

DULIO 2018

R. DULIO, *Zevi: cronache e storia*, in *Gli architetti di Zevi. Storia e controstoria dell'architettura italiana 1944-2000*, Catalogo della mostra (MAXXI, Roma 2018), a cura di P. Ciorra, J.-L. Cohen, Roma-Macerata 2018, pp. 47-58.

DULIO 2019

R. DULIO, *Zevi prima di Zevi*, in *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*, Atti delle giornate di studio (Sapienza Università di Roma, 2018), a cura di P.O. Rossi, F.R. Castelli, L. Porqueddu, G. Spirito, Macerata 2019, pp. 71-86.

DULIO 2023a

R. DULIO, *Costruire e ricostruire: le sinagoghe italiane dopo la Shoah*, in *Case di vita. Sinagoghe e cimiteri in Italia*, Catalogo della mostra (MEIS, Ferrara 2023), a cura di A. Morpurgo, A. Spagnoletto, Genova 2023, pp. 49-53.

DULIO 2023b

R. DULIO, «IO A TE». *Zevi e Terragni*, in *Giuseppe Terragni (1904-1943). Una nuova interpretazione*, a cura di S. Boidi, Milano 2023, pp. 132-141

FASOLO 1954

V. FASOLO, *Guida metodica per lo storia dell'architettura*, Roma 1954.

HITCHCOCK 1942

H.-R. HITCHCOCK, *In the Nature of Materials. The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, New York 1942.

JOHNSON 1990

D.L. JOHNSON, *Frank Lloyd Wright versus America. The 1930s*, Cambridge Mass.-London 1990, pp. 231-277.

LE CORBUSIER 1923

LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris 1923.

LEACH 2013

A. LEACH, *Modern Architecture and the Actualisation of History: Bruno Zevi and Michelangiolo Architetto*, in *Michelangelos Leben, Werke, Wirkung. Vita, Opere, Influenza di Michelangelo*, a cura di S. Gramatzki, G.D. Folliero-Metz, Peter Lang, Frankfurt am Main 2013, pp. 510-516.

MARANGONI 1933

M. MARANGONI, *Saper vedere*, Milano-Roma 1933.

MERLO, ZEVI 1935

M. MERLO, B. ZEVI, *A proposito di architettura*, in «Anno XIII. Rivista della Giovinezza», 22, 1935, pp. 12-13.

Message... 1935

Message from Frank Lloyd Wright, in XIII Congresso Internazionale Architetti. Atti Ufficiali, Roma (22-28 settembre 1935), Roma 1935, pp. 735-736.

An Opinion... 1941

An Opinion on Architecture, Boston 1941.

PEVSNER 1936

N. PEVSNER, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London 1936.

PORTOGHESI, ZEVI 1954

P. PORTOGHESI, B. ZEVI, *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964.

SAINT 1999

A. SAINT, *Wright and Great Britain*, in *Frank Lloyd Wright. Europe and Beyond*, a cura di A. Alofsin, Berkeley-Los Angeles-London 1999, pp. 121-146.

SUMMERSON 1970

J. SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge Mass. 1963; trad. it., *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 1970.

TAFURI 1986

M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino 1986.

TOBIA 2009

S. TOBIA, *Advertising America. The United States Information Service in Italy (1945-1956)*, Milano 2009.

ZEVI 1931

G. ZEVI, *Per la soluzione del problema del traffico nel centro di Roma*, estratto dagli Atti del 2° Congresso Nazionale di Studi Romani, Roma 1931.

ZEVI 1945

B. ZEVI, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Torino 1945.

ZEVI 1948

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino 1950.

ZEVI 1950a

B. ZEVI, *Architettura e storiografia*, Milano 1950.

ZEVI 1950b

B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950.

ZEVI 1960

B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960.

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Michelangiolo in prosa. L'opera architettonica di Michelangiolo nel quarto centenario della morte*, numero monografico di «L'architettura cronache e storia», 99, gennaio 1964.

ZEVI 1968

B. ZEVI, *Omaggio a Terragni*, numero monografico di «L'architettura cronache e storia», 153, 1968.

ZEVI 1970

B. ZEVI, *Erich Mendelsohn Opera Completa. Architettura e immagini architettoniche*, Milano 1970.

ZEVI 1973

B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino 1973.

ZEVI 1974

B. ZEVI, *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino 1974.

ZEVI 1977

B. ZEVI, *Zevi su Zevi*, Milano 1977.

ZEVI 1993, 2018

B. ZEVI, *Zevi su Zevi. Architettura come profezia*, Venezia 1993; 2018.

NOTE

¹ Per i dati biografici e documentari si rimanda DULIO 2008. Cfr. inoltre l'avvincente – e idealizzata – autobiografia ZEVI 1977, ripubblicata come ID. 1993 e di nuovo, dallo stesso editore, nel 2018, in occasione dei cento anni dalla nascita di Zevi, con una occasionale introduzione di Massimiliano Fuksas. Questo testo riprende e amplia: DULIO 2018 e ID. 2019. Cfr. inoltre BELLO, DULIO 2020.

² ZEVI 1931. Cfr. inoltre DULIO 2009, ID. 2023a.

³ MERLO, ZEVI 1935. Sulla formazione di Zevi cfr. inoltre DULIO 2010.

⁴ Cfr. DULIO 2008; *Message...* 1935.

⁵ CORRADI 2001.

⁶ Archivio Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma (d'ora in poi ABZ), 01.02, *Regia Università degli studi di Roma, Certificato degli esami sostenuti da Zevi Bruno al termine dell'anno accademico 1937-38*, dal quale risulta che Zevi supera gli esami di: Geometria descrittiva, conseguendo la votazione di 29/30, con Enrico Bompiani, l'11 giugno 1937; Analisi matematica I, 30/30, con Ugo Amaldi, il 16 giugno 1937; Disegno dal vero, 24/30, con Fausto Vagnetti, il 17-18 giugno 1937; Elementi costruttivi, 26/30, con Pier Luigi Maruffi, il 30 giugno 1937; Chimica, 30/30, con Germano Centola, il 4 ottobre 1937; Storia dell'arte, 30/30, con Pietro D'Achiardi, il 20 ottobre 1937; Fisica, 27/30, con Ugo Fani, il 7 giugno 1938; Analisi matematica II, 30/30L, con Ugo Amaldi, il 10 giugno 1938; Disegno architettonico, 24/30, con Fausto Vagnetti, il 13-14 giugno 1938; Lingua inglese, 30/30, il 23 giugno 1938; Applicazioni di geometria descrittiva, 18/30, con Francesco Severi, il 24 giugno 1938; Mineralogia, 26/30, con Antonio Scherillo, l'11 luglio 1938; Storia e stili dell'architettura, 30/30, con Vincenzo Fasolo, il 13 febbraio 1939; ivi, *Università degli Studi di Roma, Certificato di Equipollenza della laurea ottenuta dal Sig. Zevi Bruno all'Università di Harvard*, Roma, 30 maggio 1951.

⁷ In particolare CHOISY 1899, oltre che dai volumi precedenti dello stesso autore, dedicati specificamente alle tecniche costruttive romane e bizantine.

⁸ FASOLO 1954 rappresenta uno strumento di studio per gli studenti del corso di Fasolo che raccoglie le esperienze d'insegnamento dagli anni Venti in poi; il riferimento riguarda probabilmente BRINCKMANN 1922, che Fasolo non cita esplicitamente; su questo punto cfr. inoltre BRUSCHI 2001, BUCCI 2000.

⁹ ABZ, 01.02, *Regia Università degli Studi di Roma*, Lettera del Rettore, Roma 22 luglio 1938.

¹⁰ PEVSNER 1936.

¹¹ Cfr. DULIO 2008; ABZ, 11.03, B. Zevi, *Curriculum vitae* [1945]. Sull'accoglienza di Wright a Londra cfr. LESLIE 1990, SAINT 1999.

¹² Cfr. DULIO 2008, p. 13.

¹³ Ivi, pp. 13-18, 25-27.

¹⁴ *An Opinion...* 1941, cfr. soprattutto le pp. 12-15. Sull'insegnamento dell'architettura alla GSD e sul ruolo di Gropius cfr. ALOFSIN 2002.

¹⁵ Cfr. DULIO 2008, pp. 18-23, 132-133; ABZ, 11.03, B. Zevi, *Curriculum vitae...*, cit.

¹⁶ VENTURI 1926.

¹⁷ Cfr. DULIO 2008, pp. 27-29; nella sua autobiografia Zevi tende ad anticipare idealmente questa proposta critica alla partecipazione ai prelitteorici di arti figurative svoltisi a Roma nel 1938: ZEVI 1977, ID. 1993, pp. 32-33, rispetto ai quali non è però stata rinvenuta nessuna traccia documentaria.

¹⁸ ABZ, 11.02, B. Zevi, *Agenda 1943*, 2 novembre.

¹⁹ ABZ, 11.02, B. Zevi, *Agenda 1944*, 6 febbraio; il 19 febbraio riporta: «Ho finito il libro *Verso un'architettura organica*».

- ²⁰ HITCHCOCK 1942. ABZ, 11.02, B. Zevi, *Agenda 1944*, cit., 5 marzo.
- ²¹ ABZ, 11.02, B. Zevi, *Agenda 1944*, 5 marzo, 22 marzo; cfr. inoltre DULIO 2008, pp. 23-37.
- ²² LE CORBUSIER 1923.
- ²³ ZEVI 1945.
- ²⁴ ABZ, 11.03, B. Zevi, *Curriculum vitae...*, cit. Sull'USIS cfr. TOBIA 2009; sul ruolo di Zevi nell'ambito dell'antifascismo e delle relazioni con le strategie diplomatiche americane cfr. BELLO 2019.
- ²⁵ Cfr. DULIO 2005, ID. 2012a, ID. 2008, pp. 52-66.
- ²⁶ Cfr. ID. 2008, pp. 62-66.
- ²⁷ ZEVI 1948; MARANGONI 1933; cfr. inoltre DULIO 2008, pp. 30-37, 66-75.
- ²⁸ TAFURI 1986.
- ²⁹ ZEVI 1950b.
- ³⁰ Cfr. DULIO 2012b.
- ³¹ Cfr. ID. 2008, pp. 119-125, 137.
- ³² ZEVI 1950a, ID. 1974.
- ³³ PORTOGHESI, ZEVI 1964; appare rilevante, per il processo di lettura astratta degli elementi storici, anche ZEVI 1964; in questa direzione critica era già collocabile anche ID. 1960. Cfr. inoltre DULIO 2015, LEACH 2013.
- ³⁴ *An Opinion...* 1941, pp. 12-15.
- ³⁵ ZEVI 1968. Su questo punto cfr. anche DULIO 2023b.
- ³⁶ ZEVI 1970.
- ³⁷ ID. 1973.
- ³⁸ SUMMERSON 1970.
- ³⁹ Cfr. a riguardo DAL CO 1998, oltre alle recensioni dei principali volumi zeviani pubblicate come omaggio a Zevi dopo la sua scomparsa in «Casabella», 678, 2000, pp. 84-85.

Il libro fantasma, il libro impossibile:
Bruno Zevi e *Pretesti di critica architettonica*
Emre Yurdakul

La vasta produzione editoriale di Bruno Zevi occupa una posizione centrale e costante nella sua intera attività intellettuale. Nel corso della sua carriera, che si estende dalla fine del Ventennio fascista fino agli anni Novanta, il critico e storico romano scrive numerosi libri, cura collane, pubblica articoli su riviste e dirige varie testate e serie editoriali. Nonostante questa intensa operosità, Zevi riesce comunque a mantenere un controllo meticoloso e quasi ossessivo sul destino delle sue pubblicazioni in tutte le fasi. Spesso, infatti, riprende, smonta, aggiorna, riscrive, unisce e divide i propri lavori già pubblicati. In alcune occasioni, come parte integrante di questo procedimento di controllo, elimina o nasconde le tracce dei testi precedenti.

In questo quadro, un progetto in particolare si distingue dal resto del suo percorso editoriale per un andamento del tutto singolare: *Pretesti di critica architettonica*. Nata come un'iniziativa di raccolta di saggi già pubblicati, *Pretesti* accompagna l'intera vita intellettuale di Zevi, senza mai giungere a una forma definitiva né a un risultato del tutto soddisfacente per lo storico. Ogni tentativo di pubblicarla finisce per mettere in crisi l'intero assetto del progetto. *Pretesti*, infatti, si evolve progressivamente da una proposta editoriale semplice a un progetto irraggiungibile, attraversando un'edizione fittizia e poi obliterata, numerose variazioni provvisorie e, infine, una pubblicazione solo parzialmente compiuta.

Il libro fantasma

L'idea di pubblicare i saggi di Zevi in una raccolta nasce nel novembre del 1955 in una lettera indirizzata a Giulio Einaudi. Il critico propone all'editore un progetto che riunisce in un unico volume i suoi articoli sull'architettura antica e moderna già pubblicati in varie occasioni¹. Einaudi, in stretti rapporti con Zevi da anni, accoglie la proposta in modo «lietissimo» e suggerisce di collocare il libro nella collana dei *Saggi*, dove si sarebbe affiancato agli altri due volumi dell'autore – *Verso un'architettura organica*² e *Saper vedere l'architettura*³ – «già consacrati dal successo»⁴.

Nonostante l'entusiasmo iniziale, il progetto viene respinto in secondo piano per alcuni anni a causa di altri lavori in corso. Verso la fine degli anni Cinquanta

Zevi comincia a menzionarlo nuovamente tra le altre proposte editoriali. Nel dicembre del 1959 Einaudi, in una lettera indirizzata al critico, propone la pubblicazione dei suoi articoli apparsi su *L'Espresso* in una collana intitolata *Cronache dell'architettura*. Zevi accetta la proposta; tuttavia, ribadisce che prima di questa raccolta sarebbe opportuno pubblicare i *Saggi critici di architettura*⁵. In questo modo attribuisce per la prima volta un titolo al suo progetto. Ritiene che tale iniziativa «sarebbe più importante culturalmente e avrebbe anche un pubblico più vasto» e che le due iniziative possano svilupparsi contemporaneamente⁶.

In seguito all'approvazione di Einaudi, i due progetti prendono ufficialmente avvio. Le vicende nel campo accademico, tuttavia, modificano i piani di Zevi. Nel 1960 si apre per la prima volta un concorso nazionale per la cattedra di Storia dell'arte e Storia e stili dell'architettura. Zevi, con l'intenzione di parteciparvi, decide di accelerare la pubblicazione dei lavori in corso. Nel febbraio scrive a Luciano Foà, caporedattore dell'editore Einaudi, per sottolineare l'urgenza della situazione. Lo sollecita alla pubblicazione di due volumi su cui sta lavorando ormai da alcuni anni: il libro su Biagio Rossetti e il «volume dei saggi»⁷. Per quest'ultimo gli chiede di fissare una data di scadenza per la consegna del testo e delle immagini, affinché possa ricevere dieci copie prima del 31 luglio, data di chiusura del bando.

Nei mesi successivi Zevi intensifica il ritmo di lavoro per portare a termine entrambi i progetti. Dalle corrispondenze con l'editore emerge che attribuisce particolare importanza alla raccolta di saggi. Secondo il suo piano iniziale, Zevi prevede un libro di 800 pagine di testo e 64 di illustrazioni⁸. In una lettera a Einaudi dichiara che sta riscrivendo tutti gli articoli «in modo che siano sotto ogni aspetto attualissimi»⁹. Inoltre, chiede la possibilità di stampare il libro in grande formato, come i volumi su Palladio e su Rossetti, per «non sprecare questo patrimonio»¹⁰. Zevi insiste soprattutto su questa proposta e cerca di convincere Einaudi anche tramite altri funzionari della casa editrice. Ribadisce che i saggi del libro «sono di grande interesse per gli architetti» e, pertanto, anche qualora il volume dovesse avere un costo più elevato a causa del formato maggiore, avrebbe comunque una notevole diffusione¹¹.

Einaudi respinge la proposta. Ritene che «un volume più agile e a minor prezzo» sia più adatto per il libro dei saggi¹². Sottolinea inoltre che la collana grande è riservata alle opere «organiche e unitarie», non alle raccolte¹³. Di fronte al rifiuto di Einaudi e con il tempo ormai ridotto, Zevi porta a termine il lavoro in pochi mesi. Nel frattempo, il libro assume il titolo definitivo: *Pretesti di critica architettonica*. La casa editrice stampa in totale dodici copie¹⁴ – e, come verrà definito successivamente da Zevi – in modo «semi-clandestino»¹⁵.

Il libro viene inserito nella collana dei *Saggi* Einaudi con il numero identificativo 277 (fig. 16). Il risultato finale, tuttavia, è molto distante dalle intenzioni iniziali dell'autore: è composto soltanto da 116 pagine e non include alcuna immagine. Anche il contenuto subisce una notevole riduzione e riorganizzazione. Il progetto originale di Zevi, articolato in tre parti distinte, per un totale di

ventidue saggi e numerose postille, viene ridotto a soli otto scritti, senza alcuna partizione. Turbato da questo ridimensionamento, Zevi sente la necessità di fornire una spiegazione ai lettori. Nel capitolo iniziale di *Avvertenza* chiarisce che i saggi raccolti in questa edizione faranno parte di un ulteriore ma molto più ampio volume di prossima pubblicazione¹⁶. Infine, aggiunge anche l'intero indice del suo progetto ideale¹⁷.

Il titolo del libro è un chiaro riferimento all'opera di Lionello Venturi, *Pretesti di critica*, pubblicata nel 1929¹⁸. Questo gioco di citazioni nei titoli è una caratteristica distintiva e ricorrente anche in altre pubblicazioni del critico. In questo modo Zevi talvolta capovolge il significato dell'opera richiamata, creando una provocazione – come nel caso di *Verso un'architettura organica* – oppure, come in questa occasione, rende omaggio a figure che hanno avuto un ruolo cruciale nella formazione del suo pensiero critico. La somiglianza con il libro di Venturi, tuttavia, non si limita al titolo. La natura e la struttura del volume richiamano da vicino *Pretesti di critica*. L'opera di Venturi, anch'essa una raccolta di saggi precedentemente pubblicati, è strutturata in tre sezioni tematiche: *Critica della critica*, *Sull'arte del Trecento e del Quattrocento* e *Sull'arte contemporanea*. Allo stesso modo, anche la struttura ideale – ma non concretizzata – di *Pretesti* di Zevi segue uno schema analogo e raggruppa i saggi in tre parti tematiche simili: *Problemi di metodologia storiografica*¹⁹, *Problemi e personalità dell'architettura antica*²⁰, *Problemi e personalità dell'architettura moderna*²¹.

L'indice finale del volume non segue un criterio cronologico. Gli otto saggi pubblicati, selezionati fra i ventidue inizialmente programmati, sono ordinati secondo una gerarchia di importanza stabilita dallo storico. Il volume si apre con *Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica*, che si basa sulla conferenza commemorativa del filosofo tenuta da Zevi presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (Iuav) nel 1952²². Segue *Uno storico ancora vitale: Franz Wickhoff*, derivato dalla lezione inaugurale dell'anno accademico nel 1949 presso lo stesso istituto²³. I restanti sei saggi, che sono tratti da vari lezioni, conferenze e interventi su rivista, si sviluppano invece attorno a sei singole figure di architetti «antichi e moderni» del pantheon zeviano: Leon Battista Alberti, Louis Henry Sullivan, Charles Rennie Mackintosh, Antoni Gaudí, Auguste Perret e infine Erich Mendelsohn²⁴.

Il libro riesce a rientrare nella documentazione presentata per il concorso. Nel fascicolo *Operosità scientifica e carriera didattica* consegnato alla commissione compare il nome di *Pretesti di critica architettonica*²⁵. Nella descrizione del volume, però, si sottolinea che il progetto è ancora in fase di preparazione e che i saggi che ne fanno parte – o faranno parte – sono disponibili anche separatamente nell'album concorsuale *Articoli e conferenze*. Nello stesso documento si nota inoltre che sono state fornite sei copie di ciascuna delle quattordici pubblicazioni elencate, incluso *Pretesti*²⁶.

La fretta di pubblicare i lavori in corso prima della chiusura del bando dà i suoi frutti e Zevi ottiene la cattedra presso lo Iuav. Il critico, tuttavia, non è sod-

disfatto del risultato editoriale. *Pretesti di critica architettonica*, ultimo nella sua lista di pubblicazioni, rappresenta un progetto compromesso e ridimensionato per un'esigenza esclusivamente burocratica. Subito dopo aver ottenuto il ruolo, Zevi tenta di cancellare ogni traccia del libro dalle sue bibliografie e dai suoi documenti ufficiali. Nel curriculum vitae accademico-scientifico, redatto nell'ottobre del 1961, *Pretesti* scompare dall'elenco delle sue pubblicazioni²⁷. Questo atteggiamento si ripete anche nei volumi pubblicati dopo il 1960, nei quali l'opera non viene quasi più menzionata. Anche l'editore Einaudi – su richiesta di Zevi ma più probabilmente vista l'esigua quantità e la strumentalità delle copie stampate – non include o rimuove il libro dal catalogo ufficiale della collana *Saggi*. Già nel 1960, l'anno della pubblicazione dell'edizione fantasma, la casa editrice assegna il numero identificativo 277 a un altro volume, *Il mito del buongiorno* di Massimo Salvadori²⁸.

Nonostante l'obliterazione, l'edizione «semi-clandestina» di *Pretesti* riesce comunque a entrare in circolazione. Alcune delle dodici copie finiscono anche nelle mani degli studiosi più vicini a Zevi. Il titolo del libro comincia infatti a comparire nelle bibliografie e nelle note di alcuni volumi della storiografia architettonica del periodo. Nel 1966 Manfredo Tafuri, allora giovane storico e da poco vincitore della cattedra di Storia dell'architettura, cita in *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo* il saggio di Zevi su Leon Battista Alberti. Tafuri descrive questo articolo come «una brillante lettura dell'anticlassica intersezione di schemi nell'Annunziata fiorentina [Basilica della Santissima Annunziata]»²⁹. Il riferimento allo stesso saggio compare anche due anni dopo, nel 1968, in *Teorie e storia dell'architettura*³⁰. In questo volume l'autore menziona inoltre *Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica*, rinviando agli studi del critico sui problemi metodologici della storia dell'architettura³¹. Nello stesso libro, riferendosi ad altri saggi comparsi in *Pretesti* insieme ad altre opere di Zevi, Tafuri critica il suo metodo storiografico, definendolo «obbligato a rinunciare a molte verifiche obiettive» perché «tutto rivolto all'azione»³². Nel 1969 un altro giovane storico vicino alla cerchia zeviana, Stefano Ray, cita in *Il contributo svedese all'architettura contemporanea e l'opera di Sven Markelius* l'articolo su Franz Wickhoff³³.

Il libro infinito

L'insoddisfazione di Zevi porta all'idea di ripubblicare il libro da capo, come se la prima edizione non fosse mai esistita. L'iniziativa, promossa anche da Einaudi, comincia a prendere forma nel 1966. L'idea nasce soprattutto da un'altra esigenza editoriale: raccogliere i nuovi articoli di Zevi apparsi su *L'Espresso*. Il critico elabora quindi un progetto unico che riesce a includere tutti i lavori in corso: tre volumi, uno dedicato ai «saggi più impegnati» che verranno raccolti in *Pretesti di critica architettonica*, uno agli articoli su *L'Espresso* e uno a quelli della rivista *L'architettura. Cronache e storia*³⁴. Vista la dimensione dell'impegno,

Zevi segnala all'editore la necessità di un collaboratore. A Einaudi viene in mente solo Paolo Portoghesi, uno dei collaboratori più stretti di Zevi, ma suppone che lo storico lo avrà «scartato per delle ragioni precise»³⁵.

Zevi trova un'altra «persona adatta e disposta» per la selezione degli articoli pubblicati su *L'Espresso* e *L'architettura. Cronache e storia*³⁶. Tale progetto, come in precedenza, entra a far parte della serie delle *Cronache di architettura. Pretesti di critica architettonica*, invece, continua a svilupparsi come un progetto autonomo, per il quale Zevi decide di non collaborare con nessuno. Ben presto, però, riconosce che il lavoro si rivela più difficile del previsto. Segnala a Einaudi che ogni volta che rilegge i testi sente il bisogno di riscriverli da capo. Per questo motivo, gli comunica l'intenzione di rimandare il progetto a un momento successivo³⁷. Einaudi risponde ribadendo che lo storico è il miglior giudice dei propri lavori e precisa che la sua casa editrice non fa mai premura a studiosi o saggisti³⁸.

Nel giro di pochi anni il pessimismo di Zevi nei confronti del nuovo libro lascia il posto a un rinnovato entusiasmo. Nel 1970 il progetto riappare nelle corrispondenze³⁹. Nel mese di ottobre Zevi torna da Einaudi con una proposta ancora più impegnativa e ambiziosa: un nuovo *Pretesti di critica architettonica*, articolato in tre grandi volumi di 400–500 pagine ciascuno, dedicati ai suoi migliori saggi⁴⁰. L'impostazione riprende la struttura tripartita dell'indice pensato per la prima edizione del 1960: un primo volume dedicato ai saggi sugli architetti antichi, un secondo a quelli sugli architetti moderni e un terzo a quelli relativi all'attività editoriale delle riviste e ai problemi di metodologia. L'editore accoglie il progetto con entusiasmo e gli ricorda che tutto il suo interesse è concentrato su questa raccolta di saggi. Da subito, inizia a fare pressione su Zevi per ottenere date di consegna e informazioni più precise sul progetto. Nelle sue corrispondenze il critico definisce i saggi che faranno parte del nuovo progetto come «le cose migliori che ho fatto in questi anni»⁴¹. Ribadisce inoltre che, nonostante la loro ampiezza, queste tre raccolte devono avere un costo accessibile agli studenti universitari⁴².

Un anno dopo, nel novembre del 1971, a seguito di un incontro con la casa editrice, il progetto subisce un'ulteriore riformulazione. Pur mantenendo la suddivisione in tre volumi, Zevi decide di concepirli come tre libri distinti ma strettamente collegati, ciascuno con un titolo autonomo. Il primo recupera il titolo *Pretesti di critica architettonica*. Il secondo, invece, assume il titolo di un'altra opera precedente, *Architettura e storiografia*. Il terzo libro prende un titolo completamente nuovo, *Incontri architettonici*. Secondo Zevi, in questo modo i volumi non sono più «accademicamente separati», ma diventano tre libri in cui «si fondano i tre tipi di saggi, secondo un legame interno e non estrinseco»⁴³.

Zevi condivide con l'editore anche l'indice provvisorio dei tre volumi e fornisce una spiegazione per ciascuno. Secondo la nuova strutturazione, il primo libro – la nuova versione di *Pretesti di critica architettonica* – abbandona la tripartizione. In questo volume «il discorso parte dalle questioni metodologiche e con esse si conclude, dopo un itinerario di verifica nell'architettura antica e

moderna»⁴⁴. Secondo il piano editoriale, il libro dovrebbe quindi comprendere saggi aggiornati e alcuni già pubblicati nell'edizione fantasma del 1960⁴⁵. Zevi precisa che tale lavoro richiede soltanto una rilettura e può pertanto uscire senza difficoltà già l'anno successivo, nel 1972.

Il secondo libro è invece una rielaborazione del volume *Architettura e storiografia*, uscito nel 1950 presso un'altra casa editrice⁴⁶. Quando Einaudi propone di inserirlo nella propria collana, Zevi offre una soluzione integrando la proposta nel suo più ampio progetto dei saggi. Il critico definisce questo volume «quello destinato al maggior successo perché è indispensabile per gli studi universitari»⁴⁷. Il progetto, oltre a includere il saggio del 1950, comprende anche «le contestazioni critiche che danno il succo di 23 anni di insegnamento di storia dell'architettura antica e moderna»⁴⁸. Zevi ammette che completare il secondo volume richiede tempi più lunghi e propone quindi di fissare la consegna dei testi per l'autunno del 1972⁴⁹.

Il terzo libro, *Incontri architettonici*, viene descritto come «simile ai *Pretesti*, ma l'angolazione è diversa»⁵⁰. Il volume include saggi «che debbano attendere a essere raccolti» e altri che necessitano di «un radicale aggiornamento»⁵¹. Anche in questo caso Zevi riprende una sua opera precedente, *Poetica dell'architettura neoplastica*, pubblicata nel 1953⁵², e la incorpora nella raccolta. Diversamente dai due volumi precedenti, propone un'impostazione più vaga e indefinita⁵³. Suggerisce inoltre a Einaudi che, se opportuno, alcuni dei saggi elencati nell'indice possano essere già inseriti nel primo volume di *Pretesti*. Il critico, infatti, decide di non fissare una data precisa di consegna.

L'entusiasmo e la determinazione manifestati da Zevi già dopo pochi giorni lasciano il loro posto a dubbi e incertezze. Il «rospo maledetto interno» del critico lo blocca nel portare avanti il progetto e lo spinge di nuovo a smembrare, ricomporre, dividere e riunire i tre volumi⁵⁴. Alcuni saggi – quelli su Louis Henry Sullivan, Erich Mendelsohn, Antoni Gaudí e Charles Rennie Mackintosh – cambiano collocazione e vengono spostati nel terzo libro. Nel frattempo, *Poetica dell'architettura neoplastica* viene trasferita al primo volume. Le incertezze persistono anche nei mesi successivi. Zevi continua a sottoporre alla casa editrice nuove ipotesi di modifica. Nel mese di dicembre arriva a proporre un ulteriore indice provvisorio per *Pretesti*⁵⁵. In tutta questa confusione, Paolo Fossati, dirigente dell'editore Einaudi, interviene per riportare ordine e cerca di stabilizzare le scelte del critico. La sua intromissione si rivela efficace e Zevi riprende il lavoro sul primo volume, pur segnalando che richiederà più tempo del previsto⁵⁶.

Un anno dopo, nel 1973, si registra nuovamente uno stato di confusione. In un promemoria interno della casa editrice, Fossati riporta che il progetto dei tre volumi è «portato molto avanti», ma che «Zevi non è più convinto e preferisce smembrare il progetto, incorporando saggi di identica tematica in volumetti che troveranno il loro posto nell'*Universale di architettura*»⁵⁷. Quest'ultima, un progetto di collana diretto da Zevi per l'editore Dedalo, è composta da una serie di libri dedicati a singole figure di architetti e utilizza anche contenuti ini-

zialmente pensati per i tre volumi. Dal promemoria si comprende inoltre che *Architettura e storiografia* e *Poetica dell'architettura neoplastica* non fanno più parte del progetto dei saggi, ma costituiscono i volumi che seguono *Il linguaggio moderno dell'architettura*⁵⁸. L'unione definitiva di questa ultima nuova trilogia avverrà invece nel 1997 con *Leggere, scrivere, parlare architettura*, che li raccoglie in un unico volume⁵⁹.

L'iniziativa di ripubblicare *Pretesti* rimane sospesa per alcuni anni. Nel 1975 Zevi torna da Fossati con una nuova proposta. Chiede se l'editore ha ancora interesse a stampare il libro che conterrà «studi più seri compiuti negli ultimi venti anni, in parte inediti, in parte apparsi in vari libri»⁶⁰. Sia Fossati sia Einaudi accettano con entusiasmo la proposta di Zevi⁶¹. Il critico propone subito un indice provvisorio dettagliato. Si nota immediatamente che la struttura dei capitoli e dei contenuti è cambiata in modo significativo: il libro questa volta non è più articolato in tre parti, ma in due sezioni, *Architetti e storiografi eretici* e *Documenti di azione culturale*⁶². La suddivisione, infatti, non è più tra gli architetti antichi e moderni, ma tra i saggi dedicati a singole figure e gli articoli relativi all'azione politico-architettonica nel contesto italiano. Nella prima parte Zevi ricicla alcuni testi già pubblicati nell'edizione fantasma, insieme a testi nuovi⁶³. Nella seconda parte, invece, inserisce soltanto articoli inediti che non aveva menzionato alla casa editrice in precedenza⁶⁴.

Con la nuova proposta di Zevi, il progetto riparte. Entusiasta della situazione, Einaudi scrive al critico nel novembre dello stesso anno per esprimere la sua soddisfazione per la loro collaborazione duratura⁶⁵. Sottolinea inoltre di essere a conoscenza del fatto che Zevi è ormai prossimo a consegnare la nuova versione di *Pretesti* per la pubblicazione. L'entusiasmo di Einaudi, tuttavia, non si traduce in concreto. Zevi continua infatti a trascinare il progetto, mentre si dedica a numerose altre pubblicazioni in corso con l'editore. I lavori per il nuovo volume restano sospesi per molti anni.

Il progetto riprende per un'altra volta agli inizi degli anni Ottanta. Infine, nel 1983, ben ventitré anni dopo la pubblicazione dell'edizione fantasma, esce la prima edizione assoluta di *Pretesti di critica architettonica*⁶⁶. Anche in questa occasione il libro viene collocato nella collana dei *Saggi* Einaudi, con un nuovo numero identificativo: 660 (fig. 17).

Le differenze tra le due versioni pubblicate sono notevoli. L'opera, composta da circa 350 pagine, è molto più ampia e include anche numerose immagini. Per questo volume Zevi decide di mantenere una struttura binaria, simile all'indice provvisorio che aveva proposto a Einaudi nel 1975. Anche il titolo del primo capitolo viene ripreso, con una lieve modifica: *Architetti e critici eretici*⁶⁷. In questa sezione, i saggi non sono ordinati per data di pubblicazione, ma seguono un ordine filologico stabilito da Zevi. Ogni articolo si concentra su una singola figura – architetto o critico – che costituisce una delle basi del progetto storico-critico zeviano. I protagonisti includono Franz Wickhoff, Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Michelangelo, Andrea Palladio, Francesco Borromini, Le

Corbusier, Erich Mendelsohn, Frederick Law Olmsted e Frank Lloyd Wright⁶⁸. Il secondo capitolo, invece, viene reinventato. Intitolato *Nodi della cultura architettonica*, riprende argomenti di natura storica e critica più complessivi che – fatta eccezione per il saggio su Benedetto Croce – non si sviluppano attorno a un'unica figura⁶⁹. Un'altra differenza rilevante rispetto all'indice del 1975 è l'eliminazione dei saggi di natura politica.

Il libro impossibile

Con la ripubblicazione ex novo, *Pretesti di critica architettonica* diventa infine un progetto promuovibile dal punto di vista di Zevi. In diverse occasioni, lo storico cerca di sollecitare la casa editrice a favorire la massima diffusione del volume. Questo tema diventa anche motivo di contrasto con l'editore agli inizi degli anni Novanta. Nelle sue corrispondenze, Zevi si lamenta ripetutamente dell'irreperibilità delle copie del libro⁷⁰. Di conseguenza, la casa editrice entra in contatto più volte con le librerie per comprendere il problema e sostenere le vendite del volume.

Per Zevi, tuttavia, la promozione del libro non coincide con la sua completezza. Il critico ritiene infatti che il lavoro sia ancora aperto, in attesa di essere finalizzato. Il libro che raccoglie i suoi «studi migliori» deve quindi essere ulteriormente rivisto. Nel settembre del 1999 – a sei mesi dalla morte di Giulio Einaudi – comunica all'editore la sua intenzione di «rinnovare e ampliare» *Pretesti di critica architettonica*⁷¹. Il progetto, però, non verrà mai realizzato. Pochi mesi più tardi, nel gennaio del 2000, Zevi muore a Roma.

Il caso di *Pretesti* costituisce un episodio unico nella produzione editoriale di Zevi. L'opera, nata inizialmente come una semplice raccolta di saggi già pubblicati, si trasforma gradualmente in un progetto destinato a rimanere incompiuto. Ogni tentativo di portare a termine il libro si conclude infatti con l'abbandono del progetto oppure con la pubblicazione di un'edizione ritenuta, dal suo stesso autore, insoddisfacente. Diversamente da altri suoi lavori, Zevi colloca questa iniziativa in una posizione fortemente idealizzata e irraggiungibile, trasformandola in un traguardo *asintotico*. L'autodecostruzione del progetto diventa così non solo una componente fondamentale, ma soprattutto una condizione inevitabile della sua natura.

Un'altra caratteristica distintiva di *Pretesti* è la sua *atemporalità*. Il progetto riesce a muoversi liberamente nel passato e nel futuro dell'intera produzione intellettuale di Zevi. Se da un lato riprende, aggiorna, smembra e riunisce elaborati precedenti, dall'altro diventa l'origine di nuove iniziative editoriali. Questo procedimento, inoltre, non si verifica una sola volta, ma si ripete costantemente in ogni fase della carriera del critico. *Pretesti* diventa una chiave capace di aprire nuovi percorsi di riflessione, ma anche una forma di autoprovocazione – o, come definito dallo stesso Zevi, «il rospo maledetto interno» – che mette in crisi l'intera attività intellettuale.

Infine, nonostante la sua fluttuazione nel tempo e nei contenuti, il progetto di *Pretesti* definisce comunque con chiarezza le origini e i pretesi e immutabili fondamenti del pensiero storico-critico di Zevi. Dal filosofo Benedetto Croce allo storico austriaco Franz Wickhoff, dagli architetti del Rinascimento ai progettisti dell'età contemporanea caratterizzati da una spiccata sperimentaltà e *organicità*, i protagonisti del libro si presentano come costanti dell'intera vicenda editoriale. Nel corso dello sviluppo dell'opera Zevi interviene più volte sui testi dei saggi. Tuttavia, come precisa lo stesso critico, tali interventi non mirano a modificare il suo punto di vista, ma soltanto ad adattare il discorso all'attualità.

BIBLIOGRAFIA

Brunelleschi anticlassico 1977

Brunelleschi anticlassico, numero monografico di «L'architettura. Cronache e storia», 262-263, 1977.

DE MAURO 1972

T. DE MAURO, *Parlare Italiano. Con una storia illustrata della città italiana a cura di Bruno Zevi*, Bari 1972.

RAY 1969

S. RAY, *Il contributo svedese all'architettura contemporanea e l'opera di Sven Markelius*, Roma 1969.

SALVADORI 1960

M. SALVADORI, *Il mito del buongiorno*, Torino 1960.

TAFURI 1966

M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

VENTURI 1929

L. VENTURI, *Pretesti di critica*, Milano 1929.

ZEVI 1945

B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Torino 1945.

ZEVI 1947

B. ZEVI, *Louis H. Sullivan. La vita e le opere. Introduzione alla traduzione italiana del Kindergarten Chats*, Milano [1947].

ZEVI 1948a

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino 1948.

ZEVI 1948b

B. ZEVI, *Saggi di storia dell'arte e dell'architettura. 1. Mosaici bizantini a Roma. 2. Miti e realtà del Brunelleschi*, Roma [1948].

ZEVI 1949

B. ZEVI, *Franz Wickhoff nel quarantennio dalla sua morte. Lezione inaugurale dell'anno accademico 1949-50 tenuta dal prof. Bruno Zevi*, Venezia 1949.

ZEVI 1950a

B. ZEVI, *Un genio catalano: Antonio Gaudí*, in «Metron», 38, 1950, pp. 27-53.

ZEVI 1950b

B. ZEVI, *Architettura e storiografia*, Milano 1950.

ZEVI 1951

B. ZEVI, *Charles Rennie Mackintosh, poeta di uno strumento perduto: la linea*, in «Metron», 40, 1951, pp. 24-35.

ZEVI 1952

B. ZEVI, *Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica*, in «Metron», 47, 1952, pp. 7-14.

ZEVI 1953

B. ZEVI, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milano 1953.

ZEVI 1954

B. ZEVI, *Auguste Perret, 1874-1954*, in «Metron», 51, 1954, pp. 4-12.

ZEVI 1958

B. ZEVI, *Alberti, Leon Battista*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. I, Venezia-Roma-Firenze 1958, coll. 191-209.

ZEVI 1960

B. ZEVI, *Pretesti di critica architettonica*, Torino 1960.

ZEVI 1962a

B. ZEVI, *La crisi dell'insegnamento architettonico*, in «Ulisse», 44, marzo 1962, pp. 97-104.

ZEVI 1962b

B. ZEVI, [intervento], in *International Federation of Landscape Architects World Congress*, Haifa 1962.

ZEVI 1963

B. ZEVI, *Palladio, Andrea*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. 10, Venezia-Roma-Firenze 1963, coll. 438-458.

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Michelangiolo architetto*, a cura di P. Portoghesi e B. Zevi, Torino 1964.

ZEVI 1966

B. ZEVI, *El coloquio de Le Corbusier con la historia*, in «La Torre», 52, 1966, pp. 167-180.

ZEVI 1970

B. ZEVI, *Attualità del Borromini*, in *Studi sul Borromini*. Atti del convegno (Roma 1967), Roma 1970, pp. 507-542.

ZEVI 1973a

B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Torino 1973.

ZEVI 1973b

B. ZEVI, *Filippo Brunelleschi*, in *Die Großen der Weltgeschichte*, vol. 4, Zürich 1973, pp. 170-187.

ZEVI 1974

B. ZEVI, *Ebraismo e concezione spazio-temporale nell'arte*, Roma 1974.

ZEVI 1977

B. ZEVI, [intervento], in X Congress of the International Council of Societies of Industrial Design, Dublin 1977.

ZEVI 1979

B. ZEVI, [intervento], in conferenza in occasione del centenario della nascita di Albert Einstein, Lausanne 1979.

ZEVI 1980

B. ZEVI, [intervento], in *Es la arquitectura un lenguaje, y en qué sentidos?*, a cura di J. Glusberg, Buenos Aires 1980, pp. 91-96.

ZEVI 1981a

B. ZEVI, *The Influence of American Architecture and Urban Planning in the World*, in *For Better or Worse. The American Influence in the World*, a cura di A.F. Davis, Westport-London 1981, pp. 27-38.

ZEVI 1981b

B. ZEVI, [relazione], riunione del Comitato Internazionale dei Critici d'Architettura, XIV Congresso Mondiale degli Architetti, Warszawa 1981.

ZEVI 1983

B. ZEVI, *Pretesti di critica architettonica*, Torino 1983.

ZEVI 1997

B. ZEVI, *Leggere, scrivere, parlare architettura*, Venezia 1997.

NOTE

¹ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/1, f. 373, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 29 novembre 1955.

² ZEVI 1945.

³ Id. 1948a.

⁴ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/1, f. 374, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 30 novembre 1955.

⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 549, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 21 dicembre 1959.

⁶ *Ibidem*.

⁷ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 559, lettera di Bruno Zevi a Luciano Foa, 3 febbraio 1960.

⁸ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 560, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 9 febbraio 1960.

⁹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 569, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 16 marzo 1960.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 565, lettera di Bruno Zevi a Molina, 10 marzo 1960.

¹² AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 568, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 16 marzo 1960.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 729, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 18 novembre 1971.

¹⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 714-715, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 5 settembre 1971.

¹⁶ ZEVI 1960, p. IX.

¹⁷ Cfr. *infra*, note 19, 20 e 21.

¹⁸ VENTURI 1929.

¹⁹ Secondo il capitolo di *Avvertenza* del volume del 1960, i saggi previsti per la prima parte dell'edizione di prossima pubblicazione sono: 1. *L'eredità del pensiero ottocentesco e la nuova storia dell'architettura*; 2. *Un secolo di architettura moderna e i suoi riflessi sulla metodologia storica*; 3. *Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica*; 4. *La metodologia nella storia dell'urbanistica*; 5. *L'insegnamento della storia dell'architettura*. Si veda ZEVI 1960, p. IX.

²⁰ Secondo il capitolo di *Avvertenza* del volume del 1960, i saggi previsti per la seconda parte dell'edizione di prossima pubblicazione sono: 1. *Uno storico ancora vitale: Franz Wickhoff*; 2. *Attualità dell'architettura greca*; 3. *Attualità dell'architettura romana*; 4. *La funzionalità architettonica dei mosaici bizantini*; 5. *Miti e realtà del Brunelleschi*; 6. *Leon Battista Alberti, il letterato dell'architettura*; 7. *Una serie di caratterizzazioni insolite: dal tempio greco a Santa Maria della Salute di Venezia*. Si veda *Ibidem*.

²¹ Secondo il capitolo di *Avvertenza* del volume del 1960, i saggi previsti per la terza parte dell'edizione di prossima pubblicazione sono: 1. *Il pensiero di Louis Henri Sullivan*; 2. *Charles Rennie Mackintosh, poeta di uno strumento perduto: la linea*; 3. *Un genio catalano: Antoni Gaudí*; 4. *Auguste Perret, dall'arte delle strutture all'ingegneria*; 5. *L'ideale della continuità spaziale in Frank Lloyd Wright*; 6. *Le Corbusier, poeta senza storia*; 7. *L'architetto espressionista: Erich Mendelsohn*; 8. *La scelta del costume creativo: Richard Neutra*; 9. *Un genio del paesaggio: Roberto Burle Marx*; 10. *Problemi aperti dell'architettura moderna*. Si veda *Ibidem*.

²² Cfr. ID. 1952.

²³ Cfr. ID. 1949.

²⁴ Cfr. ID. 1947, ID. 1950a, ID. 1951, ID. 1954, ID. 1958.

²⁵ Archivio Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma (d'ora in poi ABZ), serie 14 «Album di documenti e fotografie», sottoserie 1 «Documenti saggi e articoli», album 4 «Prof. Bruno Zevi. Documenti-Saggi 1961-64», *Operosità scientifica e carriera didattica. Elenco delle pubblicazioni, redatto per il Concorso alla cattedra di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura, Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, 1960*, p. 4.

²⁶ Ivi, p. 3.

²⁷ ABZ, serie 3 «Attività didattica e carriera universitaria», busta 3, fasc. 4 «Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV.)», curriculum accademico-scientifico di Bruno Zevi, ottobre 1961.

²⁸ SALVADORI 1960.

²⁹ TAFURI 1966, p. 38-39.

³⁰ ID. 1968, p. 27.

³¹ Ivi, p. 23.

³² Ivi, p. 185.

³³ RAY 1969, p. 19.

³⁴ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 642-643, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 15 febbraio 1966.

³⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 644, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 22 febbraio 1966.

³⁶ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 645, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 11 aprile 1966.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 646, 18 aprile 1966.

³⁹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 682, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 15 gennaio 1970; ff. 685-685, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 29 gennaio 1970; f. 688, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 30 settembre 1970; f. 689, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 8 ottobre 1970; f. 690, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 19 ottobre 1970.

⁴⁰ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 692-693, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 22 ottobre 1970.

⁴¹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 714-715, lettera di Bruno Zevi a Giulio Einaudi, 5 settembre 1971.

⁴² AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 692-693, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 22 ottobre 1970.

⁴³ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 726-728, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 16 novembre 1971.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Secondo l'indice provvisorio del 1971, i titoli dei saggi destinati alla pubblicazione nel primo volume della trilogia, *Pretesti di critica architettonica*, sono: 1. *La storia come metodologia del fare architettonico*; 2. *Benedetto Croce e la riforma della storiografia architettonica*; 3. *Franz Wickhoff: la scoperta dell'architettura romana*; 4. *Leon Battista Alberti: il letterato dell'architettura*; 5. *Il manierismo da Michelangelo a Palladio*; 6. *Eresia dell'anticlassicismo palladiano*; 7. *Attualità di Francesco Borromini*; 8. *La tradizione dell'architettura moderna*; 9. *Il pensiero di Louis Henri Sullivan*; 10. *Charles Rennie Mackintosh, poeta della linea*; 11. *Un genio catalano: Antoni Gaudì*; 12. *Erik Gunnar Asplund e l'equivoco del neoclassico modernizzato*; 13. *Erich Mendelsohn, voce dell'espressionismo*; 14. *Il colloquio di Le Corbusier con la storia*; 15. *Un artista in tre opere: Richard Neutra*; 16. *Terragni e la matrice razionalista dell'architettura italiana*; 17. *La nuova dimensione dell'architettura paesaggistica*; 18. *L'incontro fra antico e nuovo nei centri storici*; 19. *Architettura e società*. Si veda *Ibidem*.

⁴⁶ ZEVI 1950b.

⁴⁷ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 726-728, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 16 novembre 1971.

⁴⁸ Secondo l'indice provvisorio del 1971, il secondo volume della trilogia, *Architettura e storiografia*, è suddiviso in tre parti: 1. *Architettura e storiografia*; 2. *Contestazioni critiche dalla preistoria all'età contemporanea*; 3. *Le pagine fondamentali della storiografia architettonica*. Si veda *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² ZEVI 1953.

⁵³ Secondo l'indice provvisorio del 1971, i titoli dei saggi destinati alla pubblicazione nel terzo volume della trilogia, *Incontri architettonici*, sono: 1. *L'insegnamento storicizzato dell'architettura*; 2. *Dal "saper vedere" al "saper fare" l'architettura*; 3. *Metodologia della storia urbanistica*; 4. *La lettura moderna delle acropoli greche*; 5. *Funzionalità architettonica dei mosaici bizantini*; 6. *Arnolfo di Cambio e Filippo Brunelleschi*; 7. *Michelangiolo architetto e urbanista*; 8. *I valori inalienabili dell'architettura moderna*; 9. *Poetica dell'architettura neoplasticista*; 10. *Il modernismo catalano*; 11. *Frank Lloyd Wright*; 12. *Storia della lingua e storia dell'urbanistica*; 13. *L'estetica moderna e la storiografia architettonica*; 14. *Strutturalismo e struttura del messaggio architettonico*; 15. *Nascita e morte dell'ingegneria: Auguste Perret*; 16. *L'architettura nell'età dell'informale*; 17. *Architettura popolare come architettura moderna*; 18. *Architettura senza edifici: lo spazio sociale*; 19. *Il futuro del passato in architettura*. Si veda AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 726-728, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 16 novembre 1971.

⁵⁴ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 781, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 27 novembre 1971.

⁵⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 783, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 5 dicembre 1971.

⁵⁶ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 785, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 14 dicembre 1971.

⁵⁷ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 793-794, promemoria di Paolo Fossati, 9 maggio 1973.

⁵⁸ ZEVI 1973a.

⁵⁹ Id. 1997. Cfr. ABZ, serie 6 «Attività editoriale», sottoserie 4 «Rapporti con gli editori», busta 58, fasc. 1, lettera di Bruno Zevi a Roberto Cerati, 3 settembre 1993.

⁶⁰ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 859-860, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 12 novembre 1975.

⁶¹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 862, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 18 novembre 1975; f. 863, lettera di Paolo Fossati a Bruno Zevi, 18 novembre 1975.

⁶² AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, ff. 859-860, lettera di Bruno Zevi a Paolo Fossati, 12 novembre 1975.

⁶³ Secondo l'indice provvisorio del 1975, i titoli dei saggi collocati nella prima parte del volume sono: 1. *Franz Wickhoff e la scoperta del continuum romano*; 2. *Il "lettorato" dell'architettura: Leon Battista Alberti*; 3. *Anticlassicismo di Michelangiolo architetto*; 4. *Palladio manierista*; 5. *La rivoluzione borrominiana*; 6. *Il colloquio di Le Corbusier con la storia*; 7. *Erich Mendelsohn e la poetica espressionista*; 8. *L'equivoco ricorrente: da E.G. Asplund a Louis Kahn*; 9. *Giuseppe Terragni e il razionalismo italiano*; 10. *Il linguaggio di Frank Lloyd Wright*; 11. *Benedetto Croce e la riforma della storia architettonica*; 12. *Antonio Gramsci sull'architettura*; 13. *Una metodologia nella storia dell'urbanistica*; 14. *Paesaggistica e lettura del territorio*; 15. *Ebraismo e concezione spazio-temporale dell'arte*. Si veda *Ibidem*.

⁶⁴ Secondo l'indice provvisorio del 1975, i titoli dei saggi inseriti nella seconda parte del volume sono: 1. *La lotta antifascista nei Littorali 1938*; 2. *L'Associazione per l'Architettura Organica*; 3. *Adriano Olivetti e l'Istituto Nazionale di Urbanistica*; 4. *Giuseppe Samonà nel "Bauhaus" veneziano*; 5. *Fondazione dell'Istituto Nazionale di Architettura*; 6. *Paolo Rossi, studente-architetto ucciso dai fascisti*. Si veda *Ibidem*.

⁶⁵ AST, Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, *Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 227, fasc. 3169/2, f. 862, lettera di Giulio Einaudi a Bruno Zevi, 28 novembre 1975.

⁶⁶ Zevi 1983.

⁶⁷ L'indice del primo capitolo dell'edizione conclusiva del 1983 segue maggiormente la proposta avanzata da Zevi nel 1975, con lievi modifiche ai titoli e all'ordine. Diversamente dalla proposta precedente, il critico decide di collocare i saggi su Croce, sulla paesaggistica e sull'ebraismo nella seconda parte del volume, mentre esclude gli scritti dedicati a E. G. Asplund, Louis Kahn, Antonio Gramsci, Giuseppe Terragni e all'urbanistica. Si veda *Ibidem*. Cfr. *supra*, nota 63.

⁶⁸ Per i saggi, gli articoli, gli interventi e le conferenze su cui si basano i capitoli, oltre a quanto già citato nelle note 22, 23 e 24, si vedano anche ID. 1948b, ID. 1963, ID. 1964, ID. 1966, ID. 1970, ID. 1973b, ID. 1981a, *Brunelleschi anticlassico* 1977.

⁶⁹ L'indice della seconda parte dell'edizione conclusiva del 1983 è composto dai seguenti saggi: 1. *La malattia italiana del bilinguismo*; 2. *Croce e la riforma della storiografia architettonica*; 3. *Il "grado zero" della scrittura architettonica*; 4. *La nuova dimensione della paesaggistica*; 5. *Industrial design: una folla di personaggi in cerca d'autore*; 6. *Ebraismo e concezione spazio-temporale dell'arte*; 7. *Pensiero einsteiniano e architettura*; 8. *La crisi dell'insegnamento architettonico*; 9. *Per una critica architettonica alternativa*. Si veda ID. 1983. Per i saggi, gli articoli, gli interventi e le conferenze su cui si basano i capitoli, si vedano inoltre ID. 1962a, ID. 1962b, ID. 1974, ID. 1977, ID. 1979, ID. 1980, ID. 1981b, DE MAURO, 1972.

⁷⁰ ABZ, serie 6 «Attività editoriale», sottoserie 4 «Rapporti con gli editori», busta 58, fasc. 1, lettera di Bruno Zevi a Maria Perosino e Lorenzo Fazio, 18 aprile 1993; lettera di Bruno Zevi a Roberto Cerati, 9 dicembre 1993; lettera di Bruno Zevi a Roberto Cerati, 6 gennaio 1994.

⁷¹ ABZ, serie 6 «Attività editoriale», sottoserie 4 «Rapporti con gli editori», busta 58, fasc. 1, lettera di Bruno Zevi a Lorenzo Fazio, 1° settembre 1999.

L'archivio Bruschi e gli studi su Borromini

Renata Samperi

I temi della ricerca storica di Arnaldo Bruschi vengono ripercorsi in questo volume nei saggi di Paolo Fiore e Paola Zampa, che si basano sulle principali pubblicazioni, ma anche sulla propria personale conoscenza dello studioso, in un rapporto di collaborazione e amicizia.

La recente donazione, da parte della famiglia, dell'archivio privato di Bruschi all'Archivio Centrale dello Stato mette ora a disposizione una nuova fondamentale fonte di conoscenza¹. I molti materiali conservati sono relativi a tutti gli ambiti dell'opera di Bruschi architetto: l'attività di progettista, l'attività di ricerca storica e di didattica, compresi gli studi universitari del periodo in cui era ancora studente. Vi sono poi quelli che nell'inventario sono definiti disegni artistici, eseguiti con varie tecniche, insieme a disegni di fantasie architettoniche, ritratti e autoritratti.

Per quanto riguarda la ricerca e la didattica, questa documentazione può svelare diversi aspetti del processo di gestazione di studi e pubblicazioni e del metodo utilizzato. Molto si conserva della documentazione relativa al lavoro preparatorio per monografie, saggi e lezioni. Materiale che spesso non è stato interamente riversato nelle opere pubblicate, ma anche materiale preparato per opere mai pubblicate. Particolare interesse rivestono gli studi, solo in parte giunti a pubblicazione, su Antonio da Sangallo il Giovane e su Francesco Borromini. Le vicende del libro non scritto su Sangallo sono trattate in questo volume da Greta Faraone, gli studi su Borromini sono oggetto del presente saggio².

Le ricerche di Bruschi sull'architettura di Borromini si collocano negli anni Sessanta del secolo scorso e sfociano inizialmente in due saggi, rispettivamente pubblicati nel 1967 e nel 1968, intitolati *Borromini: sviluppo e crisi di un linguaggio*³ e *Il Borromini nelle stanze di S. Filippo alla Vallicella*⁴.

Il primo viene ripubblicato in forma di libro nel 1978 nella collana Universale di Architettura, diretta da Bruno Zevi, con il titolo *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il barocco*⁵. Rispetto alla prima versione uscita nel 1967, il volume presenta solo lievi ritocchi, con l'aggiunta o l'integrazione di alcune note, ed è corredato da nuovi apparati e grafici redatti con la collaborazione di Paola Zampa. Nel 1999, sempre nella stessa collana, diretta ancora da Zevi, esce un'ulteriore edizione, priva di modifiche, a parte l'aggiunta di una nuova premessa e di alcuni aggiornamenti bibliografici a cura di Augusto Roca De Amicis⁶.

Nella premessa alla prima edizione del libro, Bruschi precisa che la sintesi presentata sul significato dell'architettura borrominiana trae origine «oltre che da precedenti meditazioni e appunti dell'autore, da un rinnovato approfondimento dell'argomento avvenuto in vista delle celebrazioni borrominiane del 1967 e della redazione di un suo saggio monografico (1966-67) su *Il convento dei Filippini*, mai pubblicato, nato come capitolo [...] di un libro rimasto inedito (ma già pronto in bozze nel giugno 1967) su *Borromini architetto*, a cura di P. Portoghesi e B. Zevi, con saggi monografici di G.C. Argan, R. Bonelli, E. Battisti, C. Brandi, A. Bruschi, P. Marconi, P. Portoghesi, M. Tafuri e B. Zevi, allora preparato per l'editore Einaudi di Torino»⁷. Le bozze emergono ora dall'archivio Bruschi, insieme a un ricco dossier di materiale preparatorio, comprendente manoscritti, dattiloscritti e disegni, con appunti e corrispondenza⁸. Il dossier contiene la lettera, datata 17 febbraio 1966, con la quale Bruschi accetta l'incarico a curare il saggio, in risposta a una precedente proposta ricevuta da Zevi in data 13 novembre 1965. Al 24 maggio 1966 risale una lettera di Zevi che acclude una nota per gli autori nella quale si specifica, tra le altre cose, che ogni capitolo del libro dovrà essere integrato da una breve nota filologica da pubblicarsi in fondo al volume. Le bozze si conservano in due versioni: la prima datata 7 giugno 1967, la seconda inviata il 13 maggio 1968. Quest'ultima è già impaginata e corredata da illustrazioni separate dal testo, costituite unicamente da fotografie del complesso dei Filippini; i testi del capitolo e della nota filologica coprono rispettivamente 25 e 16 pagine, ciascuna delle quali corrispondente a circa 3700 battute⁹.

I molti appunti preparatori conservati documentano il processo di ricerca compiuto dall'autore. Per le principali fonti bibliografiche sono ordinatamente riportati i passi più significativi. Oltre all'*Opus Architectonicum* nell'edizione del 1725¹⁰ e in quella curata da Paolo Portoghesi del 1964¹¹, sono ampiamente considerati soprattutto i testi di Eberhard Hempel¹², Adolfo Pernier¹³, Hans Sedlmayr¹⁴, Giulio Carlo Argan¹⁵. Gli appunti preparatori contengono anche molti disegni: schizzi veloci, inseriti a chiarire alcuni passaggi dei ragionamenti (fig. 21), e schizzi più strutturati, destinati a corredare il testo ma non presenti nelle bozze (figg. 24-27).

Il lavoro costituisce uno dei primi casi in cui Bruschi applica un metodo di studio dell'architettura, poi praticato e teorizzato nel corso della sua lunga attività di ricerca, nel quale l'attenzione storica è rivolta principalmente al processo progettuale e costruttivo nella sua complessità piuttosto che al «risultato visivo conclusivo» dell'opera compiuta, pur senza ignorarlo¹⁶. Un procedimento, proprio dello storico-architetto, finalizzato a comprendere dall'interno il perché di un'architettura, considerando vincoli e condizionamenti, volontà e intenzioni di committenti e architetti, dinamiche di cantiere. A tale scopo è fondamentale la ricerca filologica sui dati concreti, accompagnata dall'analisi diretta degli edifici, condotta con «gli stessi strumenti operativi (ma anche conoscitivi) del mestiere dell'architetto che progetta: il disegno, lo schema grafico, il rilievo, la restituzione»¹⁷.

Già dall'inizio degli anni Sessanta, nella preparazione della monografia pubblicata nel 1969, Bruschi impiega questo stesso metodo per affrontare il «nodo proble-

matico costituito dal fenomeno Bramante», alla ricerca dei problemi «che si è posto l'architetto nel concreto meccanismo del mestiere, nei suoi fondamenti psicologici, nelle sue premesse culturali, nei suoi impulsi espressivi»¹⁸. Un'operazione nella quale, peraltro, l'autore riconosce i limiti di un'interpretazione inevitabilmente soggettiva, seppur fondata su criteri scientifici e filologici¹⁹. Questo tipo di studio si presta indubbiamente anche al caso del convento dei Filippini, nel quale le scelte di un architetto come Borromini si sviluppano tra problemi e limitazioni di carattere programmatico, progettuale ed esecutivo. Come si vedrà, le profonde differenze tra le figure dei due architetti in quegli anni oggetto di studio, Bramante e Borromini, non sembrano rimanere estranee alla lettura critica dell'opera borrominiana.

Il metodo descritto informa sia il saggio, sia la nota filologica. Quest'ultima costituisce la premessa scientifica fondamentale per il lavoro di analisi e interpretazione dell'architettura svolto nel saggio. Benché destinata alla parte finale del volume, si tratta di un importante contributo, innovativo per lo stato degli studi del tempo sul complesso dei Filippini. L'autore vi indica chiaramente le fonti bibliografiche e documentarie consultate, dedotte dalle pubblicazioni all'epoca disponibili e integrate attraverso ulteriori scavi archivistici. Tra gli autori presenti, oltre quelli già citati, compaiono Anna Maria Corbo²⁰, Oskar Pollak²¹, Heinrich Thelen²², Paolo Portoghesi²³, Eugénie Strong²⁴. Accanto alla rigorosa esposizione dei dati filologici, la nota mostra anche un approccio interpretativo nella restituzione critica di alcuni passaggi del processo progettuale e costruttivo. Dopo aver analizzato le vicende precedenti l'intervento borrominiano, l'autore arriva alla conclusione, all'epoca non scontata, che l'impianto planimetrico, distributivo e funzionale d'insieme sia dovuto a Maruscelli e non a Borromini. Osserva inoltre che la già avvenuta realizzazione della sacrestia fosse vincolante per ogni successiva elaborazione progettuale.

Come nei principali studi successivi sull'argomento, la puntuale trattazione relativa alle diverse fasi della fabbrica parte dalla precisazione, da parte di Borromini, del disegno dell'oratorio e della facciata esterna ad esso collegata; con osservazioni fondamentali, riprese e ampliate nel saggio, che verranno esaminate più avanti. La nota filologica prosegue analizzando gli altri progetti borrominiani, anche contenuti nell'*Opus*, rispondenti a parziali cambiamenti di programma e alla necessità di stabilire piante e alzati di diverse parti del complesso – il refettorio, la biblioteca, i cortili, le stanze di San Filippo, l'edificio con la torre dell'Orologio – e di definire le moltissime soluzioni di dettaglio. Nello stesso tempo la trattazione segue, attraverso la documentazione raccolta, le diverse fasi della costruzione, delineando un «processo aperto», determinato dell'andamento del cantiere e dal ritmo delle decisioni della congregazione. Analizzate tali vicende, Bruschi espone chiaramente le proprie conclusioni:

«pur mantenendo sostanzialmente costante il primitivo, maruscelliano, impianto planimetrico, l'edificio, nella fusione tra processo di progettazione e processo di realizzazione si trasforma nella sua realtà spaziale secondo la determinata volontà del Borromini. Egli ne diviene così il vero responsabile, il reale autore».

La lettura critica contenuta nella nota filologica si arricchisce, non senza qualche ripetizione, all'interno del saggio. Bruschi apre lo scritto sottolineando il forte vincolo, costituito per Borromini dal preesistente progetto di Paolo Maruscelli. Ritiene tuttavia che l'architetto abbia accettato questa condizione, ossia «l'impossibilità di ripensare l'impianto generale già stabilito», nella consapevolezza di riuscire a «sublimare i dati sensibili in forme e in spazi artisticamente vitali». Il progetto di Maruscelli diviene «una trama da rendere architettonicamente concreta, nel fare progettuale e nell'esecuzione, mediante la caratterizzazione degli spazi e degli elementi».

Le molte pagine dedicate all'attenta analisi delle diverse parti del complesso esprimono con chiarezza il particolare taglio critico adottato da Bruschi per comprenderne l'architettura. Sia nel saggio che nella nota filologica, il passaggio che meglio condensa il senso della sua interpretazione è quello relativo allo studio del rapporto tra la sala dell'oratorio e la facciata esterna, così come documentato dalle diverse ipotesi progettuali contenute nei disegni Albertina nn. 283, 284 e 285, il cui assetto distributivo è sinteticamente schematizzato negli appunti dell'autore (fig. 21). L'ordinamento temporale dei disegni secondo la suddetta sequenza, poi superato negli studi di Connors, è alla base della ricostruzione proposta²⁵. Si considera innanzitutto Albertina 283 (fig. 18): la sala si trova nell'angolo sud-ovest del complesso, come nei progetti di Maruscelli e poi nell'assetto definitivo; senza tener conto della corrispondenza con la distribuzione interna, Borromini pone la facciata, ancora diritta, sull'asse dei cortili, aggiungendo un accenno alla linea concava. Particolare attenzione è poi riservata al disegno n. 284 (fig. 19), nel quale, modificando la posizione dell'oratorio, si prevede la corrispondenza di quest'ultimo con la facciata e i cortili. Nel progetto, contraddistinto da «chiarezza di impostazione» e «coerenza teorica», Bruschi legge il «tentativo del Borromini di intervenire più sostanzialmente sull'impianto del Maruscelli». Considera il disegno una sorta di «progetto ideale» e ricorda a questo proposito anche il giudizio di Portoghesi, che vi vede la «fase più organica e felice» dell'operazione. L'analisi del disegno è occasione per riflettere sulla «genesì progettuale» della facciata concava, riferita sia a «stimoli iconici o mnemonici», come quello dell'antica tomba della Conocchia, sia alla ricerca di una relazione tra facciata e spazio interno, anche rispondente a esigenze costruttive: un'interpretazione, come vedremo, chiaramente legata alle *Genetische Beschreibungen* di Sedlmayr²⁶. Inoltre, citando Argan, Bruschi ricorda come lo «stimolo alla contrazione, alla compressione degli spazi» costituisca «caratterizzante fattore della poetica borrominiana, [...] capace di agire sugli involucri evidenziandosi nella concavità». Sempre riprendendo Argan, afferma che «la concavità è [...] strumento atto a sottrarre la forma alla luce universale dello spazio concreto, ad imprimere ad ogni accento formale un particolare accento luminoso [...], a sublimare la parete in un tessuto di notazioni luministiche individualizzate» e, ancora, «a sconvolgere ogni intelaiatura prospettica». Sulla base del «confronto con gli schizzi iniziali per la facciata di San Carlino

[...] e con l'altare Filomarino di Napoli», osserva poi che la facciata concava doveva rappresentare «la concretizzazione di un fantasma espressivo urgente, in quel tempo, alla fantasia borrominiana». Centrale, per lo sviluppo della tesi principale della propria lettura critica, è la notazione che vede nella facciata dell'oratorio la tendenza «ad enuclearsi, ad isolarsi sul piano come un fatto autonomo, sovrapposto». Anche in questo caso sembra evidente il riferimento agli studi di Sedlmayr, che nella casa dei Filippini e in altre opere di Borromini aveva evidenziato, in sostanza, l'autonomia delle forme particolari rispetto all'insieme. Come si è visto, il libro di Sedlmayr, pur non essendo citato nel saggio, è ben presente negli appunti di Bruschi, che annota le frasi evocative con le quali lo studioso austriaco aveva espresso questo concetto: «questi singoli pezzi [...] vengono per così dire incastonati come pietre levigate di una determinata forma [...] inserite in una sagoma metallica liscia ma però formata»; «la facciata della casa dei Filippini e quella di San Carlino alle Quattro Fontane si possono, per così dire, rimuovere con la punta delle dita senza rovinare gli edifici»²⁷.

Procedendo nell'analisi dei disegni, nel passaggio ad Albertina 285 (fig. 20), con il ritorno alla «vecchia posizione dell'oratorio», Bruschi vede il «fallimento della proposta borrominiana», dovuto a esigenze della committenza, di carattere funzionale e distributivo. Rileva inoltre che in questa soluzione la facciata concava, nonostante la perdita di corrispondenza con l'impianto dell'oratorio, «rimane sull'asse dei cortili». Pur rinunciando al tentativo di riorganizzazione dell'insieme, ma mantenendo la facciata concava che avrebbe poi caratterizzato l'assetto definitivo, Borromini deriva quindi da Albertina 284 «spunti ed elementi teoricamente ormai incongrui nell'impianto prescelto».

Riferendosi nuovamente ad Argan, Bruschi vede in questo atteggiamento la negazione del «valore della teoria, dell'idea, del disegno rinascimentale» e la rinuncia a «esprimere nell'opera un'intellettualistica universale concezione del mondo». «Il valore dell'arte», prosegue, «si è spostato decisamente dall'invenzione generale alla specifica e concreta risoluzione espressiva della forma particolare». La «maggiore coerenza teorica» di Albertina 284 viene vista come «forse meno stimolante; indifferente, comunque, ai fini di una compiuta caratterizzazione espressiva dell'opera e delle sue parti». Bruschi ritiene tuttavia che Borromini possa aver inizialmente seguito le «indicazioni della cultura rinascimentale»: la «contestazione, sotto l'impulso di stimoli espressivi, nel furore della individuale liberazione fantastica, si matura nel fare; si realizza nell'opera compiuta».

Considerando sinteticamente le altre parti salienti del complesso, interessate dai progetti borrominiani, l'autore vi riconosce uno stesso «atteggiamento metodologico»:

«Non tutto egli mette a fuoco con la stessa intensità espressiva: concentrazioni improvvise di interessi formali si alternano con ampie rarefazioni; con calate di tensione e nuove subitanee riprese. [...] Così all'esterno, sulla continuità dimessa e quasi monotona del tessuto parietale, pur vibrante di tenui notazioni luministiche, la ma-

teria si coagula in episodi emergenti: la facciata dell'oratorio, la torre dell'Orologio, i nodi angolari. All'interno, nello stesso modo, il discorso continuo dei porticati, dei passaggi, delle stanze e delle celle si qualifica per l'inserimento di spazi nei quali gli stimoli espressivi raggiungono punte di impreveduta intensità: l'oratorio, la biblioteca, i cortili, il refettorio, la sala di ricreazione. L'insieme dell'edificio rallenta la sua unità di forma compatta e conclusa. Esso non è concepito in funzione di una visione unica ma per visioni successive e distinte. Le esplosioni formali nascono inattese, senza preparazione; tanto più drammatiche perché inserite in un contesto ordinato, non immemore della prospettica strutturazione dello spazio. Il risultato finale è la contestazione dell'integrità organica dell'insieme».

L'edificio dei Filippini diviene così «il risultato di una elencazione di pezzi staccati giustapposti, spesso incomunicabili».

L'analisi estesa e dettagliata delle diverse parti conferma e precisa questa sintetica lettura.

Riguardo all'impianto dell'oratorio, considerando la già prefissata posizione della sala nell'angolo sud-ovest del complesso, Bruschi sottolinea, sulla scorta della testimonianza dell'*Opus* e di quanto già rilevato da altri autori, il concreto problema della mancata corrispondenza, nel progetto di Maruscelli, tra le finestre della parete nord e gli assi delle arcate del portico del cortile retrostante. Si sofferma poi ad analizzare le soluzioni pratiche messe in campo dall'architetto per risolvere, «a soddisfazione di tutti», il problema di rispondere adeguatamente ai vincoli progettuali. Quanto all'analisi dell'articolazione dell'interno, il giudizio critico, peraltro condiviso con altri studiosi, può essere sintetizzato da queste parole:

«L'idea, in sé splendida, della risoluzione spaziale mediante membrature verticali che s'intrecciano e si curvano come lamine flessibili sotto il peso dell'anello centrale, è accennata ma non sviluppata fino in fondo; è resa ambigua dall'accostamento e dall'interferenza di temi diversi».

Ampio spazio è poi dedicato alla facciata, la cui analisi trova riscontro negli schizzi preparati per il testo (figg. 24-25). Di seguito alcuni passi più significativi.

«La strutturazione delle superfici si propone come risultato di impulsi energetici contrastanti, come rappresentazione di forze in tensione. Al centro la contrapposizione sull'asse verticale di concavità e convessità esplicita un moto interno come di rotazione e di rivoluzione attorno alle cerniere laterali delle due paraste».

Un'osservazione, questa, anche graficizzata in uno schematico schizzo (fig. 24).

Le «fasce orizzontali di marcapiani, di nicchie, di finestre [...] inseriscono accentuazioni di scuro e di chiaro di valore diverso e variabile. Nell'ordine inferiore l'articolata aggettivazione della superficie individua sul piano il pulsare degli elementi come alternanza ritmica di luci e di ombre entro la netta geometria delle riquadrature ripetute e insistenti. Ma i fronti delle finestre del primo ordine, invadendo il cornicione quasi a

sostenerlo, quasi fondendosi nell'ombra con i capitelli delle paraste, incastrandosi tra i tratti di architrave sagomato della trabeazione, contestano il tradizionale, naturalistico, significato degli elementi architettonici [...] Nel secondo ordine i legami orizzontali si attenuano. La greca mistilinea, costituita dai frontoni delle finestre e dalla cornice d'imposta della calotta prospettica centrale, si pone come unica indicazione linearistica orizzontale sulla luminosità della superficie; si aggancia come un fermaglio alle paraste, trattenuta in tensione e sostenuta ai margini dalle volute dei corpi laterali. Ad essa sembrano appese le finestre della biblioteca [...] La splendida finestra centrale, legandosi visivamente al piano inferiore, accompagnata dalla dolce voluta palmiforme e rimanendo accentuatamente più in basso delle altre del piano superiore, ne accentua il carattere di elementi sospesi, librati nella distesa luminosità del piano arcuato [...] Ancora una volta il tradizionale rapporto di peso e sostegno è invertito, all'apparenza visiva, nel capovolgimento di significato degli elementi. Trabeazione e frontone non sono più sostenuti, non pesano sui piedritti [...] La facciata dell'oratorio, organizzata nel suo insieme in superficie sullo schema consueto della sovrapposizione degli ordini, si risolve pertanto come contestazione dell'equivalenza statico-plastica degli elementi tradizionali. Gli ordini architettonici sono individuabili come tali; ma non sono più l'espressione di un classicismo universale; non vogliono più rappresentare valori eterni, al di sopra della storia. Si configurano come forme concrete dotate di una individualità strettamente legata alla posizione, al luogo, alla specifica funzione espressiva [...] Ogni capitello, ogni cornice, ogni modanatura, diviene il risultato di una specifica, non riproducibile, occasione spaziale: Il diretto controllo progettuale di ogni elemento nega, nel risultato finale, il valore normativo del metodo rinascimentale di deduzione delle singole risoluzioni dall'impianto di partenza, secondo un processo logico».

La facciata non è esente da critiche argomentate. Per esempio, nel «tentativo di riconnettere il fronte concavo alla impaginatura parietale adiacente» viene vista «una certa indecisione che indebolisce la risoluzione espressiva dell'insieme sulla piazza». Si osserva inoltre che

«sulla esigua lunghezza del prospetto, nella continuità dell'unico materiale, la complessa soluzione angolare (pure in sé splendida), il bugnato graficamente disegnato a definire le ali laterali del fronte concavo, la bardatura di secondarie riquadrature si pongono come elementi di disturbo all'episodio principale».

Confrontando la facciata con quelle di San Carlino o di Propaganda Fide, Bruschi vi vede una «non completa realizzazione espressiva». «Ben altra coerenza d'impostazione» viene individuata nelle «rappresentazioni della facciata inserite nell'*Opus* (tavv. IV e V)» e in Albertina 291, analizzate in uno schizzo ricostruttivo (fig. 24). L'autore conclude tuttavia che «anche nella facciata ideale, come nell'opera costruita, il limite è costituito dal risolversi dell'insieme in un esercizio di decorazione, di pur elevatissima finzione architettonica». D'altra parte, una «soluzione in sé magistrale» viene individuata nei «nodi agli angoli del fabbricato»:

«Il Borromini tagliando, svuotando lo spigolo e incurvando lo smusso con una concavità – quasi per una pressione dall'esterno che fa rifluire in dentro la materia –

priva l'angolo di significato costruttivo; lo trasforma in uno snodo, in una cerniera di rapidi passaggi luminosi, capace al contempo di concludere o di continuare il discorso delle pareti; di contestare all'edificio la sua definizione di blocco plastico scomponibile in facciate distinte e concluse».

La celebre soluzione all'angolo tra la piazza e l'attuale via dei Filippini è oggetto di uno schizzo esplicativo che rappresenta in pianta la «soluzione del Borromini», accompagnata dall'annotazione: «La soluzione angolare come deformazione di quella classica sotto l'impulso di una ideale pressione sullo spigolo dall'esterno verso l'interno». Accanto sono inserite le ricostruzioni della «soluzione classica di tipo bramantesco» e della «possibile soluzione intermedia», disegnata dallo stesso Bruschi con «qualche attinenza con quella del Collegio Romano della quale costituisce un arricchimento» (fig. 26). Attraverso tali schizzi, anche contenenti proprie idee di carattere progettuale, l'autore ragiona da architetto per meglio definire e inquadrare l'invenzione borrominiana.

Dopo l'analisi dell'articolazione dei due cortili, con le critiche alle proporzioni dell'ordine gigante, Bruschi riconosce il raggiungimento di «punte di poetica intensità nella precisazione del refettorio, della stanza del lavamano e della sala di ricreazione».

Segue la lettura del «fronte della torre dell'Orologio», presentato come un'«immagine tra le più alte della produzione borrominiana». Bruschi introduce così il pezzo dedicato alla sua analisi:

«Su piazza Monte Giordano, il corpo terminale dell'edificio, in corrispondenza della torre dell'Orologio, potrebbe sembrare la contraddizione di alcuni degli stessi assunti che hanno portato alla strutturazione del fronte sulla piazza. Sono passati più di dieci anni dall'inizio dell'oratorio. Le due facciate sono in realtà inconfondibili; potrebbero appartenere a due edifici diversi».

Osserva poi:

«ogni esuberanza ornamentale è programmaticamente mortificata. In un ritmo serrato, finestre rettangolari semplicissime, s'iscrivono in campi delimitati da sintetiche lesene e da marcapiani lineari [...] Ai lati [...] le macroscopiche paraste isolano energicamente il fronte. L'analogo nodo angolare del quale le paraste fanno parte, si propone ai lati con significato diverso in relazione alla sua posizione nell'edificio. A destra, schiacciando la concavità, esplicita la sua funzione di raccordo con la parete adiacente; a sinistra s'impenna sullo spigolo come cerniera con la parete a quadro».

Il processo progettuale per la definizione delle soluzioni angolari, asimmetriche nell'edificio realizzato, è indagato in uno schizzo che ne ricostruisce in pianta le diverse versioni rappresentate nel disegno del Codice Vaticano Latino 11257 e nella planimetria nella tav. III dell'*Opus*: nel primo caso disposte secondo due diverse inclinazioni rispetto al piano di fondo, nel secondo simmetricamente, secondo un angolo maggiore di 45° (fig. 27). Sullo stesso foglio, un sintetico

schizzo mostra la «superficie del corpo sotto la torre», scomposta in un primo e in secondo piano prospettico. Ma ciò che maggiormente colpisce l'autore è il rapporto tra il corpo dell'edificio e la torre soprastante, così come si percepisce «dal lato opposto della piazza di Monte Giordano»:

«Il corpo [...] non appare che come un gigantesco basamento per la torre. Questa si propone come elemento sovrapposto, inatteso [...] Nessuna preparazione di esso si rivela in pianta: all'interno i muri trasversali che lo sostengono sono identici a quelli degli ambienti adiacenti. In alzato il corpo sottostante non mostra, al centro, sotto il peso della torre, che bidimensionali ordini di lesene collegate in alto dal lieve profilarsi del cornicione. Ma ogni sospetto di un possibile significato strutturale è immediatamente contraddetto dal confronto con il violento tridimensionale inserimento diagonale dei lembi estremi della fronte della torre atteggiati a forma di classicheggianti pilastri murari. È contraddetto soprattutto dal confronto provocatorio con il fascio di gigantesche paraste angolari poste ai lati del corpo inferiore [...] Ma all'apparenza visiva esse nulla sostengono; se non un elemento decorativo che le prolunga nel cielo smorzando improvvisamente nell'esplosione di una stella metallica la loro inutile, ma enfaticizzata, apparenza costruttiva [...] Qualunque architetto – anche nel barocco – non avrebbe avuto dubbi nel porre sotto la torre l'elemento di maggiore evidenza strutturale [...] L'allontanamento dei sostegni dal naturale punto di applicazione delle forze [...] piega la qualificazione parietale del fronte dell'edificio al significato di instabile tessuto di forze in tensione. La torre acquista valore di elemento corporeo e pur sospeso come in bilico sull'ombra del cornicione. Un vento immaginario ne scuote la stabilità, ne scardina la compagine stereometrica. Sotto l'impeto di pressioni contrastanti la materia elastica di cui sembra costituita si comprime e si gonfia, trattenuta agli angoli dai pilastri. [...] La torre dell'Orologio si risolve pertanto nell'apparenza visiva di un elemento impossibile. La sua lucida, surreale, assurdità è ribadita dalla conclusione fantastica del castello metallico delle campane [...] è confermata per contraddizione dall'evidenza dell'impiego di elementi classici. Sono questi – come, in un quadro surrealista [...] – che vogliono garantire l'osservatore della realtà dell'oggetto, per rendere in effetti più efficace, in un'ambigua contrapposizione, la sua trasposizione nel mondo del meraviglioso».

Il lungo saggio termina con una breve conclusione che ne sintetizza la decisa linea interpretativa e così si chiude:

«Contro il tendenziale impulso alla tipizzazione e alla standardizzazione così caratterizzante la cultura architettonica rinascimentale; più direttamente, contro il conformismo tardo-cinquecentesco, il Borromini rivendica i diritti dell'individuo da solo capace di portare la poesia nel mondo. Ma egli insieme apre paradossalmente la strada per quella dissoluzione dell'architettura – simbolo della disgregazione del mondo umanistico – che nel Settecento e più nell'Ottocento avrà le sue manifestazioni più appariscenti».

Ripercorrendo l'impegnativo lavoro di Bruschi e la sua originale lettura critica dell'opera borrominiana, non è difficile individuare le tracce di studi precedenti

sui quali l'autore aveva attentamente riflettuto. La lettura del suggestivo saggio di Argan, sicuramente molto apprezzato da Bruschi²⁸, sembra influire sull'impostazione generale e risuona, come in parte dichiarato nel testo, in idee più volte ribadite, tese a ricostruire la posizione e la personalità artistica di Borromini: la rinuncia a esprimere nell'opera un'universale concezione del mondo; la negazione di un classicismo soprastorico e universale e della storia come principio di autorità; il rifiuto di una visione unitaria e conclusa dell'edificio a favore della messa a fuoco del singolo elemento; la frantumazione della visione prospettica; la trasformazione della luce universale in lume particolare; la tendenza alla contrazione dello spazio; la riduzione dell'architettura all'ornamento; la rottura dell'equivalenza di statico e plastico. Perfino nell'analisi della facciata dell'oratorio riecheggia l'interpretazione di Argan²⁹.

Altro riferimento fondamentale, come si è visto, sembra essere costituito dal *Die Architektur Borrominis* di Sedlmayr, all'epoca non ancora pubblicato nella traduzione italiana. Nei propri appunti, Bruschi ne annota in italiano alcuni dei principali contenuti: «genesì del progetto, illustra mette in rilievo il divenire della forma», «introduzione al modo di creare di B. e della sua psicologia», «analisi genetica e analisi strutturale». Riporta poi diversi passaggi del libro, soprattutto riguardanti la casa dei Filippini, evidenziandone alcuni con frecce laterali, come quello sul «costituirsi di forme secondo le condizioni date» o quello relativo ai «momenti irrazionali», «non spiegabili come frutto dell'impianto d'insieme in quanto due tipi di immagini [l'insieme e i particolari] si costituiscono secondo processi di carattere completamente diverso». Per Sedlmayr le «condizioni date» si identificano nella topografia, nel numero degli spazi richiesti e nelle esigenze di ogni tipo del committente e sono alla base della «genesì» delle soluzioni proposte da Borromini nei progetti per la sala dell'oratorio e degli spazi contigui allo scopo risolvere concreti problemi funzionali. In altri casi invece, come la stessa facciata dell'oratorio, lo studioso individua la «genesì» delle forme borrominiane sulla base di figure più antiche, vale a dire di modelli precedenti³⁰. Non sembra azzardato riferire a queste idee la ricostruzione proposta da Bruschi del processo progettuale dell'oratorio e della facciata, individuando l'origine delle soluzioni sia nella risposta a problemi pratici e vincoli progettuali, vale a dire le «condizioni date», sia nella ripresa di modelli formali, come quello della tomba della Conocchia, peraltro indicato anche da Sedlmayr.

Questi riferimenti alla storiografia borrominiana all'epoca disponibile, insieme ad altri possibili, confluiscono in una sintesi originale che è indubbiamente frutto di personali ulteriori riflessioni. A questo proposito è opportuno ricordare il contemporaneo impegno di Bruschi nello studio di Bramante architetto che doveva porlo di fronte a una personalità molto diversa da Borromini, espressione di un atteggiamento e di un metodo che egli definisce «scientifico», «logico», «razionale»³¹. Un architetto, Bramante, che propone una «maniera universale», chiaramente riconoscibile, in grado di produrre architetture le cui

ragioni e intenzioni possono essere agevolmente ricostruite perché univoche e rigorose. Una figura del genere doveva risultare particolarmente congeniale alla soggettiva sensibilità di architetto di Bruschi, che studiava e apprezzava per le stesse ragioni anche Brunelleschi, probabilmente già da quegli anni. Molto tempo dopo, nella prefazione alla monografia su Filippo Brunelleschi del 2006, Bruschi dichiara la propria ammirazione per un architetto «capace di realizzare opere di inarrivabile intelligenza», frutto di «concatenati passaggi logici», non afflitte da «arbitrarie o innaturali forzature», prive di «ridondanze o aggiunte, dove tutto torna, ogni parte è logicamente connessa»³². Una predilezione che Bruschi riconosce essere inevitabilmente condizionata «dal proprio carattere, dalla propria formazione, dalle proprie convinzioni, dai propri interessi». Niente di più lontano, evidentemente, dalla figura di Borromini. Ma proprio questa distanza, paradossalmente, può aver consentito a Bruschi di avvicinarsi a un architetto così diverso, di riuscire a metterne in luce, per contrasto, qualità e aspetti non scontati e di individuare lucidamente nella sua opera un principio centrale come la «contestazione dell'integrità organica dell'insieme»; esattamente all'opposto dell'«architettura sintattica e prospettica» che, a partire da Brunelleschi, Bruschi avrebbe in seguito approfondito in studi fondamentali. Come emerge dai passi citati, l'esame del convento dei Filippini è analitico e razionale, sempre teso alla ricerca del perché delle soluzioni, non esente da giudizi critici negativi, ma anche aperto a coglierne, con descrizioni quasi liriche, la straordinaria dimensione poetica.

Nello stesso periodo in cui lavorava al capitolo per il libro curato da Portoghesi e Zevi, Bruschi doveva estendere le riflessioni critiche sull'architettura del complesso dei Filippini a un più generale, ma molto sintetico ragionamento sull'opera borrominiana, che sviluppa la medesima chiave di lettura. A questo tema è infatti dedicato il citato saggio uscito per la prima volta nel 1967 e poi riproposto nei libri del 1978 e del 1999. I non molti materiali preparatori relativi ai due libri, conservati nella stessa busta dell'archivio Bruschi (fig. 28), documentano alcuni nuovi sviluppi di una ricerca che, pur rimasta circoscritta in quegli anni, avrebbe mantenuto la sua validità³³.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1952

G.C. ARGAN, *Borromini*, Milano 1952.

BORROMINI 1725

FRANCESCO BORROMINI, *Opera del Caval. Francesco Boromino cavata da suoi originali cioè l'Oratorio e fabrica per l'abitazione de pp. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma...*, pubblicato da Sebastiano Giannini, Roma 1725.

BORROMINI - PORTOGHESI 1964

FRANCESCO BORROMINI, *Opera del cav. Francesco Boromino cavata da suoi originali cioè l'Oratorio e fabrica per l'abitazione de pp. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma, con le*

vedute di prospettiva e con lo studio delle proporzioni geometriche, piante, alzate, profili, spaccati e modini (1725), a cura di P. Portoghesi, Roma 1964.

BRUSCHI 1967

A. BRUSCHI, *Borromini: sviluppo e crisi di un linguaggio*, in «Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica», III, 8-9, 1967, pp. 20-39.

BRUSCHI 1968

A. BRUSCHI, *Il Borromini nelle stanze di S. Filippo alla Vallicella*, in «Palatino», XII, 1968, pp. 13-21.

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

BRUSCHI 1978

A. BRUSCHI, *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Bari 1978.

BRUSCHI 1999

A. BRUSCHI, *Francesco Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Torino 1999.

BRUSCHI 2006

A. BRUSCHI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 2006.

BRUSCHI 2009

A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009.

CONNORS 1989

J. CONNORS, *Borromini e l'oratorio romano*, Torino 1989.

CORBO

A.M. CORBO, *L'archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma e l'archivio della Abbazia di S. Giovanni in Venere: Inventario* (Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 27), Roma 1964.

HEMPEL 1926

E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Roma 1926 (ed. originale Wien 1924).

PERNIER 1934

A. PERNIER, *Documenti inediti sopra un'opera del Borromini. La torre dell'Orologio dei Filippini e il suo restauro*, in «Capitolium», X, 1934, 9, pp. 413-434.

PERNIER 1935

A. PERNIER, *Documenti inediti sopra un'opera del Borromini. La Fabbrica dei Filippini a Monte Giordano*, in «Archivi d'Italia», 1935, 3, pp. 204-331.

POLLAK 1928

O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Berlin 1928.

PORTOGHESI 1964

P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964.

PORTOGHESI 1967a

P. PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano 1967.

PORTOGHESI 1967b

P. PORTOGHESI, *L' "Opus Architectonicum" del Borromini*, in *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, a cura di D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, Londra 1967, pp. 128-133.

SEDLMAYR 1930

H. SEDLMAYR, *Die Architektur Borrominis*, Berlino 1930 (ed. it. Milano 1996).

STRONG 1923

E. STRONG, *La Chiesa Nuova*, Roma 1923.

THELEN 1959

F. THELEN, *Settanta disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna*, Catalogo della mostra (Roma, 19 novembre 1958 - 6 gennaio 1959), Roma 1959.

NOTE

¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi* (d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*).

² La documentazione relativa ad altri studi, come quello sugli ordini architettonici, sarà oggetto di un prossimo contributo.

³ BRUSCHI 1967.

⁴ BRUSCHI 1968.a

⁵ BRUSCHI 1978.

⁶ BRUSCHI 1999.

⁷ BRUSCHI 1967, p. 5.

⁸ Il materiale è contenuto in ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92. Ringrazio Federico Polani per il lavoro di trascrizione delle bozze.

⁹ Le bozze del maggio 1968 saranno pubblicate in un prossimo contributo.

¹⁰ BORROMINI 1725.

¹¹ BORROMINI - PORTOGHESI 1964.

¹² HEMPEL 1926.

¹³ PERNIER 1934; PERNIER 1935.

¹⁴ SEDLMAYR 1930.

¹⁵ ARGAN 1952.

¹⁶ BRUSCHI 2009, p. 68 e *passim*. Sull'argomento si vedano anche, in questo stesso volume, i saggi di Paolo Fiore e Paola Zampa.

¹⁷ BRUSCHI 1969, pp. XVI-XVII; ID. 2009, pp. 56-57.

¹⁸ BRUSCHI 1969, pp. XIII-XIV.

¹⁹ Ivi, pp. XV-XVI.

²⁰ CORBO 1964.

²¹ POLLACK 1928.

²² THELEN 1959.

²³ PORTOGHESI 1964.

²⁴ STRONG 1923.

²⁵ La sequenza cronologica Alb. 283, 284, 285 è seguita nei precedenti studi di SEDLMAYR 1930 e di Portoghesi (BORROMINI - PORTOGHESI 1964). Successivamente Joseph Connors, nella fondamentale monografia *Borromini e l'Oratorio romano*, sostiene che la sequenza corretta sia: Alb. 283, poi 285, infine 284 (CONNORS 1989, p. 295).

²⁶ SEDLMAYR 1930.

²⁷ Cfr. SEDLMAYR 1930, ed. it. 1996, pp. 88-89. Le frasi sono citate in BRUSCHI 1999, p. 21, nota 18.

²⁸ Devo l'informazione sull'apprezzamento del libro di Argan a un ricordo di Paolo Fiore, che ringrazio per averlo condiviso.

²⁹ ARGAN 1955, ed. 1978, p. 74.

³⁰ SEDLMAYR 1930, trad. it. 1996, pp. 77-116.

³¹ BRUSCHI 1969, p. XIV.

³² BRUSCHI 2006, p. 7.

³³ La perdurante validità dei suoi studi viene riconosciuta dallo stesso Bruschi nella premessa all'edizione del 1999 (BRUSCHI 1999, p. 6).

Arnaldo Bruschi e il libro non scritto su Antonio da Sangallo il Giovane

Greta Faraone

Parlare di un libro non scritto non è una impresa semplice, soprattutto quando si tratta di un progetto importante e ambizioso come la monografia che Arnaldo Bruschi aveva pensato di dedicare ad Antonio da Sangallo il Giovane.

Se è vero che non è possibile delineare con precisione i contorni di un lavoro incompiuto, sfogliando le carte e gli appunti lasciati dallo stesso Bruschi emergono indizi che rivelano le coordinate di un progetto di notevole spessore intellettuale e che aprono la strada a un'indagine stimolante, sebbene particolarmente complessa.

Come è noto, Antonio da Sangallo il Giovane ricorre con frequenza nella produzione scientifica di Bruschi, sia in saggi che lo mettono in relazione con altri architetti, sia in scritti che lo vedono al centro della trattazione (come i contributi dedicati alla fabbrica di San Pietro)¹. Tra questi, di particolare rilievo è la voce *Antonio Cordini detto Antonio da Sangallo il Giovane* nel Dizionario Biografico degli Italiani², redatta con un livello di dettaglio tale da fornire un quadro esaustivo, seppur sintetico, della vita e dell'attività di Sangallo.

La voce preparata da Bruschi doveva essere in origine molto più estesa rispetto a quella poi pubblicata nel 1983: già nel 1981, infatti, la Treccani chiedeva a Bruschi di fare alcune modifiche, come abbreviare il testo o tagliare la bibliografia su palazzo Farnese³. È verosimile, quindi, che proprio da questo lavoro siano maturate riflessioni molto più ampie, che spinsero lo studioso a concepire l'idea di preparare un libro interamente dedicato a Sangallo.

Gli studi su Antonio da Sangallo il Giovane, insieme a possibili tracce del libro mai realizzato, sono conservati nel fondo *Arnaldo Bruschi* presso l'Archivio Centrale dello Stato⁴. Si tratta di materiale eterogeneo e in buona parte inedito, costituito da fogli sciolti e fascicolati, in particolare: schemi e registi relativi alla vita e all'opera dell'architetto; testi, sia manoscritti che dattiloscritti; diverse lettere scambiate con le case editrici e altri studiosi; elenchi di materiale iconografico; fotografie e fotocopie; disegni eseguiti dallo studioso⁵.

Nel fondo Bruschi si conserva un foglietto privo di data e intestazione, che potrebbe rappresentare una bozza strutturale del libro non scritto su Antonio da Sangallo il Giovane (fig. 29). Non si tratta di un indice definitivo, ma di una serie di titoli e appunti sintetici, numerati dall'1 al 7 e preceduti da un'introduzione. I

punti dell'ipotetico indice affrontano i principali snodi della carriera di Sangallo che Bruschi appunta in questo ordine: 1. la formazione a Firenze e la prima attività romana; 2. «la prima affermazione» attraverso i palazzi Farnese e Baldassini, con approfondimento sul tema del palazzo; 3. «l'incontro-scontro con Raffaello» in San Pietro e a villa Madama; 4. «le più "maniere"» e la tipologia churchistica in rapporto ai modelli antichi; 5. «certezze e tensioni» delle opere durante il pontificato di Clemente VII; 6. «le nuove dimensioni e i punti di arrivo della ricerca»⁶. L'ultimo punto della scaletta, il settimo, è lasciato vuoto: un'interruzione che suggerisce il carattere aperto e ancora in costruzione del progetto.

Quanto all'introduzione, Bruschi appunta di voler trattare il «problema dell'identità» di Sangallo, sottolineando la necessità di riesaminarne la figura cambiando ottica, cioè tenendo conto del «contesto di una storia in trasformazione» e facendo riferimento alla «prolusione a un congresso»⁷.

Non è specificato a quale congresso si faccia riferimento, ma potrebbe trattarsi del convegno su Antonio da Sangallo il Giovane, tenutosi a Roma nel febbraio 1986⁸, durante il quale Bruschi propose una lettura radicalmente diversa dal giudizio tradizionale su Antonio, spesso considerato in modo riduttivo, già dai suoi contemporanei, come un tecnico abile ma privo delle nobili virtù proprie dell'architetto-artista⁹. Per Bruschi, l'approccio pragmatico di Sangallo appare comprensibile se ricondotto ai valori interiorizzati durante la prima formazione come bottaio in una Firenze segnata dall'esilio dei Medici; valori che lo avvicinano più all'idea odierna di architetto che a quella dell'artista rinascimentale.

Questa idea ricorre spesso negli appunti dello storico. Per esempio, in un foglietto dai bordi strappati, Bruschi scrive che Antonio «è il primo architetto "moderno", "borghese", che incontriamo nella storia dell'architettura», la cui attività è mossa da «ambizioni economiche» e desiderio «di ascesa sociale»¹⁰.

Ed è forse proprio sulla base di queste considerazioni che Bruschi, sul foglio contenente il presunto indice, scrive anche che nello sviluppo del lavoro è necessario adottare «un metodo storiografico adatto al tema». Pur non precisando quale debba essere questo metodo *ad hoc*, alcuni indizi permettono di ipotizzare che lo studioso intendesse un approccio fortemente incentrato sul disegno.

In una lettera inviata a una casa editrice non identificata, datata 6 giugno 1984, Bruschi dichiara di aver allegato la voce redatta per il Dizionario Biografico degli Italiani insieme a un elenco provvisorio di illustrazioni. Precisa, tuttavia, che il futuro libro «avrà un carattere tutto diverso» rispetto alla voce biografica. E, a proposito delle immagini, sottolinea che, «dato l'argomento e i tanti disegni antichi autografi [...], il numero complessivo delle illustrazioni dovrà essere piuttosto elevato»¹¹.

A tal proposito, nel fondo Bruschi sono conservati diversi elenchi di illustrazioni, scritti a mano o a macchina, pensati per corredare il libro su Sangallo¹². In tutti i casi, il numero delle figure è piuttosto considerevole; per dare un'idea, in un elenco provvisorio si legge un totale di 794 immagini, riguardanti non solo i disegni di Sangallo ma anche fotografie ed elaborazioni grafiche significative.

In un'altra lettera, datata 8 gennaio 1986, ovvero due anni dopo la lettera precedentemente analizzata, l'ufficio iconografico della casa editrice Electa scrive a Bruschi: «purtroppo però il numero complessivo delle illustrazioni risulta essere troppo elevato. È quindi indispensabile ridurre la quantità del materiale iconografico del 20%»¹³.

Questi dati mostrano come le illustrazioni fossero centrali nella concezione e nella struttura del libro, sostenendo l'ipotesi di un metodo storiografico incentrato sul disegno; al tempo stesso, il loro numero elevato contribuì verosimilmente a ostacolare la realizzazione dell'opera.

D'altra parte, per Bruschi il disegno, e più in generale l'immagine, ha sempre avuto un ruolo fondamentale, soprattutto per chi si occupa di architettura. È quanto egli stesso scrive (con una certa ironia) in una lettera, datata 6 maggio 2005, indirizzata a Francesco Dal Co: «Penso che – poiché in generale gli architetti vedono soprattutto le illustrazioni e sanno poco leggere – bisognerebbe abbondare molto con il numero di illustrazioni (anche se non sempre esageratamente grandi)»¹⁴.

In generale, doveva trattarsi di un progetto di ampio respiro critico, come testimoniano alcuni testi dattiloscritti, ricchi di aggiunte a mano e in parte incompleti: un testo di diciotto pagine sulla vita e sulla formazione di Antonio da Sangallo il Giovane¹⁵; un testo di ventinove pagine sulla sua opera¹⁶; un testo di quarantasei pagine dedicato interamente a palazzo Farnese a Roma¹⁷ (fig. 30).

Non è possibile ritenere con certezza che questi tre documenti siano stati pensati per diventare parte del libro, ma custodiscono indubbiamente riflessioni significative che avrebbero potuto confluire in esso.

Nel primo documento, la vicenda di Antonio da Sangallo il Giovane non viene ricostruita da Bruschi come una semplice successione di dati biografici, ma come il risultato di una trama complessa di condizioni sociali e familiari che ne orientano in modo decisivo la formazione e la professione. La nascita in una famiglia di origini modeste, per via del mestiere paterno di bottaio, trova una svolta decisiva nel legame degli zii materni con la corte medicea. È in questa duplice appartenenza, tra artigianato umile e ambiente colto, che Bruschi individua la tensione fondativa della personalità di Antonio. La formazione fiorentina si svolge in ambito di bottega, attraverso l'apprendistato come legnaiuolo accanto agli zii Antonio da Sangallo il Vecchio e Giuliano da Sangallo, esperienza che Bruschi considera determinante per il modo di Antonio di intendere l'architettura come pratica costruttiva concreta. Il trasferimento a Roma, intorno al 1503-1504, segna, secondo lo studioso, l'inizio di una seconda fase formativa: l'ingresso nei grandi cantieri papali mette Antonio a contatto con un'architettura improntata alla monumentalità e allo studio dell'antico, mediata soprattutto dalla figura di Bramante. Bruschi rileva come Sangallo cerchi di far dialogare i diversi modelli teorici e operativi derivati da queste due esperienze formative, rielaborando l'eredità toscana alla luce delle esigenze e delle ambizioni del nuovo contesto romano.

Nel secondo scritto, Bruschi invita a una rilettura critica dell'opera di Antonio. Lo studioso si pone in antitesi rispetto all'impostazione della storiografia tradizionale e chiarisce già dalla prima pagina che l'opera di Sangallo, spesso letta come un «blocco quasi monolitico», vada invece interpretata come un percorso di maturazione non lineare, articolato in fasi differenti¹⁸. Tali fasi riflettono il passaggio dalle «illusorie certezze universalistiche del tempo di Giulio II e di Leone X alle autoritarie e rigide certezze dogmatiche dell'austero tempo dell'incipiente Controriforma»¹⁹, con esiti più maturi sotto Paolo III, senza escludere la presenza di momenti di «inquietudini manieristiche»²⁰, in particolare durante il pontificato di Clemente VII. Lo studioso contesta le attribuzioni cronologiche schematiche e rigide, sostenute soprattutto da Gustavo Giovannoni, e ribadisce la necessità di rendere maggiormente evidente la distinzione tra edifici effettivamente progettati da Antonio e lavori di completamento. La trattazione è incompleta e si concentra maggiormente sull'analisi di alcune opere, tenendo conto del ruolo iniziale di Sangallo, non come progettista autonomo ma collaboratore e tecnico abile²¹. In particolare, Bruschi indaga il rapporto iniziale con il linguaggio di Bramante, caratterizzato da soluzioni architettoniche personali ma ancora immature: lo studioso lascia emergere il profilo di un architetto attento ai problemi di organizzazione e sintassi architettonica, che ricerca progressivamente un suo modo di esprimersi con soluzioni pratiche e funzionali, anche quando non è ancora padrone di un linguaggio unitario²².

Nel terzo documento, Bruschi mette a sistema le coordinate storiche su palazzo Farnese a Roma, descritto dallo studioso come un laboratorio compositivo, in cui progetto e costruzione dialogano con le preesistenze e la scala urbana, tenendo conto della dimensione politica e culturale del committente in ascesa. Considerando i disegni autografi e gli studi fondamentali sul tema, in particolare quelli di Frommel²³, Bruschi cerca di ricostruire il processo progettuale che conduce l'architetto alla definizione di un edificio cubico, isolato e monumentale, concepito come espressione di potere, prestigio e praticità costruttiva. In esso, tradizione fiorentina, modelli romani e riferimenti all'antico dialogano in modo equilibrato, confluendo in un sistema coerente di proporzioni, ordini e gerarchie spaziali chiaramente definite. Per Bruschi, l'architettura di Sangallo si fonda su un «moderno e pragmatico empirismo»²⁴: lo studio dell'antico fornisce suggerimenti e soluzioni ma non modelli da applicare rigidamente. Tale atteggiamento determina uno spostamento dell'architettura dalla dimensione concettuale del «noumeno» a quella concreta del «fenomeno», inteso non come semplice immagine visiva (tipica degli architetti pittori) ma come realtà complessa, tecnica, progettata per un fruitore reale²⁵.

Le osservazioni su palazzo Farnese risultano particolarmente significative, soprattutto se confrontate con alcuni disegni elaborati dallo stesso Bruschi su fogli sciolti (sparsi e non chiaramente catalogati), che ne ampliano e approfondiscono le riflessioni. Per questo, è opportuno concentrarsi su questi disegni in

rapporto al testo dattiloscritto, non per sintetizzare le considerazioni dello studioso sull'edificio, ma per ricostruire il possibile metodo storiografico usato da Bruschi, cucito sulla figura di Sangallo e sulla sua opera. In altre parole, si tratta di cercare di seguire il processo analitico adottato da Bruschi per comprendere il processo progettuale intrapreso da Sangallo.

È Bruschi stesso che, a pagina 18 del testo dattiloscritto, lascia intuire la volontà di ricostruire l'iter progettuale seguito da Antonio, in particolare per il cortile di palazzo Farnese, basandosi sui fogli autografi conservati presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, ovvero: lo studio preliminare in GDSU 1199 A²⁶ (fig. 31); il progetto in pulito in GDSU 627 A²⁷ (fig. 32); gli studi di dettaglio in GDSU 1000 A²⁸ (fig. 33).

Le riflessioni di Bruschi non si esprimono solo per iscritto ma anche graficamente, in particolare in un foglio sciolto in cui lo studioso mette a sistema i propri ragionamenti tratti dai tre fogli di Sangallo (fig. 34).

In generale, le riflessioni sembrano essere mosse dalla lettura del progetto in pulito GDSU 627 A (fig. 32)²⁹, che raffigura l'alzato del cortile di palazzo Farnese in due varianti. Secondo lo studioso, la metà sinistra del foglio documenta una decisione progettuale preliminare, volta a definire un edificio articolato in tre piani di uguale altezza, mentre la metà destra testimonia la successiva messa in discussione di tale scelta, evidenziata dall'aumento dell'altezza dei due livelli superiori. A fronte di questa osservazione, Bruschi intraprende un'analisi piuttosto minuziosa per comprendere le ragioni del cambiamento decisionale di Antonio, ragionando sia in pianta che in alzato.

Nell'analisi della pianta dell'edificio, lo studioso individua una maglia geometrica che configura un rettangolo proporzionato nel rapporto di 4:5, con fronte pari a 256 palmi romani³⁰: un impianto modulare che regola spazi e proporzioni senza rigidità preconcepita. All'interno di questa griglia, il cortile, di dimensione pari alla metà del fronte, assume il ruolo di fulcro sperimentale del progetto, dove Sangallo verifica proporzioni, spazio e linguaggio architettonico, definendo la logica progettuale dell'intero edificio.

A proposito del cortile, Bruschi scrive che, fin dall'inizio o comunque assai presto, Sangallo ha in mente l'immagine di uno spazio quadrato, articolato in cinque arcate per lato (come nel palazzo dei Tribunali di Bramante), contraddistinto da angoli particolarmente vigorosi³¹. Lo studioso si interroga sui rapporti proporzionali che regolano questa conformazione³² e osserva come Antonio sacrifichi la rigida regolarità (tipica del suo modo di progettare) a favore della solidità strutturale degli angoli. In particolare, Bruschi ragiona sull'ampiezza dei pilastri sul fronte del cortile e scrive che, considerando la lunghezza del cortile di 128 palmi, l'architetto avrebbe potuto facilmente mantenere un rapporto regolare di 1 a 2 tra pieni e vuoti, con pilastri e arcate tutti uguali (rispettivamente di 8 e 16 palmi). Tuttavia, anziché adottare questa soluzione uniforme, Sangallo differenzia le dimensioni dei sostegni, con pilastri delle campate intermedie larghi 6 palmi e quelli angolari raddoppiati a 12 palmi.

Questo ragionamento trova sostegno in diversi disegni di studio di Bruschi, arricchiti da calcoli e misurazioni. In uno schizzo eseguito su un foglietto a quadretti (fig. 35), lo studioso elabora criticamente le possibili soluzioni per il cortile. Nella metà sinistra del foglio rappresenta una prima alternativa con tutti i pilastri larghi 8 palmi, compreso il pilastro angolare, contraddistinto però da $\frac{3}{4}$ di colonna nello spigolo. Nella metà destra disegna una seconda alternativa in cui i pilastri delle campate intermedie sono ampi 6 palmi mentre il pilastro angolare è di 12 palmi ed è risolto con un pilastro emergente dallo spigolo affiancato da due semicolonne, ispirato in particolare alle restituzioni della soluzione angolare della perduta basilica Emilia³³.

Di fatto, Bruschi intende sottolineare che la soluzione più semplice non era solo possibile, ma anche coerente con il sistema geometrico predisposto dell'architetto e che, proprio per questo, la decisione di non adottarla rivela aspetti significativi dell'approccio progettuale di Sangallo.

Le osservazioni lasciate per iscritto sono molte e minuziose. Tra le tante, Bruschi nota che il proporzionamento scelto da Antonio per gli elementi fondamentali del cortile segue le regole della teoria musicale applicata all'architettura, in piena coerenza con gli insegnamenti di Vitruvio e le riflessioni teoriche di Alberti³⁴. Nello specifico, considerando la variante con i pilastri diversificati: tra il pilastro delle campate intermedie di 6 palmi e quello angolare di 12 c'è un rapporto di 1:2 (ovvero una proporzione doppia, cioè *diàpason*, anche detta ottava musicale); tra il pilastro normale di 6 palmi e metà arcata (pari a 8 palmi) c'è un rapporto di 3:4 (ovvero una proporzione sesquiterza, cioè *diatèssaron* o quarta musicale). Inoltre, la dimensione dell'elemento più grande dell'unità campata, ovvero l'arcata di 16 palmi, si relaziona con l'elemento più piccolo di 6, a definire un rapporto composto di 3:8, risultato della composizione della proporzione doppia e di quella sesquiterza³⁵. La «serie armonica» per il cortile, così come definita da Bruschi in un altro foglio sciolto (fig. 36), consiste nella seguente serie numerica: «6-8-12-16-24-32»³⁶.

A questo punto, Bruschi cerca di interpretare l'alzato del cortile, a partire dalla modalità con cui Sangallo avvia la definizione dell'ordine al piano terreno.

In prima istanza, si concentra sullo schizzo preliminare in GDSU 1199 A (fig. 31)³⁷, in cui Antonio disegna un'arcata inquadrata da ordine dorico incompleto nella trabeazione. Attraverso il ridisegno critico dello schizzo di Antonio, arricchito delle proprie personali rielaborazioni (fig. 34, in alto a sinistra), Bruschi coglie aspetti impliciti del ragionamento di Sangallo; per esempio, nota che in un primo momento tra l'altezza del pilastro (26 palmi) e la luce dell'arcata (16 palmi) è studiato un rapporto (di 1:1,625) molto vicino a quello aureo (pari a 1:1,618). Inoltre, nonostante il disegno della trabeazione sia incompleto, Bruschi ipotizza un'altezza totale dell'ordine (di palmi $32\frac{1}{2}$) tale da avere un rapporto di 1:2, ovvero due quadrati che seguono il rapporto quasi aureo suddetto³⁸.

Il lavoro è così meticoloso che, relativamente al proporzionamento dell'alzato del piano terra, Bruschi considera tutte le possibili varianti, deducendo autono-

mamente anche quelle non documentate, come schematizzato anche su un altro foglio sciolto (fig. 37). Lo studioso ridisegna in alto la soluzione di GDSU 1199 A, con un pilastro largo 6 palmi e una semicolonna di palmi $3\frac{1}{4}$, cioè secondo un rapporto dell'ordine di 1:8. In basso, rappresenta le alternative ipotizzate, considerando un pilastro di 8 palmi ribattuto da semicolonna di 4, secondo due varianti: la prima a sinistra, nel rispetto del rapporto vitruviano di 1:7, la seconda a destra, con rapporto ridotto di 1:6³⁹.

Da sottolineare che le analisi dello studioso si concentrano su un esame attento sia delle annotazioni sia dei calcoli, distribuiti in modo non ordinato sul foglio cinquecentesco⁴⁰. Bruschi arriva persino a ricostruire il procedimento con cui Sangallo suddivide il fregio in metope e triglifi⁴¹. In estrema sintesi, comprende che, in un primo momento, Antonio stabilisce 6 triglifi e 6 metope con un triglifo esattamente in asse con il cervello dell'arco; in un secondo momento, però, Sangallo rivede i calcoli e si accorge che le misure eccedono rispetto alla lunghezza prestabilita.

I calcoli presenti nel foglio GDSU 1199 A rivelano la straordinaria precisione con cui Sangallo progetta l'ordine dorico e permettono allo studioso di sviluppare ricostruzioni interessanti. Da qui, Bruschi avanza l'ipotesi di un primo progetto con un ordine dorico di circa 32 palmi e tre piani di altezza analoga: una soluzione sufficientemente rigorosa dal punto di vista teorico ma inadeguata dal punto di vista pratico e costruttivo, che avrebbe comportato una ghiera dell'arco troppo sottile e il mancato coordinamento dell'ordine con l'*anditus*, la scala e i sottoportici⁴².

Lo studioso capisce che le successive revisioni non derivano da dubbi di Sangallo sul corretto proporzionamento dell'ordine dorico. Piuttosto, esse rispondono alla necessità di coordinare linguisticamente e sintatticamente le diverse parti dell'edificio.

Riflettendo strettamente sull'ordine architettonico rappresentato nella metà sinistra di GDSU 627 A, Bruschi sottolinea che i registri superiori presentano proporzioni pesanti. Anche per questo, nella parte destra del disegno GDSU 627 A, Antonio propone di innalzare i due piani superiori di circa 3 palmi ciascuno, rinunciando all'equivalenza delle altezze dei tre piani e accentuando il ruolo del piano nobile⁴³.

Proprio tenendo conto della metà destra in GDSU 627 A, Bruschi realizza alcuni schizzi su due fogli distinti, attraverso i quali riflette sugli ordini in alzato, considerando un pilastro largo 6 palmi, ribattuto al piano terra da una semicolonna di palmi $3\frac{3}{4}$. Dal primo foglio (fig. 34, in alto a destra) si coglie un ragionamento anche riportato per iscritto⁴⁴: la linea d'imposta dell'arco viene portata da 16 a 20 palmi, comportando una revisione completa del sistema proporzionale. L'apertura dell'arcata passa da un quadrato (di palmi 16×16) a un rettangolo (di palmi 16×20) secondo un rapporto di 4:5. Con l'aumento dell'altezza, si rende necessario anche un ispessimento della colonna, il cui diametro diventa di palmi $3\frac{3}{4}$, riducendo al minimo lo spazio per i piedritti

dell'arco. Nel secondo foglio in esame (fig. 38), Bruschi riflette sul rapporto tra l'ordine dorico e quello ionico superiore, entrambi concepiti per inquadrare un'arcata con imposta a 20 palmi.

Considerando la differenza di mezzo palmo tra il diametro della semicolonna dorica ($3 \frac{3}{4}$) e quello della ionica ($3 \frac{1}{4}$), lo studioso schizza un ordine dorico alto palmi $37 \frac{3}{4}$ e uno ionico (comprensivo di piedistallo) di $37 \frac{1}{2}$, con uno scarto di $\frac{1}{4}$ tra i due livelli.

Ragionamenti sulla definizione del linguaggio architettonico si riversano anche nella lettura di GDSU 1000 A *recto* (fig. 33)⁴⁵, foglio nel quale Sangallo disegna diversi dettagli con misure e annotazioni, con l'obiettivo di raccordare le diverse parti dell'edificio, senza perdere una coerenza formale.

Significativa l'analisi degli schizzi nella metà sinistra del foglio, attraverso la quale Bruschi interpreta le modalità con cui Sangallo scioglie il problema del coordinamento sintattico degli ordini. In particolare, osserva i diversi studi di Antonio per far corrispondere l'altezza della cornice architravata con quella della cornice d'imposta del cortile, evidenziando in essi una certa libertà linguistica⁴⁶.

In questo foglio, Sangallo disegna anche una porzione di sezione trasversale in corrispondenza di uno dei bracci del cortile, evidenziando l'attacco tra i primi due registri. Attraverso il ridisegno di quest'ultimo particolare (fig. 34, in basso), Bruschi nota un'incongruenza tra le quote annotate in corrispondenza dell'imposta dell'arco⁴⁷. Questa incongruenza, nel testo dattiloscritto, viene interpretata da Bruschi come indicativa della decisione di Sangallo di innalzare l'imposta dell'arco, con conseguente aumento della quota complessiva del sottoportico (fino a circa 36 palmi). Di qui la necessità, dichiarata da Sangallo stesso, di ampliare il diametro della semicolonna dorica⁴⁸.

Quanto fin qui analizzato mostra come, attraverso la lettura dei disegni di Sangallo, Bruschi cerchi di interpretare le progressive revisioni progettuali per palazzo Farnese, tenendo conto dell'indole progettuale pragmatica di Antonio, del rapporto dell'architetto con la teoria vitruviana e con i modelli antichi e coevi. Emerge con chiarezza il metodo adottato dallo studioso: egli osserva e ridisegna gli schizzi di Sangallo, integrando le informazioni mancanti con ipotesi basate su deduzione logiche, fondate su analogia e calcolo. In questo modo, Bruschi ricostruisce scenari rigorosi e coerenti, capaci di sostenere efficacemente la stesura del testo.

In sostanza, il disegno è lo strumento con cui Bruschi cerca di entrare (da architetto) nella testa di Sangallo architetto, per comprenderne i ragionamenti e i processi progettuali. Ma come declina questo strumento nel caso di Sangallo, rispetto ad altri casi? Nello studio di Brunelleschi e Bramante, in assenza di disegni autografi (a parte rare eccezioni) il metodo consiste soprattutto nel ragionare sull'edificio costruito e il disegno è lo strumento usato per agevolare la lettura dell'opera o per sostenere ipotesi di ricostruzione. Nel caso dello studio di Sangallo, per via della grande quantità di fogli autografi conservati, Bruschi deve ragionare sia sugli edifici, sia sui disegni. Questo

richiede di riflettere criticamente non solo su quanto costruito ma anche su quanto disegnato, il che rende il lavoro dello storico meglio documentato ma anche più complesso.

Di fatto, il libro su Antonio da Sangallo il Giovane non ha mai visto la luce, forse anche per via dell'invito di Christoph Luitpold Frommel a partecipare al cosiddetto 'progetto Sangallo' (tra il 1986-1987)⁴⁹, progetto che sarebbe confluito nei volumi in lingua inglese *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*⁵⁰, in cui i testi e le schede iconografiche sono elaborate da tanti studiosi, proprio per far fronte alla copiosa mole di disegni.

In ogni caso, le schedature di Bruschi nei primi due volumi curati da Frommel e Adams risultano chiaramente frutto del suo metodo scrupoloso pensato su Sangallo.

È proprio grazie a questo metodo, che tiene conto dell'importanza del disegno e del ridisegno, Bruschi fa proprie specifiche modalità di rappresentazione, chiaramente osservabili tra le sue carte in archivio: la messa a sistema dei profili degli ordini, delle trabeazioni, dei capitelli e delle basi, costituisce una caratteristica tipica di Sangallo⁵¹, che Bruschi riutilizza in molti dei suoi studi e in diversi momenti di insegnamento universitario (figg. 39, 40).

In conclusione, il materiale fin qui analizzato testimonia l'instancabile impegno di Arnaldo Bruschi nello studio di Antonio da Sangallo il Giovane nella progettazione di un volume a lui dedicato, che avrebbe certamente rappresentato un punto di riferimento fondamentale. Di questo grande progetto restano solo poche, ma preziose, tracce: riflessioni illuminanti frutto di un approccio storiografico in cui l'analisi critica si avvale degli strumenti concreti dell'architetto e conduce a nuove interpretazioni, strettamente legate al disegno e al processo creativo dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

BRUSCHI 1983

A. BRUSCHI, *Cordini Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 29, Roma 1983, pp. 3-23.

BRUSCHI 1986

A. BRUSCHI, *Identità di Antonio da Sangallo il Giovane dall'Umanesimo alla Controriforma*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, Atti del XX Congresso di Storia dell'architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), a cura di G. Spagnesi, Roma 1986, pp. 21-34.

BRUSCHI 1987

A. BRUSCHI, *Problemi del S. Pietro bramantesco... "Admodum surgebat non inopia pecuniae sed cunciatione bramantis architecti"...*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 1-10, 1987 (1983-1987), pp. 273-292 (ora anche in: *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 119-148).

BRUSCHI 1988

- A. BRUSCHI, *Plans for the dome of St. Peter's from Bramante to Antonio da Sangallo the Younger*, in *Domes from antiquity to the present*, Atti del Simposio Internazionale IASS-MSU (Istanbul, 30 maggio-3 giugno 1988), Istanbul 1988, pp. 233-251.

BRUSCHI 1989-90

- A. BRUSCHI, *Il palazzo Ricci a Roma, di Antonio da Sangallo il Giovane: Palazzo Ricci a piazza de' Ricci; una poco nota fabbrica del giovane Antonio da Sangallo*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 23, 1989-1990, pp. 50-54.

BRUSCHI 1992

- A. BRUSCHI, *I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Pietro*, in *Architektur und Kunst im Abendland: Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban*, a cura di M. Jansen e K. Winands, Roma 1992, pp. 63-80 (ora anche in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 159-178).

BRUSCHI 1996a

- A. BRUSCHI, *L'architettura dei palazzi romani nella prima metà del Cinquecento*, in *Palazzo Mattei di Paganica e l'Enciclopedia Italiana*, Roma 1996, pp. 3-109.

BRUSCHI 1996b

- A. BRUSCHI, *Problemi del San Pietro bramantesco; I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro; Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 119-148; 159-178; 197-248.

BRUSCHI 1997

- A. BRUSCHI, *San Pietro: spazi, strutture, ordini. Da Bramante ad Antonio da Sangallo il Giovane a Michelangelo*, in *L'architettura della basilica di S. Pietro: storia e costruzione*, Atti del Convegno di studi (Roma, 7-10 novembre 1995), a cura di G. Spagnesi, Roma 1997, pp. 177-194.

BRUSCHI 2000

- A. BRUSCHI, *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger at St. Peter's Under Leo X*, in *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, II. *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass. 2000, pp. 23-32.

BRUSCHI 2002

- A. BRUSCHI, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002: *Introduzione*, pp. 9-33; *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, pp. 34-75; *Roma dal Sacco al tempo di Paolo III (1527-1550)*, pp. 160-207.

BRUSCHI 2004

- A. BRUSCHI, *L'antico, la tradizione, il moderno: da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004.

CELLINI - DAVICO BONINO 1973

- BENVENUTO CELLINI, *La vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo*, a cura di G. Davico Bonino, Torino 1973.

FROMMEL 1973

- C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, I-III, Tübingen 1973.

FROMMEL 1981

C. L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513-155)*, in *Le Palais Farnèse / École française de Rome*, I, I, Roma 1981, pp. 127-174.

FROMMEL 1996

C. L. FROMMEL, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, in «Annali di architettura», 7, 1996 [1995], pp. 7-18.

FROMMEL 2010

C. L. FROMMEL, *La fabbrica*, in *Palazzo Farnese: dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, Catalogo della mostra a cura di F. Buranelli, (Roma, Palazzo Farnese, 17 dicembre 2010 - 27 aprile 2011), Firenze 2010, pp. 48-61.

FROMMEL 2011

C. L. FROMMEL, *Antonio da Sangallo il Giovane e i primi cinque anni della progettazione dell'edificio*, in «Annali di architettura», 23, 2011, pp. 37-58.

FROMMEL, ADAMS 1994

The architectural drawings of Antonio da Sangallo and his circle, I, *Fortifications, machines, and festival architecture*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass. 1994.

FROMMEL, ADAMS 2000

The architectural drawings of Antonio da Sangallo and his circle, II, *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass. 2000.

FROMMEL, SHELBERT 2022

The architectural drawings of Antonio da Sangallo and his circle, III A-B, *Antiquity and theory*, a cura di C.L. Frommel, N. Adams, Cambridge Mass. 2022.

GIOVANNONI 1959

G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll, Roma 1959.

SAMPERI 2019

R. SAMPERI, *L'idea di Manierismo in architettura: fortuna e declino di una categoria storiografica*, in «ArchiStor», 11, 2019, pp. 28-51.

VASARI - MILANESI 1906

GIORGIO VASARI, *Le Vite*, a cura di G. Milanesi, V, Firenze 1906.

ZAMPA 2005

P. ZAMPA, *La basilica Emilia*, in *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 2005, pp. 214-216.

ZAMPA 2014

P. ZAMPA, *La basilica Emilia: architettura, lessico, costruzione*, in «Pegasus», 16, 2014, pp. 207-240.

ZAMPA 2019

P. ZAMPA, «Una bella discrezione da esser considerata»: l'angolo della basilica Emilia, Roma 2019.

ZAMPA 2022

P. ZAMPA, *La basilica Emilia nei disegni dall'antico: tra archeologia e progetto*, in *Roma ritrovata*, a cura di A. R. Sartore, A. Nesselrath, S. Mammana, D. Speranzi, Firenze 2022, pp. 48-52.

NOTE

¹ Tra i contributi più significativi riguardanti Antonio da Sangallo il Giovane: BRUSCHI 1983, ID. 1986, ID. 1987, ID. 1988, ID. 1990, ID. 1992, ID. 1996a, ID. 1996b, ID. 1997, ID. 2000, ID. 2002, ID. 2004.

² BRUSCHI 1983.

³ Nella lettera datata 22 agosto 1981, inviata da Ornella Francisci Osti per conto di Treccani, si legge: «Caro Bruschi, [...] vorrei che magari abbreviasse il suo pezzo [...] senz'altro bisogna tagliare la bibl. su Pal. Farnese». (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi*, d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6).

⁴ Il materiale in questione è conservato in particolare in: ACS, *Archivio Bruschi*, bb. 11, 12, 13.

⁵ I disegni vengono rappresentati su diversi supporti: non solo fogli puliti o taccuini, ma anche avanzi di carta già usata. Tali elaborati consistono principalmente nel ridisegno dei fogli di Antonio (per comprendere i passaggi su carta) oppure in analisi grafiche effettuate direttamente su copie dei disegni di Sangallo. In alcuni casi, queste letture confluiscono in ipotesi di restituzione, dove i completamenti vengono eseguiti anche per analogia.

⁶ Si riporta la trascrizione completa del foglio: «Introduzione: problemi identità (prolusione congresso). Cambio ottica: vederlo nel contesto di una storia in trasformazione; articolazione metodo storiografico adatto al tema. 1 – la formazione a Fi e a Roma, i maestri, i coetanei e la prima attività fino al 1514-15; 2 – la prima affermazione: palazzo Farnese, palazzo Baldassini, Alessandro Farnese e i problemi del palazzo; 3 – l'incontro-scontro con Raffaello: S. Pietro, villa-Madama, ecc., urbanistica, ecc.; 4 – le più “maniere” e il problema della chiesa (in rapporto all'antico: ottagonone, t. etrusco, basilica, ecc): Monserrato, S. Giovanni Fiorentini, S. Marcello, ecc.; 5 – le certezze e tensioni 1521-1531 (opere durante il pontificato di Clemente VII); 6 – le nuove dimensioni e i punti di arrivo della ricerca; 7 – » (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6).

⁷ *Ibidem*.

⁸ BRUSCHI 1986.

⁹ Nella vita di Antonio, Giorgio Vasari si limita a lodare la capacità di affrontare interventi complessi, specialmente in architettura militare, e apprezza le opere più che altro per la loro funzionalità (VASARI - MILANESI 1906, pp. 447-473; commentario, pp. 475-522). Benvenuto Cellini, pur riconoscendone il talento, critica la mancanza di una nobile virtù nelle opere di Antonio, a causa di una formazione derivata né dalla pittura né dalla scultura. (CELLINI - DAVICO BONINO 1973, *ad indicem*). Questi giudizi, secondo Bruschi, hanno influenzato a lungo la critica, che ne ha evidenziato soprattutto le qualità tecniche piuttosto che artistiche. (Cfr. BRUSCHI 1983; BRUSCHI 1986, pp. 21-22).

¹⁰ Si riporta la trascrizione completa del foglio: «A. d. S. il G. è il primo architetto “moderno”, “borghese” che incontriamo nella storia dell'architettura. Un uomo che, pur nato in una famiglia di architetti è soprattutto sfruttando parentele, conoscenze, amicizie, [che] “si è fatto tutto da sé”. Egli ha soprattutto l'atteggiamento, la mentalità dei borghesi. La sua ideologia privata è scarsa di ideali quanto ricca di ambizioni economiche, di determinazione e di ascesa sociale, di ricerca di potere personale» (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 11, fasc. 96, sf. 1). Ringrazio Paola Zampa per il prezioso aiuto nella trascrizione di alcune parole manoscritte di difficile lettura.

¹¹ La lettera è conservata in ACS, *Archivio Bruschi*, b. 12, fasc. 96, sf. 4.

¹² *Ibidem*.

¹³ La lettera è conservata in ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6.

¹⁴ La lettera, inviata in occasione della stesura del testo su Brunelleschi e nella quale Bruschi definisce giocosamente il volume «piccolo Brunelleschi», è conservata in: ACS, *Archivio Bruschi*, b. 10, fasc. 93, sf. 3.

¹⁵ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 12, fasc. 96, sf. 4.

¹⁶ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6.

¹⁷ *Ibidem*. Il testo contiene riflessioni approfondite su alcuni aspetti che Bruschi tocca in diversi saggi sul tema. Cfr. in particolare: BRUSCHI 1996a; ID. 2002, pp. 160-207.

¹⁸ Nella voce del Dizionario Biografico degli Italiani, Bruschi osserva come la produzione di Antonio da Sangallo il Giovane sia stata a lungo difficile da articolare in fasi, a causa di incertezze cro-

nologiche e discontinuità linguistiche. Per Bruschi, una prima lettura sistematica, dopo Giovannoni (GIOVANNONI 1959), viene proposta solo da Frommel negli anni Settanta (FROMMEL 1973), che distingue tre periodi: una fase iniziale fino al 1520, vicina a Bramante e Raffaello; una seconda, tra 1520 e 1525-30, caratterizzata da maggiore monumentalità e da aperture espressive sotto l'influsso di Giulio Romano e Peruzzi; una terza, successiva al 1527, segnata da una riduzione della forza inventiva. Pur sostanzialmente valida, tale articolazione va tuttavia corretta riconoscendo che l'ultima fase comprende anche opere di altissima qualità, soprattutto durante il pontificato di Paolo III. Cfr. BRUSCHI 1983.

¹⁹ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6, testo sull'opera di Antonio, p. 1.

²⁰ *Ibidem*. La posizione di Arnaldo Bruschi rispetto al concetto di Manierismo si evolve nel tempo: inizialmente usa il termine criticamente per indicare deviazioni o complessità formali rispetto ai modelli rinascimentali, ma poi ne evidenzia i limiti, ritenendo necessario superare le categorie storiografiche tradizionali di fronte alla complessità dell'architettura nel suo contesto storico, geografico e culturale (Cfr. SAMPERI 2019).

²¹ Bruschi tiene conto dell'assenza della documentazione certa dell'attività di Sangallo come architetto progettista indipendente, almeno fino al dicembre 1511 (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6, testo sull'opera di Antonio, p. 5).

²² Interessante il passaggio in cui Bruschi scrive in riferimento a un disegno in GDSU 977 A *verso*: «lo schizzo è in ogni caso assai significativo del modo libero, disinvolto e scorretto ma vigoroso di associare gli elementi del codice antico e rinascimentale con ambiguità e scambi di significato tra gli elementi, con una logica pratica ed empirica, priva di preoccupazioni culturali e teoriche e sostanzialmente estranea alla sottile e intellettualistica logica formale proposta da Bramante e dalla quale, pure Antonio prende certamente spunto. In altri termini, se le licenze bramantesche erano sempre risultato conseguente di una chiara e rigorosa impostazione di un problema, quasi sempre concettuale, teorico e in ultima analisi espressivo, qui le libertà e le scorrettezze, anche se fornite di una loro ingenua e rozza ma decisa espressività, derivano dalla volontà di raggiungere la massima utilità e efficienza» (ivi, pp. 9-10).

²³ Bruschi sembra fare principalmente riferimento alle prime pubblicazioni fondamentali su palazzo Farnese, in particolare FROMMEL 1973 e FROMMEL 1981. Si tratta di un tema sul quale Frommel torna più volte in pubblicazioni successive (in particolare: FROMMEL 1996, FROMMEL 2010, FROMMEL 2011), nelle quali è possibile riconoscere un metodo non troppo distante da quello adottato da Bruschi, che conduce a ipotesi di restituzione, pur in assenza di disegni dello stesso Frommel che ne documentino direttamente il procedimento. Ringrazio Francesco Paolo Fiore per avermi invitato a questa riflessione.

²⁴ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6, testo su palazzo Farnese, p. 12.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (d'ora in poi GDSU) 1199 A è realizzato a penna su carta bianca di dimensioni 316 × 149 mm (si rimanda alla scheda del catalogo Euploos).

²⁷ GDSU 627 A è realizzato a penna e stilo su carta bianca di dimensioni 424 × 566 mm (si rimanda alla scheda del catalogo Euploos).

²⁸ GDSU 1000 A è realizzato a penna su carta bianca di dimensioni 344 × 462 mm (si rimanda alla scheda del catalogo Euploos).

²⁹ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6, testo su palazzo Farnese, p. 18 e sgg.

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ Ivi, pp. 19-20.

³² Ivi, p. 20 e sgg.

³³ Sulla perdita basilica Emilia e le sue ricostruzioni nei disegni dall'antico, si vedano i contributi di Paola Zampa: ZAMPA 2005; ZAMPA 2014; ZAMPA 2019; ZAMPA 2022.

³⁴ Nello specifico, Bruschi scrive che Vitruvio aveva individuato come più armoniche proporzioni derivanti dagli intervalli musicali, come la doppia (1:2, diapason o ottava musicale) e la sesquiterza (3:4, diatessaron o quarta musicale), che Alberti suggerì di combinare per ottenere rapporti più complessi ed equilibrati, come il 3:8. Lo studioso appunta: «Lib. V, IV, 7» (in riferimento al

De architectura di Vitruvio); «De re aedificatoria», Lib. IX, cap. V, p. 822 ss.» (in riferimento ad Alberti) (ivi, pp. 20 e 21bis).

³⁵ Il rapporto di 3:8 si ottiene combinando i termini delle proporzioni 1:2 e 3:4 nella seguente relazione: $(1 \times 3) : (2 \times 4) = 3:8$.

³⁶ Nel foglio sciolto (conservato in ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6), Bruschi riporta ulteriori ragionamenti sulle proporzioni aritmetiche e geometriche.

³⁷ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6, testo su palazzo Farnese, p. 24 e sgg.

³⁸ Bruschi aggiunge una specificazione al riguardo: «Nota: la dimensione di 32 p. e $\frac{1}{2}$ non è esattamente verificabile perché il foglio è incompleto in alto. Tuttavia si ottengono 32 palmi e $\frac{1}{2}$ aggiungendo alle misure segnate una cornice terminale di $1 \frac{1}{2}$ di M, come indicato da Vitruvio e dall'Alberti, ponendo $M = 1/2$ diametro = 3,25; $2 = 1,625$ » (Ivi, p. 24).

³⁹ Nel testo, Bruschi aggiunge che, per il proporzionamento della colonna dorica, probabilmente Sangallo inizialmente considera un diametro di 3 palmi, ma poi rivede questa scelta perché giudica la soluzione troppo esile. Quindi, opta per un diametro di $3 \frac{1}{4}$ palmi, ottenendo un rapporto di 1:8 tra diametro e altezza, più adeguato alla solidità richiesta dal dorico (Ivi, pp. 24-25).

⁴⁰ GDSU 1199 A è ricco di misure, che tengono conto del palmo romano e dei suoi sottomultipli, ossia i minuti.

⁴¹ Ivi, p. 26.

⁴² Nello specifico, Bruschi scrive che per garantire almeno 2 palmi di ghiera, la colonna avrebbe dovuto ridursi a 26 palmi o adottare una misura intermedia di 33 palmi, con un risultato complessivamente poco convincente. Inoltre, il coordinamento sintattico avrebbe richiesto colonne più alte e il conseguente innalzamento dell'intero ordine (Ivi, p. 29 e sgg).

⁴³ Bruschi ritiene che, a un certo punto, Antonio prenda coscienza della forte divergenza del suo progetto rispetto alla teoria vitruviana e alla lezione bramantesca, a causa della mancata graduazione dell'ordine dal più robusto in basso al più snello in alto: mantiene quindi invariato il piano terreno, già definito con grande precisione, cancella la parte destra precedentemente abbozzata e ridetermina le proporzioni dei due ordini superiori (ivi, p. 34).

⁴⁴ Ivi, p. 31 e sgg.

⁴⁵ Ivi, p. 38 e sgg.

⁴⁶ Bruschi nota che nei diversi schizzi appare un capitello dorico (riconoscibile dagli anelletti sotto l'echino, secondo l'insegnamento di Bramante), sebbene in almeno tre soluzioni la sottocornice sia formata da un'unica modanatura semplice (a ovolo o a gola), creando una cornice più vicina al genere toscano che al dorico. Solo in una soluzione compaiono gocce e una tenia sotto il gocciolatoio, tipiche del dorico (ivi, pp. 43-44).

⁴⁷ Si riferisce ai 20 palmi annotati in quota esterna e ai 22 in quota interna, quest'ultima più simile alla misura di 22 palmi e $\frac{2}{3}$ effettivamente realizzata (ivi, pp. 44-45).

⁴⁸ Con questo ragionamento, Bruschi spiega l'annotazione di Antonio sotto la sezione in esame, in cui è scritto: «la colonna p 4 grossa» (*ibidem*).

⁴⁹ Lettere e programmi organizzativi relativi al progetto in questione sono conservate in: ACS, *Archivio Bruschi*, b. 11, fasc. 96, sf. 3.

⁵⁰ FROMMEL, ADAMS 1994; FROMMEL, ADAMS 2000; FROMMEL, SHELBERT 2022.

⁵¹ Questa tecnica di rappresentazione è adottata anche da altri architetti agli inizi del Cinquecento, come Baldassarre Peruzzi.

L'inquietudine del presente. Manfredo Tafuri e Venezia

Fulvio Lenzo

«Una storia “vera” non è quella che si ammantava di indiscutibili “prove filologiche”, ma quella che si riconosce come “edificio insicuro»¹.

La figura dell'«angelo della storia», sospinto di spalle in volo verso il futuro mentre continua a volgere lo sguardo alle macerie del passato che si accumulano sotto i suoi piedi, costituisce una delle metafore più pregnanti della riflessione storica del Novecento². Coniata da Walter Benjamin a partire dal dipinto *Angelus Novus* (1920) di Paul Klee, come tutte le immagini allegoriche perderebbe la sua potenza evocativa se si cercasse di darle contorni più definitivi, e rischierebbe persino di risultare falsante qualora volessimo ridurne il significato all'idea dello storico che si occupa del passato invece che guardare al futuro. Come ricorda Jacques Le Goff nella premessa alla riedizione critica di *Apologia della storia o Mestiere di Storico* di Marc Bloch, la storia non è scienza del passato, bensì «costante andirivieni da parte dello storico dal passato al presente e dal presente al passato», giacché «i fatti non sono fenomeni oggettivi esistenti senza lo storico, ma [...] il risultato del lavoro e delle costruzioni da parte dello storico»³. Le pagine che seguono sono dedicate al posizionamento dello storico rispetto al proprio tempo nella riflessione di Manfredo Tafuri (1935-1994), con particolare attenzione al suo rapporto con Venezia.

«Sul filo del rasoio»

In aperta polemica con la «critica operativa» teorizzata da Bruno Zevi, che portava con sé il rischio di strumentalizzare la storia, Manfredo Tafuri si oppone decisamente a ogni forma di permeabilità tra analisi storica e intervento progettuale. Questa presa di posizione è così netta da portare al totale rifiuto della contemporanea pratica delle attività di storico dell'architettura e progettista, come era al tempo comune per gran parte dei critici formati alla “scuola romana”⁴. Per Tafuri – che pure da giovane si era cimentato in progetti e concorsi – già a partire dalla metà degli anni Sessanta tali sovrapposizioni diventano inaccettabili, poiché compromettono l'autonomia critica della storia. Ciò non implica, tuttavia, una rimozione del presente dall'orizzonte dello storico. Al contrario, sin dal fondamentale *Teorie e storia dell'architettura* del 1968 è proprio il presente a costituire il punto di partenza da cui muovono le domande rivolte al passato⁵.

All'interno della vasta produzione a stampa di Manfredo Tafuri, prevale l'interesse per l'architettura dei secoli XVI e XX⁶. Sebbene egli si sia sempre occu-

pato di entrambi i periodi, a partire dalla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo a rivestire un ruolo di maggior rilievo sono le ricerche sull'architettura contemporanea, caratterizzate da una «critica dell'ideologia» tutta interna al marxismo⁷. Con la fine degli anni settanta la gerarchia sembra invertirsi, e Manfredo Tafuri comincia a dedicarsi in maniera sempre più esclusiva allo studio del rinascimento⁸. Tale passaggio è stato da taluni interpretato come una fuga dai problemi della contemporaneità, una sorta di ripiegamento regressivo verso un passato meno conflittuale. Una simile lettura appare tuttavia riduttiva poiché, come proveremo a dimostrare attraverso i testi scritti e le interviste concesse da Tafuri nella seconda fase della sua carriera, il cambio del tema di studio non è altro che uno spostamento del punto di osservazione rispetto ai medesimi interrogativi di fondo⁹. Per Tafuri, infatti, la storia «non tratta di oggetti, ma di uomini, della civiltà umana», ed è «il problema» e non l'oggetto a preoccupare lo storico: «le opere scelte sono di per sé irrilevanti e hanno significato solo per il modo in cui si rapportano al problema»¹⁰. Egli intende piuttosto rintracciare nel passato le cause profonde delle contraddizioni del presente, secondo una linea di continuità critica che trova una formulazione esemplare nella premessa del suo ultimo libro – *Ricerca del Rinascimento* (1992) – dove, dopo aver liquidato lo «slogan postmodernista» come formula che avvolge i problemi in «nubi anestetizzanti», passa a considerare le acute analisi dell'età contemporanea a opera di Hans Sedlmayr, Robert Klein e Walter Benjamin. Quindi chiarisce qual è il suo punto di osservazione:

«Le riflessioni che hanno dato origine al presente volume si stagliano contro tale orizzonte. Da ciò che oggi fa problema, esse si volgono all'indietro, tentando un dialogo con l'età della rappresentazione. L'orizzonte verrà mantenuto tale: nessuna attualizzazione verrà proposta al lettore. [...] Il tentativo è quello di ampliare – con gli strumenti concessi alla storia – la portata degli interrogativi che agiscono in senso critico all'interno dell'attuale cultura architettonica. Rammemorare non significa cullarsi nella dolcezza del ricordo, né l'ascolto è riducibile a uno svagato indugiare sui suoni. Il debole potere dell'analisi, in altre parole, viene proposto come momento di un processo che lasci vivere i problemi irrisolti nel passato, inquietando il nostro presente»¹¹.

L'analisi puntuale di progetti e fallimenti lontani nel tempo serve a mettere a fuoco i meccanismi che determinano scelte architettoniche e urbane, e le pulsioni di alcuni gruppi politici ed economici che si riflettono in processi in atto nel presente. All'opinione corrente, secondo la quale gli storici si occuperebbero del passato e i critici del presente, Tafuri obietta decisamente che «la critica non esiste, c'è solo la storia. Ciò che usualmente viene passato come critica, le cose che troviamo nelle riviste d'architettura, è prodotto da architetti, che, francamente, sono cattivi storici»¹². Nel 1981, nel corso della sua visita in Argentina, insiste sulla necessità di una spietata lucidità dell'analisi storica spiegando tramite una metafora il rapporto fra la critica – ovvero la storia – e la progettazione architettonica. L'architetto, secondo Tafuri, si trova in una

stanza in cui non appaiono porte né finestre e che a un certo momento comincia a riempirsi di acqua. L'allagamento corrisponde al ruolo dello storico: assolutamente disposto a far affogare l'architetto, non per cattiveria, ma affinché questi scopra che quella stanza non possiede nemmeno pareti, né pavimento o soffitto. In altre parole, affinché egli si renda conto che la stanza stessa non esiste. Se l'architetto si ostina a non riconoscerlo, affogherà; se invece, disperato e costretto dall'acqua, comprenderà che quella stanza non esiste, allora avrà inventato un nuovo spazio¹³. Sul rapporto spietato fra lo storico e il progettista torna nuovamente nel 1983, quando, invitato da Luciano Semerani a comporre la prefazione alla monografia delle sue opere, scrive: «Caro Luciano [...] abitiamo lo stesso pianeta, ma le geografie e le cronologie non sono comuni [...] caro architetto, non hai amico più fedele di colui che lascia volatilizzare i tuoi testi, che frustra la tua vanità, che volge le spalle alle tue fedi»¹⁴. Il rigore, per la critica, è dunque un valore assoluto.

Ma anche per lo storico è fondamentale riuscire a comprendere il tempo nel quale agisce o, per seguire la metafora usata da Tafuri, costringersi – anche a rischio di annegare – a “vedere” la stanza in cui si trova rinchiuso. Per farlo bisogna essere al tempo stesso “dentro” e “fuori”, in una sorta di ginnastica continua che porta lo storico a calarsi in periodi storici lontani come se li stesse vivendo, e ad allontanarsi dal presente qualora sia proprio questo l'oggetto della sua indagine:

«La critica storica deve saper giocare sul filo del rasoio che fa da confine fra il distacco e la partecipazione. Qui risiede la “feconda incertezza” dell'analisi stessa, la sua interminabilità, il suo dover tornare sempre e di nuovo sul materiale esaminato e, contemporaneamente, su sé stessa. [...] La critica parla solo se il dubbio con cui investe il reale si ritorce anche verso di lei»¹⁵.

Per poter narrare un “fatto storico” è infatti necessaria una “distanza”: «lo storico che prende in esame un lavoro contemporaneo deve creare una distanza artificiale. Il che non può essere fatto senza una conoscenza profonda delle altre epoche: attraverso le differenze possiamo meglio capire il presente»¹⁶. Il consapevole posizionamento dello storico rispetto ai fatti di cui si occupa appare dunque la premessa indispensabile per ogni indagine scientificamente fondata.

Tafuri e Venezia

Manfredo Tafuri prende servizio all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia il 16 gennaio del 1968¹⁷. Nei suoi primi mesi veneziani porta a termine *Teorie e storia dell'architettura* – pubblicato nel maggio '68 – e l'anno successivo dà alle stampe la monografia su Jacopo Sansovino, nella quale si può ravvisare una riflessione autobiografica sulla figura dell'intellettuale di formazione romana che si ritrova spaesato una volta trasferito a Venezia¹⁸. Poi, per oltre un decennio, non mostra alcun interesse scientifico per la città in cui era stato chiamato a in-

segnare. Il suo rapporto con Venezia rimane a lungo ambivalente e conflittuale, come lui stesso dichiarato a Giusi Boni nel 1992:

«A Venezia non è che ci sono venuto perché mi piacesse: a Venezia sono venuto perché mi ci hanno mandato. [...] E Venezia è una città che quando ci si arriva è quasi incomprensibile. È una città fuori dal mondo. In un primo momento io l'ho vissuta come un osservatorio, come se fosse un grande picco di montagna che permetteva di guardare molto bene orizzonti lontanissimi. [...] Era un po' buffo per chi guardava da fuori, vedere questo gruppo di matti che tutto studiava meno Venezia. Perché Venezia, su di me, effettivamente, ha esercitato una provocazione, quella che esercita su tutti. Venezia è talmente compatta, talmente veneziana, che o ci si entra dentro, oppure si è respinti. [...] Io ci sono entrato con cattiveria. Ci sono entrato perché ero allo stesso tempo a Venezia e fuori. Io molto spesso passavo una settimana a Roma e una settimana a Venezia. Arrivato al sesto giorno non sopportavo più Roma, arrivato al sesto giorno non sopportavo più Venezia»¹⁹.

E ancora l'anno successivo, intervistato da Claudio Velardi, ricorda:

«Quando ho conosciuto Venezia mi è sembrata un palcoscenico di un teatrino poco serio [...]. Mi era antipatica Venezia: ho impiegato molto tempo prima di cominciare a studiarla, e ho cominciato a viverla [...]. Per fortuna non mi volle la facoltà di architettura di Roma, ed ebbero ragione. Adesso sono felice qui, a Venezia, e qui morirò, non lì»²⁰.

Il nuovo interesse per Venezia intorno al 1980 coincide con l'avvicinamento più convinto al rinascimento, come se l'impossibilità di recuperare una distanza fisica con l'oggetto di studio fosse compensata dalla distanza cronologica. Ma adesso gli architetti – mai eroi nelle sue narrazioni – appaiono ancora più marginali rispetto al Sansovino del 1969, e al centro della scena si trovano le strutture di potere politico e istituzionale. Le magistrature della Repubblica di Venezia emergono infatti come attori fondamentali, non solo in quanto committenti, ma come organismi deputati alla definizione dei programmi di trasformazione urbana. Il primo testo di questa nuova stagione si focalizza sulla «sapienza di Stato» e gli «atti mancati» nel rapporto fra architettura e «tecnica urbana» all'interno catalogo *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, del 1980²¹. A partire dall'anno successivo, Tafuri dedica tre corsi monografici alla storia dell'architettura veneziana del Quattro e Cinquecento²². Il corso del 1981-82, intitolato *Arti e architettura nella Venezia dell'Umanesimo, 1450-1509*, prende le mosse un paio di anni prima della conquista turca di Costantinopoli e si arresta con la sconfitta di Agnadello. Nella bibliografia fornita agli studenti, accanto al suo vecchio testo sull'architettura dell'Umanesimo e a opere di altri autori, Tafuri segnala anche un suo ulteriore contributo in corso di stampa sulla rappresentazione allegorica di Venezia quale *altera* Costantinopoli nel contesto del rinnovamento umanistico²³. Nel 1982-83 l'analisi prosegue cronologicamente con il corso *Architettura e rinnovamento urbano nella Venezia del Rinascimento (1514-*

1554): partendo dall'incendio di Rialto la narrazione prosegue assumendo come protagonista principale l'opera di *renovatio urbis* promossa dal doge Andrea Gritti e termina con la bocciatura di Palladio per la posizione di Proto al Sal. Accanto alla sua vecchia monografia su Sansovino, Tafuri può ora suggerire agli studenti anche la prossima uscita del volume scritto a quattro mani con Antonio Foscari e dedicato a San Francesco della Vigna, con il titolo provvisorio *Religione, architettura e patriziato nella Venezia del '500*, poi modificato in *L'armonia e i conflitti*²⁴. Alla fine dell'anno accademico, nel giugno del 1983, il Dipartimento di Storia dell'Architettura da lui diretto organizza un grande convegno dedicato all'età del doge Andrea Gritti, occasione nella quale gli storici dell'architettura dello IUAV hanno l'opportunità di confrontarsi con i colleghi impegnati nello studio della politica, della società, delle arti e della letteratura della Venezia di inizio Cinquecento²⁵. Il ciclo triennale si conclude con il corso del 1983-84 intitolato *Scienza, architettura e vita civile nella Venezia di Secondo Cinquecento*, che ridefinisce l'attività veneziana di Andrea Palladio alla luce delle contrapposizioni politiche e dei conflitti culturali che attraversano la società veneziana fra la seconda metà del XVI secolo e i primi due decenni di quello successivo.

Nel 1985 i suoi studi raggiungono una sintesi più compiuta nel volume *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*²⁶. Asse portante della serie di episodi messi in sequenza cronologica da Tafuri – dalla ricostruzione di San Salvador sino alla realizzazione della Fondamenta Nove – è il dibattito sulle diverse ipotesi per la costruzione dell'immagine pubblica della città. Nel sesto capitolo, ad esempio, mette a confronto due idee di Venezia, portatrici di due possibili, alternative modernità: quella proposta dal proto dei Savi ed esecutori alle acque Cristoforo Sabbadino, che intende salvaguardare la natura anfibia della città, e quella prefigurata dal patrizio Alvise Cornaro, che avrebbe progressivamente voluto uniformare Venezia alle città di Terraferma, cingendola di mura e bonificando porzioni di laguna per scopi produttivi²⁷. Una contrapposizione che illustra come l'architettura sia connessa non solo a forme e stili, ma anche a strategie politiche e di rappresentazione allegorica che costituiscono la trama delle trasformazioni urbane.

La riflessione di Tafuri su Venezia si intreccia così in modo sempre più diretto con il dibattito architettonico contemporaneo, in particolare con una serie di iniziative espositive che contribuiscono a ridefinire l'immagine della città e il suo rapporto con la modernità.

Immaginare Venezia

La Biennale Architettura del 1985, intitolata *Progetto Venezia*, si propone come mostra-concorso, sollecitando, fra le altre, proposte per il completamento del settecentesco palazzo Venier dei Leoni, per l'area di Rialto e per il rifacimento del ponte dell'Accademia²⁸. Tutti i temi suggeriti, a giudizio di Tafuri, corrispondono a «falsi problemi per celebrare un astratto bisogno di progettazione»,

mentre i veri problemi della città – quelli dei due terminal automobilistici di Piazzale Roma e del Tronchetto e delle aree marginali – non vengono nemmeno presi in considerazione²⁹. La città sottoposta ai concorrenti progettisti è «una Venezia priva di identità, identificata con il regno della maschera e del frivolo discorrere, meta di viaggi libertini e di arbitrarie ricomposizioni»³⁰. Nessuno dei partecipanti si rivela in grado di raccogliere le sfide che Venezia pone alla modernità, e nessuno sa spingersi oltre l'immobilismo, l'ipervenezianità o l'incontrollata *hybris*. «Quasi tutti i concorrenti», conclude Tafuri, sono riusciti a fare «del proprio peggio», partecipando a «una sorta di banchetto intorno a una città trattata come cadavere» e impegnandosi in «danze scomposte alla ricerca di pubblici da terz'ordine»³¹.

Quasi in risposta alla Biennale, la mostra *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, allestita a Venezia tra maggio e luglio del 1985, si propone di ripercorrere l'evoluzione della città attraverso una selezione di progetti architettonici rimasti allo stadio di ipotesi o esplicitamente rifiutati³². L'intento dichiarato è quello di interrogare il tempo del progetto come strumento capace di anticipare il futuro e di misurare, attraverso le architetture negate, le trasformazioni possibili dell'organismo urbano veneziano. Da un lato la mostra riprende la costruzione storiografica delle grandi «occasioni perdute» di Venezia, ovvero i progetti di Frank Lloyd Wright per il Masieri Memorial sul Canal Grande (1953), quello di Le Corbusier per l'ospedale a San Giobbe (1964) e quello di Louis Kahn per il palazzo dei congressi ai Giardini di Castello (1968)³³. Dall'altro tenta di superare questa lettura stereotipata inserendo i tre casi all'interno di una catena storica molto più ampia, che parte dal rinascimento per arrivare sino al presente. In tal senso il sottotitolo appare fuorviante, dal momento che la narrazione prosegue ben oltre il 1964 del progetto di Le Corbusier per l'ospedale civile. Infatti, oltre ai progetti di Kahn, in mostra vengono presentati materiali riferibili a interventi ancora più recenti, come i disegni di Carlo Scarpa per la sede della Facoltà di Lettere e Filosofia di Ca' Foscari del 1978, esclusi tuttavia dal catalogo³⁴. Nel catalogo figura, invece, la proposta estemporanea di Oscar Niemeyer per la sostituzione del ponte dell'Accademia, che assume il carattere di un gesto provocatorio, capace di proiettare il discorso sulle trasformazioni di Venezia in una dimensione esplicitamente contemporanea e in polemica con la Biennale³⁵. L'enfasi posta sul binomio Palladio – Le Corbusier serve a richiamare alla mente il controverso saggio in cui Colin Rowe aveva tentato di mettere a confronto i due architetti in un'ottica esclusivamente formalista basata su forzature e mistificazioni³⁶. È dunque un ammiccare a quello stesso pubblico di architetti cui si rivolgeva la Biennale che avrebbe aperto i battenti pochi mesi dopo.

Nel medesimo anno esce anche la monografia di André Corboz sulle vedute di Canaletto, che ricorda il rischio di una progressiva riduzione di Venezia a oggetto di contemplazione, predisposto per il consumo turistico³⁷. Era stato Canaletto a immaginare per primo una Venezia distopica, nella quale progetti

irrealizzati come quello di Andrea Palladio per il ponte di Rialto venivano calati nella struttura della città esistente come se fossero stati realizzati.

Pur muovendosi su presupposti diversi per rigore scientifico e obiettivi culturali, la Biennale di architettura, la mostra *Le Venezie possibili* e la monografia sulle fantasie di Canaletto concorrono a consolidare una narrazione condivisa, incentrata sull'idea di una sequenza di "occasioni" attraverso le quali Venezia avrebbe potuto riagganciarsi alla modernità. In queste riflessioni, Palladio è assunto come punto di avvio di una genealogia di architetti visionari e incompresi che giunge fino alla contemporaneità, suggerendo in tal modo una continuità problematica tra passato e presente. La concomitanza temporale tra queste iniziative e la pubblicazione di *Venezia e il Rinascimento* di Tafuri contribuisce a rafforzare la centralità del tema nel dibattito culturale dell'epoca.

È all'interno di questo quadro che, nel 1985, il politico socialista Gianni De Michelis – il quale da assessore all'urbanistica del comune di Venezia nel 1969 aveva bocciato il palazzo dei congressi di Kahn – da ministro del lavoro (1983-1987) propone la candidatura di Venezia quale sede dell'Esposizione Universale di fine millennio, l'Expo 2000, continuando a perorarla anche dopo il passaggio al dicastero degli esteri (1989-1992). Concepita come strumento per accelerare la modernizzazione della città attraverso la realizzazione di infrastrutture a scala territoriale, la proposta dà luogo a un animato dibattito pubblico con una progressiva polarizzazione delle posizioni³⁸.

L'Expo e i «disegnini» di Renzo Piano

Il *Libro bianco* prodotto dal consorzio promotore della candidatura veneziana per l'Expo 2000 si apre con un retorico richiamo alla Serenissima, presentata come sistema territoriale incentrato su una città naturalmente proiettata verso il mondo³⁹. In modo significativo, a fare parte del comitato tecnico-scientifico, accanto a diversi premi Nobel, vengono chiamati numerosi docenti degli atenei veneziani e veneti, compreso lo IUAV⁴⁰. I principali interventi previsti nella città storica dovevano interessare l'area dell'Arsenale, affidata a Giorgio Lombardi e Carlo Aymonino, e il bacino di San Marco, dove Emilio Ambasz e Antonio Foscari ipotizzano la realizzazione di strutture galleggianti che avrebbero riproposto, in forma banalizzata, riferimenti alla memoria del *Teatro del Mondo* di Aldo Rossi e ai progetti rinascimentali di Alvise Cornaro⁴¹. In tali proposte Venezia viene ridotta a fondale scenografico, funzionale a una spettacolarizzazione dell'evento più che a una riflessione strutturale sulla città. L'intervento di maggiore portata dell'intero programma doveva essere il *Progetto Magnete* pensato da Renzo Piano in collaborazione con Ugo Camerino e Gian Paolo Mar per l'area di Tessera, in prossimità dell'aeroporto, che prevedeva una radicale manomissione dell'assetto idrogeologico esistente attraverso l'escavo di una nuova laguna artificiale, e l'innalzamento di una collina, anch'essa artificiale⁴².

Nel quadro delle iniziative legate alla candidatura di Venezia all'Expo 2000, la figura di Renzo Piano finisce per assumere un ruolo di particolare rilievo, sia per la sua reputazione internazionale, sia per la preminenza attribuita al *Progetto Magnete*⁴³ come elemento di modernizzazione. Anche il *Progetto Magnete*, tuttavia, si inserisce in una logica di trasformazione territoriale che ignora le specificità della laguna come organismo caratterizzato da un equilibrio consolidato e da una stratificazione istituzionale e ambientale di lunga durata.

Tafuri si colloca con decisione tra i critici del progetto, non solo per le soluzioni proposte, ma soprattutto per il metodo politico adottato, fondato su decisioni calate dall'alto e su una strumentalizzazione della storia della città. L'uso mistificatorio della storia, funzionale alla legittimazione del progetto, si scontra inoltre con l'impostazione critica di Tafuri, per il quale la conoscenza storica deve servire a mettere in evidenza le discontinuità, i conflitti e le contraddizioni che hanno segnato lo sviluppo urbano della città. La sua bocciatura è senza appello: «L'Expo è un sogno ottocentesco. È vecchio. Vecchio come l'idea che De Michelis ha della tecnica, dalla quale si attende certezza»⁴⁴. Tafuri preferisce non entrare nel merito dei diversi progetti, limitandosi a liquidare quelli per le isole artificiali nel bacino di San Marco come «vergognosi», per concluderne che «è assurdo rivolgersi agli architetti per risolvere i problemi di Venezia. L'architettura oggi non è in grado di fornire risposte, è troppo affannosamente concentrata sull'immagine di sé stessa per pensare all'interesse generale»⁴⁵. E al giornalista Gian Antonio Stella, che lo incalza chiedendogli se fosse «da buttare anche il Magnete di Renzo Piano», ribadisce seccamente: «non voglio discutere dei disegni. Quello che mi preme è il programma, e il programma è insano»⁴⁶.

Il rapporto di Tafuri con l'opera di Renzo Piano, peraltro, era segnato da una radicata distanza critica. Nella *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, aveva dedicato all'architetto genovese solo un breve cenno, esprimendo una perplessità di fondo nei confronti della sua produzione, a partire da quello che definisce «l'enfatico "meccano" strutturale del centro culturale parigino G. Pompidou al Beaubourg»⁴⁷. Tale atteggiamento, spesso interpretato come una sottovalutazione o un'incomprensione della figura di Piano, va invece letto come una scelta consapevole, coerente con il metodo tafuriano e con la sua concezione del ruolo dello storico. Sul silenzio Tafuri si era già espresso in altra occasione, rifiutando l'invito a scrivere nuovamente sugli architetti giapponesi rivoltogli da Alessandro Mendini per il numero speciale di «Domus» sul Giappone: «preferisco su questo tacere. Ma non è una delle azioni zen anche il tacere? Il silenzio "cantato" da molti viennesi e dallo stesso Wittgenstein è molto zen»⁴⁸. Il silenzio, in questa prospettiva, assume la funzione di una risposta critica, tanto più significativa in un contesto culturale in cui l'architettura tende a essere valutata in termini di visibilità mediatica e riconoscimento internazionale. La figura di Renzo Piano, chiamato a svolgere il ruolo di *frontman* dell'operazione Expo, incarna efficacemente questa trasformazione del mestiere dell'architetto in attore protago-

nista di una strategia pubblicitaria di propaganda e costruzione del consenso. Lo scontro fra i due diventa esplicito in occasione del progetto di *restyling* alla moda della Basilica Palladiana di Vicenza come «piccolo Beaubourg», proposto da Piano nel 1987⁴⁹. In quel contesto, Tafuri prende una posizione pubblica nettamente contraria all'intervento, motivando il proprio dissenso non tanto sul piano strettamente architettonico, quanto sul terreno delle modalità decisionali e del rapporto tra amministrazioni pubbliche, patrimonio monumentale e interessi economici. Il problema centrale, nella sua lettura, non risiede nella qualità formale del progetto, quanto piuttosto nella logica sottesa all'intera operazione, finalizzata allo sfruttamento simbolico e turistico di un bene collettivo⁵⁰. Considera assolutamente marginale il problema architettonico, dichiarando che non intende discutere il progetto di Renzo Piano per la basilica: «c'era l'immagine di Renzo Piano come grande architetto, ma avrebbe potuto essere chiunque altro, purché famoso»⁵¹.

Nel frattempo, la notte del 15 luglio 1989, in occasione della tradizionale festa del Redentore, a Venezia va in scena quello che sarebbe stato definito «lo show del secolo», fortemente voluto da Gianni De Michelis, all'epoca vicepresidente del Consiglio dei ministri⁵². Su un palco galleggiante allestito nel bacino di San Marco si esibiscono in mondovisione i Pink Floyd: il concerto gratuito attira in città duecentomila appassionati mentre altri centocinquanta milioni di telespettatori lo seguono in diretta tv⁵³.

L'evento lascia un segno indelebile nella memoria dei veneziani e si inserisce nel vivo del dibattito sulla candidatura della città lagunare a sede dell'Expo di fine millennio. Il concerto offre un'immagine tangibile dei disastri che folle incontenibili possono causare a un ecosistema fragile come Venezia. Il concerto prefigura ciò che sarebbe potuto accadere in uno scontro diretto tra Venezia e un tempo della modernità imposto dall'alto, mostrando in azione le dinamiche di un dibattito che si caratterizza per l'assenza, o la debolezza, di una cittadinanza attiva, a fronte di una classe politica pronta a svendere la città agli interessi dei privati. Solo due giorni dopo, in un'intervista concessa al «Corriere della sera», Tafuri prende pubblicamente posizione contro la «follia» dell'Expo⁵⁴. A distanza di un anno anche lo stesso Renzo Piano avrebbe fatto «marcia indietro» e, stigmatizzando le «idee tipo isole finte o teatri galleggianti», dichiara a Gian Antonio Stella di essere rimasto sconvolto dal concerto dei Pink Floyd: «tutta quella confusione ingovernabile... ho pensato: ma questi sono pazzi!»⁵⁵.

La cura

Nel dicembre del 1989, quando l'esito della controversia non era ancora stato deciso, interrompendo il normale svolgimento di un corso di storia dell'architettura su Francesco di Giorgio Martini e Baldassarre Peruzzi, Manfredo Tafuri dedica l'ultima lezione prima delle vacanze natalizie alla candidatura di Venezia all'Expo

2000⁵⁶. In una narrazione veloce quanto avvincente, fluiscono interi decenni di ricerche, letture e riflessioni. Venezia è interpretata come una città strutturalmente esposta a due rischi opposti: da un lato l'immobilismo, inteso come rifiuto pregiudiziale di ogni confronto con la contemporaneità, dall'altro l'omologazione, ovvero la perdita della propria specificità attraverso l'adozione di modelli estranei alla sua storia e alla sua struttura urbana. Il no di Venezia alla modernità, di cui Tafuri ripercorre le radici lontane nei secoli, porta a un immobilismo tenace. A questo si associa la sopravvivenza di un mito che Tafuri definisce ormai «incancrenito». La *Morte a Venezia* di Thomas Mann è metafora della morte della stessa Venezia, una città che si offre al turismo come una cortigiana, città non da vivere, ma da contemplare. L'uomo moderno contempla Venezia come quello antico contemplava le spoglie del nemico sconfitto, poiché l'unicità della città è vissuta come provocazione proprio per il suo rifiuto della modernità.

In questa lezione emerge anche tutto il portato etico di resistenza civile che Tafuri vede intrinsecamente legato alla difesa del patrimonio storico-artistico. Fra gli investitori che puntano all'Expo, il suo occhio, allenato a leggere le dinamiche economiche e di potere nascoste dietro l'architettura, si appunta sulla Fininvest di Silvio Berlusconi, all'epoca ancora lontano da ogni prospettiva politica, ma amico di lunga data di Bettino Craxi⁵⁷. Decenni prima che venissero alla luce gli incontestabili legami con Cosa Nostra per il tramite di Vittorio Mangano e di Marcello Dell'Utri, soltanto mettendo in relazione segnali apparentemente distanti, Tafuri riesce a discernere nelle campagne denigratorie condotte dai media di Berlusconi contro i gruppi editoriali avversi alla sua fraudolenta acquisizione della Mondadori uno «stile mafioso» analogo ai coevi tentativi di delegittimazione ai danni del giudice Giovanni Falcone, che solo qualche mese prima, il 21 giugno 1989, era scampato all'attentato dell'Addaura. Di certo non mancavano motivi per coltivare quello che, rifacendosi implicitamente ad Antonio Gramsci, Tafuri avrebbe chiamato «pessimismo della ragione»⁵⁸. E tuttavia ricorda ai suoi studenti come la necessità di un'analisi spietatamente obiettiva della realtà non debba in alcun modo condurre alla rassegnazione: «Pompei è stata distrutta e il mondo è andato avanti. Probabilmente può accadere anche di Venezia. Dobbiamo essere lucidi su questo. Ma il nostro compito è cercare che non avvenga»⁵⁹.

Bisogna osservare il presente, cercare di porre un limite alle avversità, ma al tempo stesso non farsi distogliere dal vivere, «perché sarebbe sbagliato vivere come se il mondo fosse continuamente in apocalisse, persino se il mondo fosse veramente in apocalisse». Ed è in Leon Battista Alberti che Tafuri indica l'esempio da seguire, partecipe di fronte alle disgrazie del proprio tempo, ma anche distaccato, capace di vivere «come se ciò che è razionalità fosse vincente» e «come se la bontà e bravura etica fossero veramente dei valori»⁶⁰. Alberti sarebbe diventato negli anni successivi l'oggetto di studio prediletto: gli avrebbe dedicato un intero corso e avrebbe scelto l'emblema che compare al verso della medaglia forgiata per l'umanista fiorentino da Matteo de' Pasti come immagine di copertina per *Ricerca del Rinascimento*⁶¹.

Il no di Tafuri all'Expo, tuttavia, non implica un rifiuto del cambiamento, tutt'altro. Tanto che a distanza di qualche anno, nella lezione di inaugurazione dell'anno accademico 1992-93, è costretto ad ammettere che, alla fine, coloro che come lui avevano «difeso Venezia contro l'Expo» avevano «perso esattamente come i difensori dell'Expo, come coloro che lo volevano»⁶². Anche per lui era infatti evidente la necessità di intervenire su quello che definisce un «corpo malato» ma, proprio come per un malato «è molto meglio prendere un'aspirina ogni giorno che fare un'operazione a cuore aperto», così sarebbe auspicabile una «gestione ordinaria del monumento, vale a dire la sua conservazione giorno per giorno», in modo da scongiurare la necessità di un restauro, che è «una operazione clinica su un monumento, traumatica come un'operazione medica lo è sul corpo umano»⁶³.

Nei suoi ultimi anni, una volta scongiurato il pericolo Expo, Tafuri riflette nuovamente sulle debolezze dei meccanismi di tutela che avevano esposto la città a questo rischio e orienta gli sforzi alla creazione di un corso di laurea che avrebbe dovuto formare una nuova classe di funzionari pubblici competenti, destinati a popolare le soprintendenze e a prendersi cura del patrimonio.

Le facoltà esistenti avevano «sviluppato la tematica dell'architettura come fatto autonomo [...] un'idea dell'architettura che ha generato un crescente narcisismo degli architetti [...] Gli architetti si sono sempre più chiusi in un ambito che io chiamo "l'architecture dans le boudoir". Nel *boudoir* c'è un grande specchio, nel quale l'architetto ogni giorno contempla felice il proprio ombelico»⁶⁴. Le vecchie facoltà di architettura erano per Tafuri «del tutto impotenti» nei confronti dei processi urbani, «a meno che alcune persone operose» non avessero deciso «di imboccare la strada dell'amministrazione».

Il corso di laurea in Storia e conservazione dei beni architettonici e ambientali, in cui il rapporto fra storia e restauro si sarebbe liberato finalmente da banali intenti utilitaristici, mirava proprio alla creazione di una nuova classe di funzionari, consapevoli e preparati sia sotto il profilo delle conoscenze storiche che di quelle tecnico-scientifiche⁶⁵. Avrebbe dovuto «formare persone con una forte cultura tecnica, storicamente intesa» che conoscessero le tecniche, i materiali antichi, ma anche la chimica del restauro, e che sapessero servirsene per «tenere il monumento o il complesso urbano sotto un monitoraggio continuo», intervenendo soltanto se strettamente necessario e con l'attenzione a «non lasciare un segno»⁶⁶.

Il nuovo percorso di studi doveva ricalcare quello in architettura, ma con la programmatica esclusione delle discipline progettuali. Secondo Tafuri, infatti, «un architetto ha un bisogno legittimo: dove interviene deve lasciare qualcosa di sé. Viceversa, un conservatore è preoccupato che là dove lui interviene nulla di sé rimanga»⁶⁷. Ma oltre alle specificità della figura del progettista, non manca di sottolineare le inadeguatezze e le colpe del sistema formativo universitario: «Uno studente di architettura è attrezzato a far di tutto meno che a occuparsi di storia [...] anche perché lo studente di architettura è esposto alle più sciagurate

invenzioni storiografiche di alcuni professori di composizione, e non soltanto per quanto riguarda l'architettura contemporanea»⁶⁸.

Nel manifesto del corso di studi in Storia e conservazione dei beni architettonici e ambientali dell'anno successivo alla morte di Tafuri si legge che

«la figura professionale prefigurata dal corso di laurea [...] risponde alle urgenti necessità del patrimonio architettonico del nostro paese e si caratterizza per una preparazione specifica nel campo della tutela e della conservazione che gli attuali corsi di laurea in architettura, per i loro diversi fini e statuti, non sono sufficienti a garantire»⁶⁹.

Dall'elenco delle aree disciplinari cui afferivano le materie di studio impartite erano deliberatamente espunte quelle della progettazione e della composizione architettonica, e figurano invece, nell'ordine: Storia dell'architettura, restauro architettonico, petrologia e petrografia, tecnologia dell'architettura, tecnica delle costruzioni, fisica tecnica ambientale, estimo e diritto amministrativo⁷⁰. Già l'anno successivo i toni sin fanno più incerti, e nel *Manifesto degli studi* del 1995-96 il corso di laurea viene definito «un'offerta al Paese» nella «assoluta convinzione della carenza [...] in Italia e in Europa, di un tecnico preposto alla costante cura del patrimonio architettonico»⁷¹. Ma solo poche righe oltre si ammette che si trattava di «un'offerta non accolta, per il momento, con il dovuto interesse dai vertici dell'ordine professionale e dalla dirigenza del Ministero dei Beni Culturali ed Ambientali». L'assenza di una personalità con il carattere e il carisma di Tafuri – che aveva progettato il corso, ma non aveva avuto il tempo di affinarne i dettagli – e l'incapacità di chi gli succedette nel fronteggiare le forti opposizioni corporativiste degli architetti, dentro e fuori l'ateneo, portarono in breve tempo alla chiusura del corso di laurea e alla liquidazione dell'esperimento⁷².

Non sappiamo se in questa riflessione di Tafuri sulla tutela del patrimonio confluissero anche considerazioni autobiografiche dettate dalla sua condizione personale e in particolare dalla sua salute malferma, come sembra suggerire l'insistenza, in svariate testimonianze, sul concetto di «cura». Intervistato da Chiara Baglione e Bruno Pedretti nel 1991, e presentando la sua idea per il nuovo corso di laurea, Tafuri ripropone la metafora del «corpo malato», questa volta non più per parlare di Venezia, ma dell'intero costruito storico italiano, ricordando che «il restauro è un'operazione chirurgica – quando il corpo è già ammalato – traumatica per un monumento, un quadro, una scultura, come lo è per l'uomo»⁷³. E poi ancora l'anno successivo, intervistato nuovamente da Gian Antonio Stella:

«Credo che esista una netta distinzione tra conservazione e restauro. Conservazione, se la mettiamo sul piano medico, corrisponde a una cura preventiva costante. Restauro a un'operazione chirurgica che arriva nel momento in cui il paziente sta per morire. Sono due operazioni che chiedono specialismi e culture diverse»⁷⁴.

La sua concezione della conservazione non era assimilabile all'attrazione per le macerie della storia che l'angelo di Benjamin osservava sotto i suoi piedi, ed

era semmai assimilabile al vento che trascina verso il futuro. Al di là dei trastulli nostalgici degli architetti, la “cura” rimane l’unica possibilità per affrontare quelle inquietudini che la storia proietta inevitabilmente sull’oggi, poiché non è possibile riuscire ad acquisire «una visione storica dell’antico se non si impara a vivere nel presente»⁷⁵.

BIBLIOGRAFIA

ASOR ROSA 1995

A. ASOR ROSA, *Critica dell’ideologia ed esercizio storico*, in «Casabella», 619-620, 1995, pp. 29-33.

ASSENNATO 2019

M. ASSENNATO, *La Muse Inquiétante. Architecture et Société chez Manfredo Tafuri*, Paris 2019.

BARIZZA, NERI 2018

LOUIS KAHN E VENEZIA. *Il progetto per il Palazzo dei Congressi e il Padiglione della Biennale*, a cura di E. Barizza, G. Neri, Mendrisio - Cinisello Balsamo 2018.

BENJAMIN 1962

W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. a cura di R. Solmi, Torino 1962.

BEVILACQUA 1986

G. BEVILACQUA, *All’interno della basilica palladiana Vicenza avrà un piccolo Beaubourg*, «La Stampa», 17 novembre 1986.

BLOCH (1949) 1998

M. BLOCH, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, [1 ed. a cura di L. Febvre, (Paris 1949) Torino 1950], ora nell’ed. a cura di J. Le Goff, [Paris 1993] Torino 1998.

BONAITI 2016

M. BONAITI, *Una «stoà veneziana». Il Palazzo dei Congressi di Louis I. Kahn*, in *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*, a cura di M. Bonaiti e C. Rostagni, Macerata 2016, pp. 33-50.

CAPPONI 2020

M. CAPPONI, *Back to the Sources. Manfredo Tafuri’s Teorie e storia dell’architettura (1968) between Project and Work in Progress*, in «Histories of Postwar Architecture», n. 7, 2020, pp. 35-74. Disponibile online all’URL: <<https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/11523>>.

CAPPONI 2025

M. CAPPONI, *Costruire la distanza per capire il presente: Manfredo Tafuri e il corso sulla storia dell’ideologia antiurbana (1972-73) a Venezia*, in *La città rappresentata*, a cura di G. Sala, Torino 2025, pp. 671-686.

CORBOZ 1985

A. CORBOZ, *Canaletto. Una Venezia immaginaria*, Milano 1985.

FAZIO, PIANO 1986

M. FAZIO, R. PIANO, *Il Beaubourg di Vicenza*, in «La Stampa», 31 ottobre 1986.

FOSCARI, TAFURI 1983

A. FOSCARI, M. TAFURI, *L’armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del ’500*, Torino 1983.

GASTALDI 2006

T. GASTALDI, *Lo show del secolo: i Pink Floyd a Venezia*, Milano 2006.

GRAMSCI 1975

A. GRAMSCI, *Quaderni dal Carcere*, ed. a cura di V. Gerratana, Torino 1975.

KOENIG 1987

G. K. KOENIG, *Piano!: la basilica palladiana non si tocca*, in «Ottagono», 22, 1987, pp. 48-53.

LE GOFF 1998

J. LE GOFF, *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, a cura di J. Le Goff, [Paris 1993] Torino 1998, p. X.

LENZO 2021

F. LENZO, *Recensione a Tafuri en Argentina e Manfredo Tafuri desde España*, in «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», 10, 2021, pp. 134-139, disponibile online all'URL: <<http://www.aistarch.org/rivistario.php>>.

LENZO 2022

F. LENZO, *Manfredo Tafuri allo IUAV e il conflitto fra storia e progetto*, in *Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto*, a cura di G. D'Acunto, S. Marini, Milano 2022, pp. 148-161.

LENZO 2025

F. LENZO, *Il progetto della storia. Zevi, Mazzariol, Tafuri*, in F. Lenzo, M. Capponi, *'Verum ipsum factum'. Il progetto della storia*, Conegliano 2025, pp. 12-61.

LENZO, CAPPONI 2025

F. LENZO, M. CAPPONI, *'Verum ipsum factum'. Il progetto della storia*, Conegliano 2025.*Libro bianco Venetiaexpo 1990**Libro bianco su Venetiaexpo 2000*, a cura del Consorzio Venezia Expo, giugno 1990, Disponibile online all'URL <<https://www.yumpu.com/it/document/view/14930728/libro-bianco-su-venetiaexpo-2000-fondazione-venezia-2000>> (consultato l'ultima volta 23 gennaio 2026).*Manifesto 1995-1996**Corso di laurea in Storia e conservazione dei beni architettonici e ambientali. Anno accademico 1995-1996. Manifesto degli studi*, Venezia 1995.

MARINI 2017

S. MARINI, *L'ultima notte. Il concerto dei Pink Floyd a Venezia*, in «Firenze architettura», 2, 2017, pp. 134-141.

MARTINIS 2016

R. MARTINIS, *Un americano in volta di Canal. Frank Lloyd Wright e il Masieri Memorial, in Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*, a cura di M. Bonaiti e C. Rostagni, Macerata 2016, pp. 17-31.

MENDINI 1981

A. MENDINI, editoriale, in «Domus», 618, 1981, p. 1.

MORACHIELLO 1995

P. MORACHIELLO, *Premessa*, in *Corso di laurea in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali. Manifesto Annuale degli Studi a.a. 1994-1995*, Venezia 1995, p. 5.

MORACHIELLO 1998

P. MORACHIELLO, *L'istituzione e l'esperienza didattica del Corso di laurea in "Storia e conservazione dei beni architettonici e ambientali" dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, in «Quaderni PAU», 15, 1998, pp. 31-34.

MORACHIELLO 2015

P. MORACHIELLO, *Il corso Storia e conservazione dei beni architettonici: un'esperienza contrastata*, in *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras*, actas del Seminario Internacional (Sao Paulo 2015), edited by M. D'Agostino, M. H. Simão, A. da Silva Retto Jr., R. Urano Frajndlich, Sao Paulo, pp. 43-57.

MORRESI 2009

M. MORRESI, *Il Rinascimento di Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, a cura di O. Di Marino, Napoli 2009, pp. 26-53.

PIANO, STELLA 1990

R. PIANO, G. A. STELLA, *Piano fa marcia indietro: «Un'iniziativa pericolosa»*, in «Corriere della Sera», 16 maggio 1990.

Progetto Venezia 1985

Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia, Milano 1985.

PUPPI 1985

L. PUPPI, *La possibilità delle occasioni. Oscar Niemeyer*, in *Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), a cura di L. Puppi, G. Romanelli, Milano 1985, pp. 292-294.

PUPPI, ROMANELLI 1985

Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, maggio-luglio 1985), a cura di L. Puppi, G. Romanelli, Milano 1985.

RAPISARDA 2019

G. M. L. RAPISARDA, *Tafuri. L'uomo, l'intellettuale, l'accademico*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 21-34.

ROWE 1949

C. ROWE, *The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier compared*, in «The Architectural Review», 101, 1947, pp. 101-104.

ROWE 1976

C. ROWE, *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*, Cambridge Mass, 1976.

ROWE 1990

C. ROWE, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna 1990.

SHOLEM 1978

G. SHOLEM, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano 1978.

SZACKA, MARINI, LORRAIN 2017

L.C. SZACKA, S. MARINI, S. LORRAIN, *Le Concert. Pink Floyd à Venise*, Paris 2017.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

TAFURI 1969

M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969.

TAFURI 1971

M. TAFURI, *G.B. Piranesi: l'architettura come 'utopia negativa'*, in «Angelus Novus», 20 (1971), p. 89-127.

TAFURI 1977

M. TAFURI, *Il progetto storico*, in «Casabella», 429, 1977, p. 11-18.

TAFURI 1980a

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.

TAFURI 1980b

M. TAFURI, *Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500*, in *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, luglio-ottobre 1980) a cura di L. Puppi, Milano 1980, pp. 16-39.

TAFURI 1981

M. TAFURI, *Alvise Cornaro, Palladio and the Grand Canal*, in «A + U. A monthly journal of world architecture and urbanism», 130, 1981, pp. 3-30.

TAFURI 1982a

M. TAFURI, *La «nuova Costantinopoli». Le rappresentazioni della renovatio nella Venezia dell'Umanesimo*, in «Rassegna», 9, 1982, pp. 25-38.

TAFURI 1982b

M. TAFURI, *Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Donà. Un dibattito sul bacino Marciano*, in *Palladio e Venezia*, a cura di L. Puppi, Firenze 1982, pp. 9-27.

TAFURI 1983

M. TAFURI, *Epistola ad Lucianum architectum*, in G. Rosa, *Semerani+Tamaro. La città e i progetti*, Roma 1983, pp. 5-7.

TAFURI 1984a

'*Renovatio urbis*'. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984.

TAFURI 1984b

M. TAFURI, *Un teatro, una fontana del Sil e un vago monticello: la riconfigurazione del bacino di San Marco di Alvise Cornaro*, in «Lotus», 42, 1984, pp. 41-51.

TAFURI 1985

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

TAFURI 1986

M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana*, Torino 1986.

TAFURI 1991

M. TAFURI, *La Basilica di Palladio*, in «Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto», 11, 1991, *Città venete a confronto: Venezia, Padova, Vicenza*, a cura di U. Curi, L. Romano, pp. 117-124.

TAFURI 1992

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

TAFURI 1995

M. TAFURI, *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo: Venezia e la modernità. Una lezione di Manfredo Tafuri*, a cura di G. Morpurgo, Venezia 1995.

TAFURI 2006

M. TAFURI, *Le forme del tempo: Venezia e la modernità*, in Università Iuav di Venezia, *1991-2006: Inaugurazioni accademiche*, Venezia 2006, pp. 180-191.

TAFURI 2014

M. TAFURI, *Le Intercoenales albertiane. Il motto "Quid Tum"*, trascrizione della lezione omonima (Venezia, 7 gennaio 1993), a cura degli «studenti di Manfredo Tafuri», senza nome e senza luogo [ma Venezia] 2014.

TAFURI, BAGLIONE, PEDRETTI 1991

M. TAFURI, C. BAGLIONE, B. PEDRETTI, *Storia, conservazione, restauro*, in «Casabella», 580, 1991, pp. 23-26.

TAFURI, BONI 2020

M. TAFURI, G. BONI, *Manfredo Tafuri: «il segreto siamo noi»*, in *Manfredo Tafuri: desde España*, a cura di V. Pérez Escolano, C. Plaza, vol. 1, Granada 2020, pp. 419-447.

TAFURI, INGERSOLL 1986

M. TAFURI, R. INGERSOLL, *There is no criticism, only history: interview with Manfredo Tafuri*, in «Design Book Review», 9, 1986, p. 8-11.

TAFURI, INGERSOLL 1995

M. TAFURI, R. INGERSOLL, *Non c'è critica, solo storia / There is no criticism, only history*, in «Casabella», 619-620, 1995, pp. 96-99.

TAFURI, LIERNUR (1981) 2019

M. TAFURI, J. F. LIERNUR, *Conversación con Manfredo Tafuri*, Buenos Aires, agosto del 1981, ora in M. Tafuri et al., *Tafuri en Argentina*, Santiago de Chile 2019, pp. 24-53.

TAFURI, STELLA 1989

M. TAFURI, G. A. STELLA, *Una follia che ci danneggerà*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1989.

TAFURI, STELLA 1992

M. TAFURI, G. A. STELLA, *Venezia, non più serenissima*, in «Corriere della Sera», 16 marzo 1992.

TAFURI, VELARDI 1993

M. TAFURI, C. VELARDI, *La foresta urbana*, in *Communis patria. Conversazioni su Roma*, a cura di C. Velardi, Napoli 1993, pp. 11-52.

TAFURI, ZANCAN 1990

M. TAFURI, M. ZANCAN, *Intervista con Manfredo Tafuri*, in «Casabella», 569, giugno 1990, p. 54.

TESSARI 2019

C. TESSARI, *Tafuri Manfredo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma 2019, disponibile online all'URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/manfredo-tafuri_%28Dizionario-Biografico%29>.

TRENTINI 2022

M. TRENTINI, *Per una storia negativa. «Contropiano» e l'architettura*, Macerata 2022.

ZUCCONI 2015

G. ZUCCONI, *Roma e Venezia: le due città nella biografia di Manfredo Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Seus leitores e suas leituras*, actas del Seminario Internacional (Sao Paulo 2015), edited by M. D'Agostino, M. H. Simão, A. da Silva Retto Jr., R. Urano Frajndlich, Sao Paulo, pp. 329-345.

NOTE

¹ TAFURI 1977, p. 18.

² W BENJAMIN 1962; cfr. SHOLEM 1978. Il testo di Benjamin è centrale nella riflessione degli storici veneziani, tanto da dare il nome alla rivista intitolata appunto «Angelus Novus» (1964-1974), diretta da Massimo Cacciari e sulle cui pagine Tafuri pubblica TAFURI 1971. Le tematiche benjaminiane affiorano di frequente negli scritti di Tafuri, in particolare TAFURI 1977, e poi riedito in TAFURI 1980a, pp. 3-30.

³ LE GOFF 1998, p. X.

⁴ Per il rapporto fra pratica progettuale e mestiere di storico si rimanda all'introduzione di questo volume, e per la «scuola romana» ai saggi di Dulio e Fiore in questo volume.

⁵ TAFURI 1968; cfr. CAPPONI 2020; LENZO 2022.

⁶ Per la bibliografia di Tafuri si rimanda al testo curato da Paola Chiara Barsotti e Marco Capponi liberamente scaricabile dal sito del Progetto Tafuri, sezione *Libri e scritti*, all'URL: <<https://www.iuav.it/it/progetto-tafuri/libri-e-scritti>>. Va tuttavia precisato che tale elenco, pur essendo il più completo oggi disponibile, prende in considerazione soltanto i testi disponibili per la consultazione nella biblioteca Iuav, non tutti quelli editi da Tafuri.

⁷ ASOR ROSA 1995; ASSENNATO 2019; RAPISARDA 2019; TRENTINI 2022.

⁸ Tafuri prende le distanze dalla critica dell'ideologia già TAFURI 1977, p. 13: «è lecito sospettare che la stessa critica dell'ideologia, così come essa è stata condotta sino ad ora, abbia fatto i conti con gli aspetti più appariscenti e immediati di quell'ideologia, fatta di rifiuti, di rimozioni, di introspezioni, che percorrono il corpo della scrittura architettonica». Cfr. TAFURI 1980a, p. 8. Per leggere con maggiore consapevolezza storica la presunta svolta di Tafuri sarebbe inoltre opportuno inquadrarla all'interno del profondo mutamento che caratterizza il clima politico italiano nel crinale fra anni settanta e ottanta, con il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro – che nel 1978 stronca ogni possibilità di un governo di coalizione fra Partito Comunista e Democrazia Cristiana – cui seguono la strage neofascista della stazione di Bologna e l'abbattimento del DC9 in volo su Ustica del 1980 e gli omicidi politici della mafia in Sicilia, Piersanti Mattarella nel 1980 e Pio La Torre due anni più tardi.

⁹ Per un'analisi pienamente condivisibile di questo tema, cfr. MORRESI 2009.

¹⁰ TAFURI, INGERSOLL 1986; qui cit. da TAFURI, INGERSOLL 1995, p. 96.

¹¹ TAFURI 1992, p. XXI.

¹² TAFURI, INGERSOLL 1986; qui cit. da TAFURI, INGERSOLL 1995, p. 96.

¹³ TAFURI, LIERNUR (1981) 2019. Non dichiarata, ma implicita nella metafora adottata, è l'allusione a quegli «edifici senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregi, senza cornici, senza volte, senza tetti», ovvero a quella vuota «piazza» e «campagna rasa» del *Parere sull'architettura* di Giovambattista Piranesi, protagonista del corso di Tafuri nell'anno accademico immediatamente precedente al suo viaggio in Argentina. Cfr. LENZO 2021, <<http://www.aistarch.org/rivista10.php>>; LENZO 2025, p. 41.

¹⁴ TAFURI 1983.

¹⁵ TAFURI 1977, p. 17, qui cit. da TAFURI 1980a, pp. 16-17.

¹⁶ TAFURI, INGERSOLL 1986; qui cit. da TAFURI, INGERSOLL 1995, p. 96. Sul tema, cfr. anche CAPPONI 2025.

¹⁷ Per l'arrivo di Tafuri allo Iuav, cfr. LENZO 2022; LENZO 2025, pp. 28-41.

¹⁸ TAFURI 1969.

¹⁹ TAFURI, BONI 2020, pp. 443-444. Sul rapporto di Tafuri con Venezia e Roma, cfr. ZUCCONI 2015.

²⁰ TAFURI, VELARDI 1993, p. 33.

²¹ TAFURI 1980b.

²² Cfr. *infra*, Appendice 2.

²³ TAFURI 1982a.

²⁴ FOSCARI, TAFURI 1983.

²⁵ TAFURI 1984a. Cfr. Iuav, Archivio Storico, *Rettorato storico* 270, Dipartimento di Storia dell'Architettura, *Relazione illustrativa del consuntivo dell'aa 1982/83*, p. 5: «Nell'anno '82-83 la verifica delle ipotesi che sottendono il tema *Venezia nel lungo Rinascimento* ha reso necessario un nuovo confronto di idee a livello internazionale. Quest'ultimo si è concretato nel giugno 1983 nel convegno tenuto presso il Dipartimento, e con partecipazione di alcuni suoi membri dal titolo *Venezia nell'età del Gritti* [...]; gli atti sono in corso di pubblicazione».

²⁶ TAFURI 1985.

²⁷ Tafuri aveva anticipato le sue riflessioni in TAFURI 1981, TAFURI 1982b, TAFURI 1984b.

²⁸ *Progetto Venezia* 1985.

²⁹ TAFURI 1986, p. 227.

³⁰ TAFURI 1986, p. 228.

³¹ TAFURI 1986, p. 229.

³² PUPPI, ROMANELLI 1985.

³³ Per i progetti di Wright e Kahn, cfr. MARTINIS 2016 e BONAITI 2016, con ulteriori rimandi.

³⁴ La precisazione si legge in un foglietto sciolto ancora presente in alcune copie nel catalogo: «Difficoltà di carattere organizzativo hanno impedito di inserire a catalogo i disegni di Carlo Scarpa presenti in mostra. Essi si riferiscono a tre progetti elaborati dall'architetto (e non pervenuti a realizzazione) in tempi diversi e risultano fortemente significativi della sua riflessione del suo impegno progettuale d'argomento veneziano. Si tratta del progetto per la generale organizzazione della Biennale ai Gardini e a Sant'Elena [...] (1962-63); della seconda fase di interventi alla Querini Stampalia [...] (1973); del progetto di ristrutturazione, complemento del convento di San Sebastiano per la nuova sede della Facoltà di Lettere e Filosofia [...] (1974-78). I disegni provengono dall'archivio di Tobia e Afra Scarpa: la loro cortese disponibilità e generosa collaborazione hanno consentito di superare felicemente ogni difficoltà e ostacolo».

³⁵ PUPPI 1985.

³⁶ ROWE 1949; ROWE 1976; ROWE 1990.

³⁷ CORBOZ 1985.

³⁸ La polemica occupa per più di un anno le pagine dei giornali. A mero titolo di esempio, e limitandosi ai soli articoli di Gian Antonio Stella sul «Corriere della sera»: *Venezia, guerra sulla laguna per l'Expo*, 11/II/1989; *L'Expo affonda il Comune di Venezia*, 22/VII/1989; *Venezia, crisi all'ultimo atto. No all'Expo e via la giunta*, 25/VII/1989; *Expo a Venezia non si può*, 7/X/1989; *Venezia, De Michelis al contrattacco*, 21/V/1990; *Prudente sì di Andreotti all'Expo. Il sindaco: «uno schiaffo per tutti»*, 6/VI/1990; *De Michelis: «I nemici dell'Expo affossano la città»*. Cacciari: «*Qui manca un ceto politico all'altezza*», 29/VI/1991.

³⁹ *Libro bianco Venetiaexpo* 1990, p. [3]: «Per secoli la Repubblica Veneta non è stata solo una città, pur potentissima nel mondo, ma un sottosistema territoriale, esteso da Crema fino al mare, dagli altopiani e dalle montagne fino al delta dell'Adige e del Po. [...] L'evoluzione storica degli ultimi due secoli ha purtroppo rotto l'intima integrazione territoriale che faceva della Serenissima un grande sottosistema. Venezia ha coscientemente ripiegato, per sopravvivere, sulla costruzione ed esaltazione del proprio mito di città unica, diversa da tutte, luogo della contemplazione estetica e meta turistica, in virtù della unicità del suo patrimonio ambientale, storico e culturale». Disponibile online all'URL <<https://www.yumpu.com/it/document/view/14930728/libro-bianco-su-venetiaexpo-2000-fondazione-venetia-2000>> (consultato l'ultima volta 23 gennaio 2026).

⁴⁰ Il comitato scientifico, coordinato da Giorgio Lombardi, includeva: Emilio Ambasz, Carlo Aymonino, Emin Balcioglu, Romeo Ballardini, Giovanni Barbin, Ulderico Bernardi, Mario Bonsembiante, Franco Bortoluzzi, Renato Brunetta, Ugo Camerino, Giovanni Castellani, Luciano Chicchi, Giuseppe Creazza, Giuseppe De Rita, Antonio Foscari, Alfonso Maria Liquori, Gian Paolo Mar, Pietro Masarati, Calogero Muscarà, Renzo Piano, Claudio Potestà, Giampietro Puppi, Luigi Rossi Bernardi, Carlo Rubbia, Renato Salvatori, Pierluigi Spadolini, Fabio Taiti, Mario Talamona, Angelo Tantazzi, Sergio Travaglia, Giuseppe Turani, Gino Valle.

⁴¹ Le strutture progettate da Ambasz e Foscari erano così descritte ne «Il Gazzettino» del 10 febbraio 1989: «Igloo, riparo ombroso e galleggiante con servizio di bar all'interno della cupola in struttura metallica leggera coperta di piante rampicanti»; e «Giardino delle sculture: una piattaforma galleggiante, dove vengono esposte le sculture silhouettes contro il fondale lagunare, che quindi diventa, in sé stessa, una scultura».

⁴² M. Lollo, *Obiettivo sul Duemila*, in «La Nuova Venezia», 10/II/1989, p. 13. Ancora più ampio lo spazio offerto da «Il Gazzettino» dello stesso giorno, dove a descrivere il progetto è lo stesso Renzo Piano.

⁴³ La stampa locale sottolinea con ammirazione la nascita «dal nulla» di «una collina, un cratere mai tanto vivo che accoglie in sé la laguna»; cfr. «Il Gazzettino», 10 febbraio 1989.

⁴⁴ TAFURI, STELLA 1989, p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ TAFURI 1986, p. 226, nota 34.

⁴⁸ MENDINI 1981.

⁴⁹ FAZIO, PIANO 1986, p. 3; BEVILACQUA 1986, p. 11; Cfr. KOENIG 19873.

⁵⁰ TAFURI 1991.

⁵¹ TAFURI, ZANCAN 1990, p. 54

⁵² GASTALDI 2006.

⁵³ SZACKA, MARINI, LORRAIN 2017; MARINI 2017.

⁵⁴ TAFURI, STELLA 1989.

⁵⁵ PIANO, STELLA 1990.

⁵⁶ M. Tafuri, *Venezia e l'Expo 2000*, 16 dicembre 1989. Cfr. *infra*, Appendice 3.

⁵⁷ Facevano parte del consorzio: Area Metropolitana, Assicurazioni Generali, Banca Cattolica del Veneto, Banca Nazionale del Lavoro, Bastogi, Benetton Group, Cassa di Risparmio di Venezia, Ciga Hotels, C.M.C., Coca Cola, Coin, Consorzio Futura, Consorzio Venezia Nuova, Eni, Fiat, Fidia, Fininvest, Gruppo Ferruzzi, IBM, Intermetro, Lonardi Spa, Luxottica Group, Marsilio Editori, Arnoldo Mondadori Editore, Montedison, Olivetti, Palazzo Grassi, Philips, Quaker Chiari e Forti, Sai, Sip, SIPA-sistemi di produzione flessibile, Società finanziaria ed editoriale San Marco, SVIT - Società Veneta Isola del Tronchetto, TPL - Tecnologie progetti lavori, Industrie Zanussi.

⁵⁸ TAFURI 1995, pp. 32-33; L'origine del motto è discussa più volte dalla letteratura gramsciana, a partire dall'edizione critica di GRAMSCI 1975, probabilmente conosciuta da Tafuri.

⁵⁹ M. Tafuri, *Venezia e l'Expo 2000*, cit.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ TAFURI 1992. Tafuri interpreta l'emblema albertiano in base al rapporto complesso e ambivalente con il tempo: l'occhio alato suggerisce la velocità, un battito di ciglia che corre immediatamente lontano come lo sguardo, mentre il motto «Quid tum» che corre intorno, invece, indica una pausa, un lungo lunghissimo silenzio. È sempre Tafuri, però, ad avvertire che un emblema rimane per sua natura non interamente svelabile nella sua essenza, e che «un grande simbolo è veramente tale quando l'enigma che racchiude permane anche quando abbiamo fatto tutti gli sforzi per capirlo» (TAFURI 2014, p. 31).

⁶² TAFURI 1995, p. 30; TAFURI 2006, p. 191.

⁶³ La metafora di Venezia come «corpo malato» bisognoso di cure era stata già usata nel 1952 dall'allora sindaco Angelo Spanio, e poi ripresa da Giuseppe Mazzaziol nel 1969; LENZO 2025, p. 28.

⁶⁴ TAFURI, VELARDI 1993, p. 21.

⁶⁵ Nel *Registro delle lezioni e diario degli impegni accademici e delle attività didattiche* dell'anno accademico 1992-1993 (Iuav, Archivio Storico) risultano una dozzina di incontri del comitato per il corso di laurea in Storia (solo a partire da settembre compare la dizione «storia e conservazione»). Si veda alle date: 2 marzo (ore 17.00-18.00), 3 marzo (16.00-19.00), 18 marzo (15.00-16.00), 24 marzo (17.00-19.30), 15 aprile (16.00-18.30), 2 giugno (17.00-20.00), 9 giugno (18.00-20.00), 18 giugno (10.00-13.00), 23 luglio (15.30-18.00), 20 settembre (11.30-13.30), 22 settembre (17.00-18.00), 7 ottobre (10.00-12.00).

⁶⁶ TAFURI, STELLA 1992. Nel rapporto controverso di Tafuri con gli architetti influisce probabilmente anche quella che si potrebbe definire 'invidia' per la libertà creativa concessa loro dalla relativa inconsapevolezza storica. Devo questa riflessione all'amico Sergio Bettini, il quale nel luglio 2023 mi ha ricordato come, più che in conflitto, la storia di Tafuri anelasse «alla dimensione creativa del progetto architettonico, tanto da professare in quello costruito la rinuncia come valore di ogni dimensione creativa».

⁶⁷ TAFURI, BAGLIONE, PEDRETTI 1991, p. 25.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 25-26.

⁶⁹ MORACHIELLO 1995.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Manifesto* 1995-1996, p. 7.

⁷² MORACHIELLO 1998; *Morte a Venezia di una laurea scomoda*, in «La Repubblica», 7 gennaio 2002; MORACHIELLO 2015; TESSARI 2019.

⁷³ TAFURI, BAGLIONE, PEDRETTI 1991, p. 25.

⁷⁴ TAFURI, STELLA 1992.

⁷⁵ TAFURI, BAGLIONE, PEDRETTI 1991, p. 26.

L'esperienza della storia: Manfredo Tafuri e il libro su Borromini di Zevi e Portoghesi

Marco Capponi

Tafuri e Borromini

Nel 1992, rievocando gli anni della sua formazione e la pubblicazione, nel 1968, di quello che sarebbe divenuto il suo maggior successo editoriale, Manfredo Tafuri (1935-1994), intervistato da Luisa Passerini, ricordava come nessuno gli avesse mai insegnato concretamente il “mestiere di storico”: Argan, ad esempio, da lui considerato per molti aspetti un maestro, «era orgoglioso di non aver mai trovato un documento inedito». Tafuri si vide pertanto costretto a procedere autonomamente, avvalendosi dell'aiuto fortuito «del direttore allora dell'Archivio dello Stato di Roma [...] e di qualche marchese che aveva archivi privati». La sua prima esperienza di ricerca si rivelò così chiarificatrice sotto numerosi profili, ma al tempo stesso – stando alle sue parole – profondamente disorientante:

«[...] i primi lavori seri che ho cominciato a fare, a parte questo libro, erano proprio ricerche di pura filologia su Borromini, ma in cui la cosa sostanziale è che trovavo i documenti, le lettere, cambiavo le date. Che però per me, che ero tutto sommato così ideologizzato anche sul lato antiideologico, era fondamentale, perché mi si aprì poi il problema di come unire di nuovo due mestieri diversi, che sono quello di colui che va a riconoscere calligrafie e dice: “questa è la calligrafia di questo qui, questo è un falso” etc. Questo primo tentativo fu fatto proprio con *Teorie e storia dell'architettura*»¹.

Teorie e storia rappresentò, in effetti, il temporaneo punto di approdo di un percorso anzitutto personale, prima ancora che teorico e scientifico, protrattosi per almeno quattro anni², al termine del quale il giovane Tafuri, dopo una prolungata stagione di impegno come critico e progettista³, maturò la decisione di dedicarsi alla storia dell'architettura. Tra i molteplici fattori che contribuirono a orientare quel percorso, egli stesso riconobbe un ruolo decisivo alla sua prima esperienza concreta di ricerca storica, condotta, nello specifico, sull'opera di Francesco Borromini (1599-1667). Quella progressiva acquisizione di consapevolezza si fondava tuttavia su un paradosso, in larga misura indipendente dall'oggetto di studio: se, da un lato, la pratica della storia, intesa come ricerca sul campo, gli aveva consentito di apportare nuovi dati e di sottrarsi alle secche della teoria e della critica, essa gli fece altresì sperimentare direttamente quanto fragile e problematica fosse la costruzione stessa della conoscenza del passato.

Non è un caso che Francesco Borromini venga spesso interpretato dalla storiografia tafuriana – insieme a Leon Battista Alberti, Jacopo Sansovino e Giovan Battista Piranesi, seppur per ragioni e con sfumature diverse – come un suo *alter ego* architetto, una sorta di “specchio” attraverso cui Tafuri poté riflettere sulla propria pratica di storico⁴. In questa sede, vorremmo piuttosto comprendere come, attraverso lo studio di Borromini e della Roma del suo tempo, Tafuri non solo acquisì i primi rudimenti della ricerca storica, ma riuscì anche a elaborare – forse per la prima volta – quella distanza critica dal presente che soltanto l’analisi del passato può rendere possibile⁵.

Senza dubbio, la figura di Francesco Borromini rappresentò a lungo un nodo centrale nell’orizzonte critico di Tafuri (figg. 47, 48). Gli scritti che egli dedicò all’opera del bissonese, risalenti principalmente alla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento, testimoniano tutto l’impegno di un giovane studioso volto ad aggiornare i propri strumenti interpretativi con l’intento di confrontarsi criticamente con il dibattito storiografico coevo⁶. Tafuri continuò tuttavia a occuparsi di Borromini anche dopo essere approdato, nel 1968, all’Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), curando e aggiornando gli esiti editoriali frutto degli studi precedenti e infine dedicando, nell’anno accademico 1978-79, un intero corso al tema «Francesco Borromini e la crisi dell’universo umanistico». Come materiale didattico, ciclostilato nel 1979 dalla cooperativa Cluva e poi depositato presso la biblioteca di ateneo⁷, egli approntò una selezione dei suoi precedenti saggi sull’argomento collocandola, però, all’interno di una nuova cornice, costituita da un saggio introduttivo completo di bibliografia critica, trascritta qui in appendice⁸, e dal testo, in quel momento ancora inedito, dell’intervento al convegno piranesiano del 1978⁹. L’unico aggiornamento apportato ai vecchi contributi è rintracciabile nel titolo del primo articolo pubblicato nel 1965 su «Comunità», che circa 15 anni dopo da «Borromini e l’esperienza della storia» venne modificato in «Borromini e il problema della storia»¹⁰. Alla base del corso non ci fu dunque una nuova occasione di ricerca, ma il desiderio di tornare a interrogare, con nuove domande e nuovi strumenti – desunti, in questo caso, dall’analisi dell’opera di Walter Benjamin – un nodo ritenuto evidentemente cruciale¹¹. Lavoro e vita privata avevano trovato anche un punto di contatto quando, proprio dopo le ricerche su palazzo Carpegna, egli trasferì la propria residenza a piazza di Trevi, nello stesso isolato sul quale sarebbe dovuto sorgere, secoli prima, la nuova residenza del conte Ambrogio¹²: come se, in quel particolare momento di passaggio, fosse stato in grado di trarre un beneficio quasi terapeutico dall’oggetto stesso delle sue ricerche.

Il terreno per un proficuo incontro fra Tafuri e Borromini si era tuttavia concretizzato con l’apprestarsi del 1967, terzo centenario della morte dell’architetto bissonese. In vista dell’anno borrominiano, Bruno Zevi (1918-2000) e Paolo Portoghesi (1931-2023) pianificarono un monumentale volume collettivo dedicato a Francesco Borromini architetto da pubblicare con la casa editrice Einaudi.

Furono invitati a partecipare i principali storici dell'arte del tempo, a partire da Giulio Carlo Argan e Sergio Bettini, oltre a un nutrito gruppo di giovani, tra i quali Manfredo Tafuri e Arnaldo Bruschi. Il libro fu scritto senza vedere mai ufficialmente la luce, ma fu proprio per questa prestigiosa iniziativa che Tafuri si immerse, per la prima volta, tra le carte e i disegni borrominiani.

In questo contributo ci soffermeremo in particolare sui primi studi compiuti da Tafuri su Borromini partendo proprio dal libro collettivo curato da Zevi e Portoghesi, scritto per l'anno borrominiano e mai pubblicato. La tarda memoria citata in apertura verrà sottoposta alla prova di nuovi dati forniti, in particolare, dalla corrispondenza intercorsa tra Tafuri e la casa editrice Einaudi e nello specifico con Paolo Fossati (1938-1998), storico dell'arte, redattore e stretto collaboratore di Enrico Castelnuovo (1929-2014), quest'ultimo tra i più influenti consulenti della casa editrice torinese in ambito storico-artistico a partire dagli anni Sessanta¹³; e da materiali didattici coevi di natura diversa, costituiti dai dattiloscritti e dalle registrazioni audio delle lezioni. L'obiettivo non è quello di mettersi sulle tracce di un inedito – parti del quale, del resto, sono state progressivamente pubblicate dai singoli autori, Tafuri compreso –, né di stabilire se il volume che, secondo una sorta di tradizione storiografica, egli avrebbe voluto consacrare a Borromini sia riconducibile a tale vicenda¹⁴. La ricostruzione della struttura, dei contenuti e della “microstoria” del libro collettivo consente piuttosto di indagare le ragioni alla base del coinvolgimento di Tafuri e di comprendere le cause del fallimento dell'iniziativa editoriale. Una volta chiariti gli esiti del progetto, sarà possibile valutarne le implicazioni per il Tafuri “storico dell'architettura”: non tanto alla ricerca di un evento rivelatore, quanto piuttosto di una tappa significativa – una tra le tante – che negli anni della sua formazione, all'incirca tra il 1964 e il 1968, contribuirono a orientarlo verso la scelta della storia intesa come costruzione artificiale di una distanza critica, necessaria per comprendere il presente in cui egli stesso era immerso.

Borromini architetto, a cura di Paolo Portoghesi e Bruno Zevi

In vista dell'anno borrominiano (1967), Bruno Zevi e Paolo Portoghesi concepirono un'iniziativa editoriale simile a quella promossa pochi anni prima in occasione del quarto centenario della morte di Michelangelo¹⁵: un ponderoso volume collettivo, intitolato *Borromini architetto*, articolato in saggi di più autori, per i tipi della casa editrice Einaudi di Torino. La notizia del progetto è stata resa nota da Benjamin Chavardés¹⁶; del libro, tuttavia, non è mai stato ricostruito un profilo complessivo, mentre la vicenda editoriale continua ad apparire sostanzialmente avulsa dalle ragioni che portarono al dissidio sorto tra i due curatori proprio nel 1967, con l'aggravarsi del quale l'impresa stessa naufragò e i singoli autori pubblicarono altrove parti o nuove versioni dei propri contributi prima che questi diventassero obsoleti.

La prima informazione sul progetto editoriale proviene dal carteggio, recentemente pubblicato, tra Bruno Zevi e Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), critico e storico dell'arte di ispirazione crociana, nonché politico di lungo corso e tra i fondatori del Partito d'Azione¹⁷. Il 12 luglio 1965 Zevi si rivolgeva a Ragghianti per comunicargli che, con l'amico Paolo Portoghesi, stavano preparando un volume su Francesco Borromini «simile a quello dedicato a Michelangelo architetto, con foto inedite e rilievi, la maggior parte dei quali è in corso di esecuzione». Doveva trattarsi di un volume collettivo con capitoli affidati a diversi autori, tra i quali «Bonelli; Pane; Argan; Brandi; Bettini, ecc.», e, esattamente come era già avvenuto per il centenario michelangiolesco, Zevi voleva coinvolgere il più anziano storico riservandogli nuovamente un'opera centrale, ossia Sant'Ivo alla Sapienza¹⁸. Dell'esistenza del libro, dal titolo provvisorio *Borromini architetto* ma ormai in dirittura d'arrivo, diede pubblica notizia il curatore Paolo Portoghesi proprio nella monografia che finì per sussumere l'opera collettiva, il suo *Borromini: architettura come linguaggio* del 1967¹⁹. Il titolo dell'opera collettiva è stato poi confermato sia da Paolo Marconi, altro autore coinvolto nel volume collettivo, nella premessa al numero monografico di «Capitolium: rassegna mensile del Governatorato» da lui curato, risalente al dicembre 1967 ma stampato l'anno successivo²⁰; sia da Arnaldo Bruschi nella premessa alla prima edizione in formato monografico del suo contributo, già ampiamente rivisto, pubblicato nel 1978, dove peraltro l'autore specifica che il libro curato da Zevi e Portoghesi, completo di paginazione complessiva, era già pronto in bozze nel giugno del 1967²¹.

Stando a una nota informativa destinata agli autori, recentemente identificata tra le carte dell'archivio di Arnaldo Bruschi, il libro doveva essere strutturato in una nota introduttiva, alcuni capitoli centrali, ciascuno assegnato a un singolo autore e dedicato a una specifica opera di Borromini, e concluso da una serie di schede filologiche. Il capitolo introduttivo si doveva basare sia su una disamina della moderna storiografia borrominiana, che su una serie di idee e pareri desumibili o forniti appositamente per l'occasione dagli autori partecipanti, i quali avrebbero dovuto rispondere a domande del tipo: «perché oggi un libro su Borromini? Cosa apportiamo di nuovo nella sua interpretazione critica? Qual è *per noi* il significato del rapporto Borromini-tradizione? Che cosa significa Borromini *rispetto* all'arte contemporanea e alla critica contemporanea?»²². Pur non disponendo delle bozze originarie, quindi, è probabile che, come in *Michelangelo architetto*, il significato di fondo della nota introduttiva, forse firmata anche in questo caso da Zevi, dovesse essere simile a quello del suo intervento al convegno borrominiano di San Luca nel 1967, intitolato *Attualità del Borromini*, per il quale egli attinse ampiamente dalle idee dei partecipanti al volume collettivo²³. Il libro doveva essere inoltre corredato da rilievi, riprese fotografiche frutto di nuovi sopralluoghi e schizzi critici in tutto «simili a quelli pubblicati nel volume su Michelangelo architetto»²⁴. Parte delle fotografie, realizzate sotto la regia di Paolo Portoghesi, furono nel frattempo utilizzate nell'ambito delle mo-

stre organizzate nel corso dell'anno borrominiano²⁵, mentre non è da escludere che, esattamente come avvenne per il libro del 1964, nel ridisegnare e redigere i rilievi delle architetture borrominiane Zevi volesse di nuovo utilizzare parte degli elaborati già prodotti dai suoi studenti di storia dell'IUAV, di cui negli archivi dell'ateneo veneziano si conservano ancora i negativi su lastre di vetro (fig. 49)²⁶. La scadenza per la consegna dei saggi, inizialmente fissata nella lettera indirizzata a Ragghianti per la fine del 1965, fu poi posticipata al giugno-luglio del 1966²⁷.

Sui nomi degli autori coinvolti nell'impresa, invece, al momento abbiamo versioni discordanti. I nomi citati da Portoghesi coincidono con quelli elencati da Manfredo Tafuri nel suo articolo *Inediti borrominiani* del 1967, dove, dopo aver passato in rassegna non senza giudizi piuttosto critici le iniziative messe in campo a Roma e non solo per l'anno borrominiano, egli precisa:

«Oltre a tutto ciò va ricordato il già citato ed eclettico convegno di studi organizzato dall'Accademia di San Luca (28 sett.-7 ott. '67) di cui si attendono gli atti, così come si attende l'uscita della monumentale monografia dedicata al maestro, a cura di Zevi e Portoghesi, (e per i tipi di Einaudi), con testi di Argan, Bettini, Bonelli, Brandi, Bruschi, Carboneri, Marconi, Portoghesi, Tafuri e Zevi»²⁸.

Nella lista fornita da Arnaldo Bruschi nel 1978 mancherebbero all'appello Sergio Bettini e Nino Carboneri, al posto dei quali risulta fosse stato coinvolto Eugenio Battisti, per un totale di nove autori²⁹. Il nome di Ragghianti, invece, non figura mai. Questa diffomità, occorsa probabilmente tra la fine del 1966 e l'inizio del 1967, fu forse dovuta a un nuovo equilibrio tra i due curatori: Bettini, ad esempio, aveva già preso parte al volume del 1964 ed era stato il maestro di Giuseppe Mazzariol, assistente e collaboratore di Zevi al tempo dell'insegnamento presso l'IUAV, mentre Paolo Portoghesi faceva parte del comitato direttivo della rivista «Marcatrè», fondata da Eugenio Battisti. In entrambi i casi, per il giovane Tafuri la prospettiva del libro su Borromini architetto doveva rappresentare senza dubbio un'opportunità di assoluto prestigio.

Difficile stabilire o risalire a ciò di cui i singoli autori dovevano occuparsi. Arnaldo Bruschi aveva scritto un contributo dal titolo *Il convento dei Filippini*, subito rivisto e pubblicato dall'autore nel dicembre del 1967 su «Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica» col titolo *Borromini: sviluppo e crisi di un linguaggio*, infine rielaborato e aggiornato per la già citata monografia del 1978, questa dal titolo *Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*³⁰. Paolo Marconi, come sembra attestare lo stesso Portoghesi nel suo libro del 1967³¹, si occupò di Santa Maria dei Sette Dolori, approfondimento dal quale, molto probabilmente, egli partì per scrivere il già citato numero monografico di «Capitolium», dedicato a illustrare, con testi sintetici e grandi tavole, la Roma di Borromini e le principali opere del maestro bissonese. Cesare Brandi, che nell'aprile del 1967 era intento a sviluppare una lettura strutturalista dell'opera borrominiana³² e tre anni dopo pubblicò una piccola monografia dal titolo *La*

*prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*³³, per il volume zeviano poteva forse essersi occupato, a seguito della rinuncia di Ragghianti, proprio di Sant'Ivo alla Sapienza, considerato il saggio incluso nella raccolta *Struttura e architettura* andata in stampa per Einaudi nel dicembre del 1967³⁴ – libro che nel 1968 Tafuri aveva già letto, rifiutando poi di recensirlo³⁵, e che invece Bruschi nel 1978 inserì nella bibliografia essenziale su Borromini³⁶. Manfredo Tafuri, come vedremo meglio in seguito, si occupò della committenza privata di Francesco Borromini, ossia dei principali palazzi progettati e in parte costruiti a Roma dall'architetto bissonese³⁷.

Nel complesso, dunque, il nuovo libro su Borromini rientrava nel medesimo orizzonte operativo di quello dedicato a Michelangelo. Ciò che rendeva “attuale” Borromini – aspetto che nel caso del maestro toscano si fondava sulle analogie tra la sua «situazione sociologica, linguistica e professionale»³⁸ e il mondo contemporaneo – era evidentemente il suo peculiare rapporto con la tradizione e la storia. Ma questa volta, per farlo, Zevi coinvolse personalmente una nuova generazione di studiosi³⁹.

Zevi e Tafuri: la collaborazione su Borromini

Il rapporto di collaborazione tra Bruno Zevi e Manfredo Tafuri, nato intorno al progetto del libro su Borromini e inizialmente confinato a un ristretto numero di partecipanti⁴⁰, si protrasse ben oltre l'anno borrominiano, giungendo a sovrapporsi al dibattito suscitato dalla pubblicazione di *Teorie e storia* e dalla successiva replica di Zevi sulle pagine de «L'architettura. Cronache e storia»⁴¹. Tafuri, infatti, dopo esser stato coinvolto nel 1966 direttamente, e a voce, da Zevi, su richiesta di quest'ultimo rielaborò e aggiornò più volte il proprio saggio, anche con nuove ricerche d'archivio, almeno fino al 1970-71, quando divenne ormai chiaro che il volume non sarebbe più stato pubblicato. La vicenda editoriale assume dunque il carattere di una narrazione alternativa rispetto a quanto i due protagonisti rendevano pubblico, suggerendo che il rapporto si sia deteriorato non tanto, o non solo, per ragioni di natura teorica o accademica, ma anche a causa del fallimento del progetto editoriale Einaudi.

Essenziale per ricostruire le tappe e i retroscena della pubblicazione è la corrispondenza intercorsa tra Tafuri e Paolo Fossati a partire dalla fine degli anni Sessanta, carteggio dal quale sarebbe tuttavia difficile isolare informazioni specifiche relative al libro su Borromini. Sebbene il primo volume di Tafuri con la casa editrice torinese risalga al 1980⁴², già dal 1968 egli collaborava con Einaudi recensendo e discutendo, su quotidiani e riviste italiani, trasmissioni radiofoniche e notiziari interni, i titoli di architettura pubblicati dal gruppo torinese⁴³. A Roma, inoltre, Tafuri aveva avuto modo di entrare in contatto diretto con alcuni membri di rilievo della casa editrice, come Giulio Bollati e lo stesso Fossati. Lo scambio di informazioni riguardanti il libro su Borromini si inserisce quindi all'interno di un carteggio ben più ampio, oltretutto alimentato, dopo il succes-

so di *Teorie e storia* (1968) e, soprattutto, la pubblicazione del primo articolo su «Contropiano» nel 1969⁴⁴, dall'evidente interesse del gruppo torinese di poter finalmente annoverare un libro di Tafuri nel proprio catalogo, attenzione legata, probabilmente, proprio alla nuova linea editoriale avviata da Castelnuovo⁴⁵.

Il primo riferimento al libro su Borromini compare a margine di una lettera del 31 dicembre 1969, nella quale Tafuri, che in quel momento aveva appena licenziato la seconda edizione di *Teorie e storia* aggiornata alla critica dell'ideologia⁴⁶, alle proposte di Fossati rispondeva:

«Ritengo corretto esporle la mia situazione di lavoro: fino a settembre 1970 sono impegnato a pieno tempo per un volume su Via Giulia iniziato da tempo, ma che richiede l'intera mia attenzione. Le prospettive valgono quindi a partire dalla fine del '70 in poi.

In mente ho due progetti, un primo riguarda un grosso lavoro sull'architettura del Manierismo in Europa, un secondo è lo sviluppo del discorso iniziato nel saggio da me pubblicato su "Contropiano" che Lei ha letto e che ha così gentilmente elogiato.

Le mie intenzioni: come Lei sa ho un impegno con Laterza che gli dà un diritto di opzione. Io tenderei a svincolare per Einaudi il secondo dei volumi, anche se solo parzialmente corrisponde a quanto si è detto a Roma. Problemi editoriali: non credo adatta per nessuno dei miei due lavori la formula "Paperback" ma quella dei "Saggi", o, meglio, quello della collana di Storia dell'Arte (Anche Castelnuovo è di questo avviso). [...]

Ultimo argomento è il volume su Borromini curato da Zevi: sto rielaborando il mio pezzo, ma Zevi (o Portoghesi) ha perso le mie bozze corrette nel '67, cosa grave perché avevo lì aggiunto elementi filologici oggi difficilmente rintracciabili nelle mie schede. Può vedere se sono per caso a Torino? Inoltre non ho ricevuto ancora alcun compenso (erano state stabilite Lit. 200.000) e non so a chi richiederlo. Ultima domanda: quando uscirà il Borromini? Se la sua pubblicazione sarà dopo la Pasqua '70 non conviene affrettare i tempi e fare tagli nella ricerca di nuovi dati documentari; altrimenti posso accelerare la consegna (per la fine di febbraio)»⁴⁷.

Tra il 1969 e il 1970, dunque, Tafuri stava ultimando un libro e progettando almeno altri due volumi. Il primo, scritto insieme a Luigi Salerno e Luigi Spezzaferro e dedicato alle architetture e alle trasformazioni urbane di via Giulia a Roma, fu effettivamente pubblicato nel 1973⁴⁸. Quello incentrato sull'architettura del manierismo su scala europea, pensato molto probabilmente per sostituire il libro frettolosamente pubblicato nel 1966 per il concorso a cattedra di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*, oltre che inserito in una collana diretta da Paolo Portoghesi, non uscì mai⁴⁹; il terzo, ossia la rielaborazione del saggio apparso nel 1969 su «Contropiano», prefigurava ciò che sarebbe diventato *Progetto e utopia* del 1973, edito alla fine con Laterza⁵⁰. Come è evidente, sul tavolo dello storico non vi erano cesure tra periodi, soggetti e metodi di indagine. Il riferimento al volume su Borromini, finalizzato forse più ad avere una conferma da parte della casa editrice, ritenuta più attendibile, sullo stato del libro, è posto a margine del discorso principale semplicemente perché, agli occhi di Tafuri, esso non era oggetto di contrattazione, avendone già corretto le bozze nel 1967.

Tafuri, di fronte alle vaghe e poco informate risposte di Fossati, tentò di avere rassicurazioni direttamente da Zevi, della cui parola, però, sembra non si fidasse più; tanto che il 25 maggio 1970 si rivolse nuovamente a Fossati chiedendo:

«Caro Fossati,

Le invio la recensione al volume del Pevsner da Lei richiestami, scusandomi per il ritardo (lieve in verità). Sto lavorando, su pressioni di Zevi, al mio capitolo per il libro su Borromini, ma gradirei sapere se è vero che la casa editrice intende pubblicarlo entro il presente anno»⁵¹.

Nel giro di un anno, tuttavia, il libro fu definitivamente insabbiato. Fu così che il 15 marzo 1971 Tafuri palesò per la prima volta a Fossati l'idea di volersi ritirare dal volume:

«[...] Le scrivo, anche, perché spiacevolmente meravigliato della assurda e intollerabile situazione in cui versa il volume su Borromini, a cura di Zevi e Portoghesi, che, in lavorazione dal 1967 sembra definitivamente affossato.

Io ho iniziato a lavorare al mio saggio nel 1966, su promessa puramente verbale di Zevi, di un compenso di Lit. 200.000.

Ho riscritto completamente il pezzo nell'aprile-luglio 1970, con nuovi documenti di archivio e procurando materiale inedito anche per la parte grafica. Dopo quattro anni e più sento ora dire da assistenti di Zevi che per sue ragioni personali egli non intende far uscire il volume neanche nel 1971, e che forse il ritardo si protrarrà per altri decenni.

Io non sono legato da contratto alcuno per questo libro: mi rivolgo a Lei per sapere quali sono le intenzioni della casa editrice al proposito. Se anche Einaudi è d'accordo con Zevi, ritengo mio diritto ritirare immediatamente il saggio e le relative illustrazioni per pubblicare il tutto altrove»⁵².

Fu quindi nel 1972, nel pieno della delusione infertagli da Zevi, che Tafuri, in un contesto particolarmente sensibile come quello americano, tacciò pubblicamente il più anziano storico di superficialità⁵³, portando così la tensione tra i due a un livello mai raggiunto prima. Ma come mai, nel 1966, Zevi scelse di coinvolgere il giovane Tafuri?

Tafuri aveva compiuto la sua prima, strutturata esperienza di insegnamento di storia dell'architettura presso la Facoltà di architettura di Roma nell'anno accademico 1964-65, all'indomani della vittoria da assistente ordinario alla cattedra di *Composizione architettonica II*⁵⁴. A sceglierlo come proprio collaboratore a Roma, e implicitamente come "erede", non era stato Zevi, che insegnava nell'ateneo romano dalla fine del 1963⁵⁵, ma Ludovico Quaroni, rimasto colpito dalla collaborazione con il giovane Tafuri per la pubblicazione del volume *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*⁵⁶, lavoro basato su interviste condotte nell'estate del 1962⁵⁷. Fu nell'ambito del corso di Quaroni che Tafuri tenne un ciclo di seminari incentrato su *La storia dell'architettura moderna*

alla luce dei problemi attuali, di cui si conservano ancora sommari e bibliografie critiche⁵⁸.

Al 1966 risale invece il concorso indetto dal Politecnico di Milano che determinò i successivi tre ordinari alla cattedra di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*, tra i cui commissari vi erano Luigi Crema, Guglielmo De Angelis D'Ossat e Bruno Zevi⁵⁹. Stando alle parole di Tafuri, egli decise di partecipare su suggerimento di Ernesto Nathan Rogers e, per competere, mise frettolosamente insieme alcuni vecchi articoli pubblicando il volume sull'architettura del manierismo con la casa editrice Officina⁶⁰, libro che, come si è visto, Tafuri tentò di riscrivere e, infine, far dimenticare. Tafuri venne effettivamente ternato, dopo Paolo Portoghesi e Liliana Grassi, chiamati subito a Milano, con la clamorosa esclusione di Leonardo Benevolo. Agli occhi del più giovane studioso, però, Zevi fece in modo di penalizzare Benevolo, suo diretto concorrente, e di promuovere Tafuri per poterlo chiamare come incaricato a Roma e potersi finalmente liberare di un collega fascista che aveva più volte organizzato gruppi di studenti di estrema destra contro di lui. In sintesi, Zevi lo aveva ternato per usarlo e "dominarlo"⁶¹.

È plausibile che Zevi intendesse realmente appoggiare e "legittimare" Tafuri, soprattutto dopo la polemica sollevata da Enrico Del Debbio, anziano docente fortemente compromesso col regime fascista, a seguito delle accuse mossegli dallo stesso Tafuri, e prontamente rilanciate da Zevi su «L'Espresso», nel libro su Quaroni⁶². Tuttavia, includendo Tafuri anche nel progetto editoriale, Zevi intese immettere nel dibattito una voce già esplicitamente critica nei confronti di Paolo Portoghesi, co-curatore del volume, concependo così un'opera dal carattere ancor più plurale.

Nel suo primo contributo borrominiano del 1965, *Borromini e l'esperienza della storia*, consistente in una doppia recensione di *Borromini nella cultura europea* e della riedizione critica dell'*Opus architectonicum* entrambi pubblicati l'anno precedente da Portoghesi⁶³, Tafuri aveva individuato il taglio attraverso il quale non soltanto avvicinare l'opera dell'architetto, ma anche confrontarsi con la critica e, in particolare, Portoghesi, quello del rapporto di Borromini con la tradizione⁶⁴. Secondo quanto scritto da quest'ultimo, infatti, per Borromini la tradizione è uno strumento comunicativo, un *medium* con cui l'artista intende esprimere la propria incessante ricerca sulle radici e i nessi alla base del canone classico⁶⁵. Alla luce di ciò, Borromini appare come il fautore di una «*rivoluzione nell'ordine*»⁶⁶, analoga a quella offerta dalla critica classicista di Bellori o Milizia⁶⁷. Per Tafuri, al contrario, il tormentato rapporto di Borromini con la tradizione è l'indizio «di una cultura inquieta ma attenta a captare tutti i valori di una storia che si comincia a sentire nella sua totalità e non più come paradigmatica guida intellettuale»⁶⁸; una «*esperienza della storia*» che «non esclude la fedeltà ad una tradizione», ma mostra come questa vada rivissuta «con mentalità disponibile»⁶⁹. E se proprio si vuol trarre dalla vicenda borrominiana un messaggio per il professionista contemporaneo, scrive Tafuri, e cioè a colui

«che opera di nuovo sui frammenti di una cultura che aveva avuto l'ambizione di porsi come *nuova classicità*», il valore di Borromini sta proprio nell'«invito pressante a riscavare le ragioni del presente in un'esperienza estesa alla totalità del passato»⁷⁰.

In tal modo, Tafuri stava analizzando Borromini e il suo tempo esattamente nei termini in cui aveva cercato di storicizzare la condizione professionale e storico-critica in cui era immerso in prima persona. Nella lezione introduttiva del ciclo di seminari del 1964-65 per il corso di Composizione di Quaroni, infatti, Tafuri ribadiva come la diffusa «esigenza di un nuovo rigore nella progettazione architettonica» si stesse esplicando in una «tendenza a rendere veramente scientifici – vale a dire verificabili e non arbitrari, pur nei limiti della necessaria soggettività – i programmi architettonici e urbanistici» e, dall'altra parte, in una «tendenza ad un controllo storico-critico sempre più accentuato dell'attività creativa»⁷¹. I continui tentativi di cercare un fondamento nella storia erano tuttavia diventati «troppo spesso pretesto per regressi e strumentalizzazioni»⁷². Il problema era piuttosto «quello di riuscire a inserirsi in concreto, nel fluire della storia riconoscendosi di continuo come protagonisti di essa e ad essa rapportando l'intera nostra azione, accettata come problematica e relativa»⁷³. Scopo del ciclo di lezioni era dimostrare l'inesistenza della presunta «unitarietà del movimento razionalista»⁷⁴ e alla fine del corso agli studenti si schiudevano due prospettive conclusive, la prima delle quali, di «carattere eminentemente storicistico», consegnava ai futuri architetti un «magma» di esperienze, correnti e sperimentazioni tra loro irriducibili; e una seconda, «a carattere progettuale», che, alla luce del «senso profondamente dialettico di tale visione storiografica», imponeva di assumersi «responsabilità operative affatto complesse»⁷⁵. L'esperienza della storia portava, inevitabilmente, ad ampliare i confini di una presunta «tradizione» e a intrattenere un rapporto meno dogmatico e più disponibile con essa.

Il «problema attuale» alla luce del quale Tafuri iniziò a interrogare l'opera di Francesco Borromini fu proprio il rapporto con la storia. Il caso studio specifico, depurato da semplificazioni e intenti rivoluzionari, divenne un modo per costruire artificialmente un'altra forma di distanza dal presente, facendone emergere differenze e somiglianze. Tra queste, il fatto che la «esperienza della storia» non rappresenta soltanto la premessa per una piena «*coscienza della storia*»⁷⁶, ma possiede anche un valore conoscitivo in sé, imprescindibile per acquisire maggiore autocoscienza nella «tormentata dimostrazione dell'inesistenza di un centro e di una periferia, nell'arte come nella vita»⁷⁷.

Le ragioni del fallimento del progetto editoriale su Borromini

Non è chiaro perché il libro su Borromini non giunse mai alla pubblicazione. Secondo Benjamin Chavardés, Zevi si oppose al progetto dopo l'uscita della monografia di Portoghesi per Electa, concepita sia nel quadro del rapido susseguirsi degli eventi legati alle celebrazioni borrominiane, sia in relazione al dissi-

dio sorto tra i due curatori intorno a Borromini e deflagrato pubblicamente durante il convegno dell'Accademia di San Luca nel settembre-ottobre del 1967⁷⁸. In tale occasione, infatti, Zevi polemizzò con tutti coloro che, a suo avviso, stavano cercando di devitalizzare la figura e l'opera di Borromini per propiziarne una più efficace influenza sul professionista contemporaneo, al cui scopo, secondo Zevi, contribuivano anche le «narco-foto [...] predisposte, sotto la guida abilissima di Paolo Portoghesi, per il volume di Einaudi»: le quali, pur tentando di assicurare al maestro un nuovo pubblico, finivano per tradirne l'opera trasformandola in una forma di «comunicazione di massa»⁷⁹. I due, tuttavia, stando almeno a quanto pubblicato negli atti del 1970, si scontrarono in particolare sul rapporto di Borromini con la tradizione, lente attraverso la quale emersero posizioni contrastanti sul ruolo da attribuire alla tradizione e alla storia nel progetto di architettura⁸⁰. Divergenze di natura squisitamente teorico-operativa, sebbene centrali nelle strategie culturali del tempo, tra un Borromini «rivoluzionario» e uno «riformista» sembrano dunque aver determinato la rottura definitiva della collaborazione tra Zevi e Portoghesi, un rapporto destinato, stando anche alla partecipazione di Zevi a «Uno contro tutti» de *Il Maurizio Costanzo Show* risalente al 1994⁸¹, a non ricomporsi mai più. Il primo a farne le spese fu proprio il libro Einaudi su Borromini, già pronto in bozze alcuni mesi prima del convegno di San Luca.

Nuovi dati, corroborati da ulteriori verifiche, consentono tuttavia di leggere la vicenda in modo più articolato, aprendo a possibili ulteriori motivazioni. Da un lato, l'ambiguità di Portoghesi rispetto al recupero della storia era nota – a Zevi in primo luogo, che alla fine del 1962, pur con evidente scetticismo, aveva pubblicato casa Baldi sulle pagine della sua rivista⁸²; dall'altro, nel 1969-70 Bruno Zevi nutriva ancora speranze nella pubblicazione del volume Einaudi, possibilità condivisa anche da altri autori coinvolti, come Paolo Marconi⁸³. Va infine osservato che le ricostruzioni oggi note dei retroscena tra i due curatori si basano esclusivamente su lettere (alcune delle quali forse mai inviate) e sui ricordi di Paolo Portoghesi⁸⁴, rendendo la questione ancor più complessa.

Di certo, l'anno borrominiano con le sue tante iniziative fece rapidamente invecchiare il volume collettivo prima ancora che questo potesse vedere la luce. Ma ad aggravare la situazione già tesa tra i due curatori contribuì probabilmente anche la parallela pubblicazione della monografia di Portoghesi su Borromini, e non solo per ragioni di semplice concorrenza. Come scriveva Tafuri a Fossati, sempre il 15 marzo 1971, dopo aver ipotizzato di ritirarsi dal volume:

«[...] Non c'è bisogno che Le spieghi il mio stato d'animo al riguardo di ciò che considero una scorrettezza imperdonabile nei confronti di chi studia e deve vedere così disprezzato e sottovalutato il proprio lavoro. Poiché le scoperte filologiche da me fatte rischiano di essere nel frattempo svalorizzate o saccheggiate – Portoghesi se ne è già servito ampiamente – penso esistano anche estremi per una richiesta di danni»⁸⁵.

Le nuove acquisizioni alle quali Tafuri si riferisce riguardavano non tanto, o non solo, la ricerca su palazzo Carpegna, di cui tra il 1967 e il 1968 egli era riuscito a consegnare un'anticipazione nei «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» con Portoghesi nel ruolo di direttore responsabile, quanto quella su palazzo Falconieri, non ancora pubblicata, entrambi studi effettivamente citati da Portoghesi nel suo volume del 1967⁸⁶. A ulteriore sostegno delle parole di Tafuri andrebbero prese quelle, meno dirette ma comunque incontrovertibili, di Marconi nella premessa alla sua *Roma di Borromini* del 1968, nella quale questi scrisse che il «panorama storiografico» dedicato all'opera di Francesco Borromini poteva ormai annoverare, tra i suoi titoli, anche la «ormai diffusa conoscenza delle bozze del più vasto "Borromini architetto" intrapreso da Einaudi per la regia di Bruno Zevi e Paolo Portoghesi e prossimo alla pubblicazione»⁸⁷, riferendosi, molto probabilmente, anche alle notizie date da Portoghesi nel 1967 sul saggio da lui scritto e destinato al volume collettivo⁸⁸.

Fu in questo clima caratterizzato dall'uso poco ortodosso delle bozze, delle quali anche Zevi si giovò per il convegno di San Luca, che i singoli autori decisero via via di pubblicare alcune anticipazioni delle loro ricerche, contribuendo a svalutare progressivamente il valore complessivo della pubblicazione einaudiana. E a fronte della risposta di Fossati, che per mostrare la sua estraneità alla vicenda riportò testuali parole di Zevi (secondo il quale gli autori erano «"[...] liberi di pubblicare i loro saggi come, del resto, alcuni hanno già fatto. L'originalità del volume, più che ai singoli contributi, è affidata al loro montaggio"»⁸⁹), il 12 maggio 1971 Tafuri replicò:

«[...] Inutile nascondersi che il dissidio fra Zevi e Portoghesi ha come obbiettivo l'annullamento dell'impresa editoriale: tutti gli autori ne sono convinti, e Zevi, con cui ho parlato direttamente, come Lei sa, mi ha chiaramente fatto capire che per quanto lo riguarda se il libro non esce né nel 1973 né nel 1983 lui ne sarà ben felice. D'altra parte Portoghesi non ha alcun interesse a far uscire un volume che disturba editorialmente il suo libro su Borromini pubblicato con la ELECTA.

In quanto a ciò che Zevi Le ha scritto, e cioè che il valore del libro è nel montaggio degli articoli e che la ricerca non è finita, mi permetto di dire che mi meraviglio che editori seri come voi possano credere a sciocchezze (non vere, per giunta, come questa). Per tali ragioni debbo supporre che neanche l'ed. EINAUDI ha interesse alcuno a pubblicare il volume suddetto: è logico che pubblicherò ora per mio conto il saggio – faccio notare: di circa 150 cartelle fra testo, note e schede filologiche, per tre anni circa di lavoro – ma resto in attesa di sapere con precisione come Voi intendiate comportarvi.

[...] In attesa di precisazioni che, spero, possano risolvere in qualche modo la faccenda (mi riesce incredibile che non possiate fissare termini tassativi a Zevi e Portoghesi, o che non cambiate curatori, al punto in cui siamo), si abbia i miei più cordiali saluti»⁹⁰.

È dunque plausibile ritenere che il primo a essersi disinteressato della vicenda editoriale non fu Zevi, come finora ritenuto⁹¹, ma invece Portoghesi, il quale, vinto il concorso a cattedra nel 1966, decise poi di attingere dal libro collettivo

per scrivere la propria monografia su Borromini. Zevi, da quel che sappiamo, continuò a gestire i rapporti con gli autori almeno fino al 1970-71, quando, forse ormai certo della pubblicazione del primo volume degli atti del convegno di San Luca (1970), decise definitivamente di boicottare l'impresa avviata con Einaudi. Solo a quel punto, quando le sorti del libro sembravano ormai segnate, anche Tafuri iniziò a valutare delle alternative e a fare ulteriori pressioni direttamente sulla casa editrice per pubblicare il resto della sua ricerca.

Permane tuttavia il dubbio circa le effettive ragioni della lite nata tra i due curatori: vale a dire, non è chiaro se essa sia scaturita esclusivamente da divergenze di natura teorico-operativa, o se sia stata determinata dal venir meno di una reciproca fiducia.

Progetti ed esiti editoriali della ricerca di Tafuri

Nel 1967 Tafuri si era già adeguato alla situazione. Il contributo dato alle stampe nei «Quaderni» romani del 1967-68, dedicato a palazzo Carpegna e incentrato, in particolare, su una verifica e nuova ricostruzione della fase progettuale, è infatti il primo prodotto della ricerca da lui condotta direttamente negli archivi dei principi Falconieri-Carpegna a Carpegna per il volume collettivo su Borromini, pubblicazione forse incentivata da Portoghesi stesso, in quegli anni direttore responsabile della rivista⁹². Il secondo, significativo esito editoriale delle ricerche sulla committenza privata borrominiana basato su palazzo Falconieri trovò invece una collocazione decisamente più eccentrica alcuni anni più tardi, ossia, come si può dedurre dall'epistolario, nel volume su via Giulia a Roma, la cui prima edizione uscì nel 1973⁹³.

Al libro, scritto in sinergia con Luigi Salerno e Luigi Spezzaferro e strutturato in due parti, la prima composta da tre saggi tematici, ciascuno a firma di un singolo autore, e la seconda da schede filologiche su specifici edifici, Manfredo Tafuri stava lavorando, come si è visto, almeno dal 1969. Scopo del libro era quello di indagare il significato storico e ideologico del grandioso intervento a scala urbana pensato da Giulio II della Rovere nel XVI secolo. Nel suo saggio, tuttavia, intitolato *Via Giulia: storia di una struttura urbana*, Tafuri si spinse fino agli anni Trenta del secolo scorso, senza rinunciare, in chiusura, a lanciare una stoccata all'hotel Hilton di Monte Mario, eloquente quanto simbolico sfondo, secondo l'autore, offerto dal "buon governo" della Roma contemporanea all'utopia giuliesca⁹⁴. Lo scavo nella storia fu certamente imprescindibile per risalire alla natura degli interventi e agli assetti originari dello stato dei luoghi, così come il caso studio specifico entrava evidentemente in risonanza, fatte salve le dovute differenze, con gli appetiti delle giunte democristiane della capitale del secondo dopoguerra contro le quali Tafuri si era già battuto⁹⁵. Ma la spinta definitiva ad ampliare i limiti cronologici del saggio fu forse determinata proprio dal parallelo fallimento del libro su Borromini e delle alternative valutate con Fossati.

Dall'epistolario emerge infatti che l'inserimento della parte dedicata a palazzo Falconieri nel volume su via Giulia rappresentò una soluzione di ripiego. In un primo momento, Tafuri aveva considerato la possibilità di pubblicare il proprio saggio sulla committenza privata di Borromini all'interno di un volume più organico, edito da Einaudi e interamente a sua firma, in modo da preservarne l'integrità e l'originalità. Solo successivamente, rendendosi conto che il saggio, originariamente concepito per un volume dedicato a Borromini, non avrebbe potuto sostenersi da solo, egli decise di inserirlo nella cornice definitiva, proponendo a Fossati quello che sarebbe poi diventato il suo primo libro con la casa editrice torinese.

Una prima alternativa al volume zeviano si concretizzò nella primavera del 1971. Il 31 maggio di quell'anno, Fossati propose a Tafuri di pubblicare il suo saggio nella Piccola Biblioteca Einaudi, economica e molto diffusa tra gli studenti⁹⁶. La risposta di Tafuri si fece attendere per circa un anno, destando nel frattempo anche qualche preoccupazione nella redazione. Fino a quando, il 15 maggio 1972, Tafuri scrisse:

«Mi riferisco ora alla Sua ultima lettera: l'incidente del libro su Borromini, per me almeno, non è "piccolo", ma gravissimo. Il mio saggio era il frutto di tre anni di ricerche, ed era stato aggiornato due volte, nel '68 e nel 1970. Il comportamento editoriale di ZEVI, che ormai ha dichiarato che per quanto è in lui il libro non uscirà più (e su questo è inutile prendersi in giro), è inqualificabile. Come editore, io saprei cosa fare di fronte a un comportamento simile, che è permesso solo perché gli autori non hanno contratto in mano per promuovere cause per danni economici e morali. Voi, evidentemente, avete le vostre ragioni per appoggiare simili atti di scorrettezza. (Ma stavo per scrivere di teppismo culturale).

Ciò ha determinato, a suo tempo, la mia decisione di sottoscrivere un contratto con altro editore, per il libro originariamente destinato a voi. [...]

Tutto ciò lo dico perché, come la Sua gentile lettera mi dimostra, avete ancora interesse alla mia produzione: ma è giusto anche, per tutti noi, "intendersi chiaramente".

Ho ritardato a risponderLe, comunque, perché da tempo avevo in mente un libro che, venendo incontro alla Sua sollecitazione, mi sembra di potervi proporre.

Nel libro andrebbe incluso anche il saggio su Borromini già scritto per voi, anche se rivisto: comunque, il volume, con il titolo RETORICA E SPERIMENTALISMO, dovrebbe percorrere alcune tappe dell'architettura e della città nel '600, in Europa e in America.

Il sommario sarebbe press'a poco questo:

- 1) INTRODUZIONE – Architettura, scienza, città nella crisi europea del '600
- 2) La poetica borrominiana
- 3) Borromini e la committenza privata
- 4) G. Guarini e l'eredità manierista
- 5) Il Barocco boemo
- 6) Inigo Jones
- 7) Perrault, Wren e il dibattito sul linguaggio
- 8) La città americana del '600 e del primo '700: etica protestante e pragmatismo

Si tratterebbe di un volume di 300 cartelle circa: consegna alla fine del '73 o alla metà del 1974. (200 illustrazioni circa)

Se ciò può interessarvi ne sarò felice, ma con queste condizioni:

- a) Che inizierò a lavorare dopo aver firmato un contratto regolare e aver ricevuto un anticipo.
- b) Che il libro appaia nei *Saggi* o nella collana di *Storia dell'Arte*»⁹⁷.

Nel giugno del 1972 l'accordo per questo nuovo libro nella collana dei "Saggi" sembrava ormai cosa fatta, ma fu proprio Tafuri, circa due anni dopo, ad accantonarlo definitivamente. Il 15 luglio 1974 si rivolse nuovamente a Fossati scrivendo:

«Caro Fossati,

[...] sono doppiamente colpevole, perché non ho accantonato l'idea del libro per Einaudi, ma l'ho trasformata in un altro lavoro, senza avvisarvi. Per circa sei mesi ho lavorato allo schema che a suo tempo le avevo inviato: sono poi entrato in crisi per molte ragioni, non ultima la necessità di riesaminare radicalmente il lato filologico della faccenda, cosa che porterebbe via una massa di tempo intollerabile. Ma inoltre, ho visto che il pezzo forte del libro, il capitolo sui palazzi di Borromini, non regge da solo, visto che era stato scritto appositamente per un'opera collettiva su Borromini stesso: io spero sempre che, un giorno o l'altro, Einaudi decida di stampare quel volume e rimanderei a quel giorno il lavoro relativo. A proposito, non esistono programmi al riguardo?

Avevo quindi progettato un altro libro con voi: secondo me più attuale e affascinante di quello previsto in un primo tempo. Si tratta di riprendere il progetto di cui parlammo a Roma qualche anno fa: un'analisi del rapporto avanguardia-architettura, a partire dall'Illuminismo alla crisi degli anni '30. Vale a dire, da Piranesi a Mies van der Rohe, letti per saggi specifici e con documenti inediti. Ho già con me circa 200 cartelle scritte, di cui una parte parzialmente pubblicata in riviste (ma alcune solo in lingua straniera e rare): dovrei scrivere altre 150 cartelle circa e riunire l'apparato fotografico, che anch'esso è parzialmente nelle mie mani»⁹⁸.

Prima di giungere alla soluzione definitiva, forse influenzata anche dalla comparsa sulla scena del libro di C.L. Frommel sull'architettura dei palazzi romani dell'alto Rinascimento⁹⁹, Tafuri aveva pensato di inserire il proprio saggio all'interno di una monografia dal carattere fortemente rapsodico, la cui cornice era costituita dai termini "retorica" e "sperimentalismo", due poli che nel linguaggio tafuriano indicavano, sin da *Teorie e storia*, due diversi approcci nei confronti della tradizione¹⁰⁰. Per poter ultimare il libro in tempi brevi, Tafuri pensava probabilmente di basarsi su alcuni articoli e recensioni già scritti negli anni precedenti¹⁰¹ e, allo stesso tempo, dare alcune anticipazioni derivanti dal corso universitario tenuto all'IUAV nel 1969-70, dedicato proprio alla città americana dal Cinquecento al secondo Novecento¹⁰². La struttura del libro era invece chiaramente ispirata al programma ideato, e mai realmente messo in pratica, per il primo corso che avrebbe dovuto tenere all'IUAV nel 1967-68 in qualità di docente ordinario *in pectore* assegnato alla cattedra di *Caratteri stilistici e costruttivi*

dei monumenti, nomina poi mai avvenuta per ragioni burocratiche e modificata non appena fu creato appositamente per lui, il 10 gennaio 1968, un posto da ordinario in *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*¹⁰³. Il primo corso, come chiarito dal docente nel sillabo introduttivo, prendeva infatti le mosse dallo sperimentalismo architettonico contemporaneo, frammentato in un insieme di esperienze tra loro molto diverse, allo scopo di analizzare «le strutture proprie dell'atteggiamento sperimentale»¹⁰⁴ nella storia e, in particolare, nella produzione architettonica seicentesca in Italia e in Europa, approfondimento molto probabilmente dettato proprio dalla parallela ricerca sull'architettura seicentesca e, nello specifico, borrominiana (fig. 50). Nelle intenzioni del docente, tuttavia, il corso non si proponeva affatto un «intervento diretto nella programmazione compositiva», ma intendeva rispondere esclusivamente al compito specifico della disciplina storica, ossia quello di «illuminare lo sviluppo dei fenomeni nelle loro oggettive dimensioni e demolire sistematicamente i miti – operanti o consunti – che la cultura architettonica accumula sistematicamente su di sé». Il principale apporto della storia era dunque essenzialmente analitico, esplicandosi «nel chiarire fino alla crudeltà le contraddizioni in cui è immerso il progettista».

Alla fine, il libro ipotizzato nel 1972 vide la luce, con il medesimo titolo ma contenuti parzialmente diversi, soltanto nel 1978 e in castigliano sotto forma di un'aggiornata raccolta di studi dedicati all'architettura del XVI e XVII secolo¹⁰⁵, mentre il saggio sulla committenza privata borrominiana venne definitivamente smembrato. In merito, va sottolineato che nella corrispondenza non si fa mai riferimento all'intenzione di scrivere un libro interamente “su” Borromini.

A uno sguardo più ampio, al di là del rapido susseguirsi degli eventi e dell'affastellarsi di affondi tematici divergenti, sul tappeto restavano le domande attorno a quelli che sembravano essere i problemi del momento, affrontate intrecciando, in un rapporto strettissimo, ricerca storica, didattica e scrittura. Anche il libro proposto a Einaudi nel 1974, pubblicato molti anni dopo, nel 1980, come *La sfera e il labirinto*, ne era una diretta espressione. Mentre il primo corso tenuto all'IUAV, una volta ottenuta la cattedra di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*, fu orientato essenzialmente a storicizzare le «origini dell'alleanza fra storia e progettazione»¹⁰⁶, specchio fedele del libro che Tafuri stava ultimando, *Teorie e storia dell'architettura*, e orizzonte nel quale Borromini, con la sua «esperienza della storia» non poteva che occupare un posto centrale. Il compito della storia rimase lo stesso, quello cioè di «impostare scientificamente domande ben poste, continuando la propria opera di contestazione all'infinito».

L'esperienza della storia

L'anno borrominiano non colse impreparato il giovane Tafuri, reduce dalle ricerche condotte per il volume di Zevi e Portoghesi. Da un lato, egli fu in grado di valutare criticamente limiti e potenzialità delle numerose iniziative promosse

nel 1967 in onore di Borromini, giungendo persino a ipotizzare una selezione documentaria destinata all'allestimento di una propria "mostra virtuale". Dall'altro, il diretto confronto con le fonti gli consentì non solo di rimettere in discussione ricostruzioni storiografiche consolidate, ma anche di misurare la tenuta dei diversi metodi d'indagine, non sempre capaci di penetrare e sciogliere le difficoltà poste dalla ricerca storica.

Nell'articolo *Inediti borrominiani*, sorta di resoconto critico pubblicato nel 1967 delle principali mostre documentarie allestite a Roma sull'opera del bresciano, Tafuri rileva come, nonostante si fosse assistito alla moltiplicazione di «iniziative, mostre, volumi, saggi, conferenze, ricerche, al di fuori di ogni coordinamento, o addirittura in polemica fra loro», ogni contributo non facesse che impoverire la lezione borrominiana: «piuttosto che accettare le contraddizioni e la dialettica della storia», sintetizza Tafuri, «da un lato e dall'altro si tende alla semplificazione, col risultato di snaturare la ricchezza e la problematicità del fenomeno preso in esame»¹⁰⁷. Egli giudica tutto fuorché uno strumento scientifico anche il catalogo della mostra organizzata da Heinrich Thelen per la Biblioteca Vaticana, poiché «attribuzioni e notizie sono per lo più inverificabili, date *en passant* senza citare fonti né documenti, in una sorta di incomprensibile reticenza che rende molto difficile giudicare i risultati esposti o proseguire le ricerche»¹⁰⁸. Gli unici apprezzamenti sono riservati al direttore dell'Archivio di Stato di Roma, Marcello Dal Pozzo, archivista di professione e curatore dell'unica mostra che, secondo l'autore, aveva portato alla luce i dati e le testimonianze più significativi¹⁰⁹ – e grazie al quale, stando al passo citato in apertura di questo saggio, Tafuri ricevette i primi rudimenti sulla ricerca archivistica, come attesterebbe anche la *Premessa* al volume su via Giulia¹¹⁰.

Nello stesso articolo, però, Tafuri tenta altresì di selezionare disegni e documenti presentati nelle diverse mostre, con l'obiettivo di mettere in luce, attraverso il loro confronto, tutta la complessità dell'universo borrominiano. L'accostamento tra la copia del rilievo di San Vitale a Ravenna (Alb. 1433), esposto a palazzo Carpegna nella mostra curata da Portoghesi¹¹¹, con il rilievo borrominiano del ninfeo degli Orti liciniani, tracciato a margine di un foglio contenente conti relativi alla fabbrica di Santa Lucia in Selci e presentato tra i materiali dell'Archivio di Stato di Roma¹¹², secondo Tafuri dimostrerebbe, se affiancato anche ai noti spunti tratti dai monumenti funerari romani, l'interesse di Borromini nei confronti di un codice di valori spaziali «continuo nel tempo»¹¹³. Rispetto alla tradizione tardo-cinquecentesca, invece, Borromini appare ugualmente attento tanto ai dettagli michelangioleschi e alle soluzioni palladiane, come dimostrerebbe un disegno di incerta destinazione per un casino a pianta centrale conservato nell'archivio dei Filippini (A.V. 151/2, esposto in realtà sempre a palazzo Carpegna¹¹⁴), che a linguaggi dal valore più apertamente simbolico ed esoterico, secondo quanto mostrato da un altro disegno dell'Albertina raffigurante il portale di palazzo Zuccari in via Gregoriana a Roma, al momento non identificato. «Siamo quindi in presenza», sintetizza Tafuri al termine di questa operazione,

«delle opposte vie sperimentate dal tardo Cinquecento. Né ce ne dovremo meravigliare, tenendo presente quanto il riallaccio del Borromini alla problematicità della storia – di una storia, quindi, colta nella sua intima dialettica – sia costitutivo della sua *Summa* figurale»¹¹⁵.

In effetti, dopo gli studi su palazzo Carpegna e palazzo Falconieri, nella mente del giovane storico si erano accumulate più domande che risposte. Nel corso delle ricerche in archivio, Tafuri si era dovuto confrontare con materiale iconografico di varia natura, ma anche con computi metrici, documenti contabili e copie di licenze edilizie. La documentazione relativa a palazzo Carpegna a Fontana di Trevi, in particolare, gli permise di verificare e correggere le precedenti ricostruzioni di Hempel e Giovannoni e di fissare alcuni punti fermi in merito allo stato originario dei luoghi e agli sviluppi del sito, così come alla data di inizio dei lavori e ad alcuni interventi successivi sul palazzo. Sulla base del nuovo quadro generale, Tafuri ipotizzò circa tre macro-fasi progettuali, rispetto alle quali provò a riorganizzare e datare i disegni rimasti, e delineò il percorso progettuale compiuto dall'architetto, punto di partenza per ulteriori considerazioni critiche. La storia, tuttavia, più che chiarirsi, si complicò. Secondo le ricostruzioni di Tafuri, alla morte del primo committente, il conte Ambrogio Carpegna, si affiancò il fratello, il cardinale Ulderico, per merito del quale i lavori ebbero effettivamente inizio. Fu inoltre possibile reinserire tra i disegni "di progetto" anche quelli ritenuti sino ad allora quasi delle fantasie architettoniche, come il disegno AZROM1018 (fig. 51)¹¹⁶. Dall'analisi complessiva dei disegni, infine, Tafuri giunse alla conclusione che Borromini non si ispirò a un genere, un tipo, o a una casistica precostituita. Il maestro partì da una scomposizione analitica dei singoli elementi, visti quasi come immagini autonome, per approdare a una più ampia organicità tra i due nuclei del palazzo; il quale, tuttavia, rimase tutto incentrato su una netta contrapposizione tra unità e frammentazione interna, priva, secondo l'autore, di qualsivoglia relazione con l'esterno¹¹⁷. La sintesi finale, in altre parole, gli appariva più come una scommessa che come il risultato di un processo logico e rigoroso: ragion per cui, in una delle tavole rotonde tematiche organizzate nell'ambito del convegno di San Luca, Tafuri finì per mettere in dubbio anche l'esistenza di un metodo progettuale borrominiano¹¹⁸.

Ma il principale ostacolo era rappresentato dalle incertezze relative all'effettivo ruolo svolto dalla committenza, particolarmente evidenti di fronte ai problemi connessi alla definizione del programma funzionale e decorativo di palazzo Falconieri¹¹⁹. In questo caso, una volta constatata l'insoddisfazione nei confronti di letture di matrice iconologica, Tafuri sembra affrontare le difficoltà derivanti da testimonianze grafiche discordanti e forme architettoniche contraddittorie scegliendo di amplificare e valorizzare direttamente il «carattere frammentario»¹²⁰ insito nelle architetture del bissonese, fino ad affermare che, per Borromini, «il "nuovo" è la *sintesi*; e, in quanto sintesi *nonostante tutto*, in quanto *summa* di opposti, in quanto conciliazione rigoristica di estremi [...] essa diviene progetto di una vera e propria *utopia dell'ambiguità*. L'ambiguità, come

unico modo per uscire da contraddizioni reali: utopia come volontà di rendere operante, effettuale, quell'ambiguità»¹²¹.

La distanza tra Tafuri e la storiografia borrominiana più consolidata, Argan compreso, divenne evidente tra il 1967 e il 1968, in coincidenza con una prima, seppur temporanea, conclusione delle ricerche e della scrittura. In merito, basterebbe forse notare il corredo fotografico utilizzato per raccontare lo studio su palazzo Carpegna, nel quale, oltre a vedute seicentesche e disegni di rilievo, schemi e progetti, Tafuri delinea un percorso visivo attraverso il quale l'oggetto posto infine al centro dell'analisi critica – il rapporto tra il portico e la rampa ovale – viene avvicinato con gradualità. Le differenze si fecero ancor più manifeste proprio nel corso del convegno di San Luca e attorno alla tavola rotonda su Borromini e la tradizione, tanto da suscitare uno scambio, a suo modo emblematico, sia con De Angelis D'Ossat, che chiese conto del perché Tafuri nella sua relazione non avesse mai usato il termine "barocco", sia con lo stesso Portoghesi. Al termine del suo intervento, infatti, Tafuri riassunse dicendo:

«Fra chi – come Zevi e, a suo modo, Portoghesi – vede in Borromini un "rivoluzionario" e chi, come Argan, parla per i suoi edifici più tardi di "ultimi bagliori di una rivoluzione fallita", la ricerca dell'esatta posizione del Nostro nell'ambito dell'arte seicentesca ha assunto un ruolo di primo piano nell'esegesi critica: né è senza significato la difficoltà di definire correttamente quella posizione.

Una rivoluzione artistica o un movimento di avanguardia pongono sempre delle cesure nella storia. Ciò accade al Brunelleschi e, in altra forma, alle avanguardie del nostro secolo.

Il recupero della storia è invece tipico di una crisi dell'avanguardia, di un atteggiamento sperimentale. Borromini si trova esattamente in questa seconda situazione»¹²².

E alla replica di Portoghesi, sentitosi chiamato in causa, Tafuri ribadì che non era «corretta l'identificazione postulata dall'amico Portoghesi fra rivoluzioni artistiche e rivoluzioni politiche». La ragione per cui, anche per l'arte del passato, si tendeva di continuo a confondere i due tipi di rivoluzione era «a sua volta connessa al diffuso costume della transvalutazione, dell'attualizzazione delle vicende storiche, chiamate a confermare, stimolare o contestare i processi attuali dell'architettura o degli altri sistemi di comunicazioni visive»¹²³. A suo modo di vedere, si trattava di un "metodo storiografico" legittimo, ma solo da un punto di vista didattico o esplicativo¹²⁴, poiché parlare di Borromini come di un rivoluzionario «impedisce di cogliere il nucleo della sua opera. L'ambiguità borrominiana è un dato difficilmente contestabile, né serve addurre, per negarla, la pretesa di dare un nuovo stimolo all'architettura attuale»¹²⁵.

In sintesi, secondo Tafuri, Borromini fu portato «a scoprire, quasi parallelamente alle correnti del pensiero pre-vichiano, il significato *iuxta propria principia* dell'indagine storica, rimanendo poi obbligato – per la sua stessa scoperta di intellettuale nel mondo seicentesco – a trasformare quella scoperta in un accorato ed inquieto interrogativo lasciato in sospeso, ambiguo, senza risposta»¹²⁶.

L'attualità di Borromini andava colta, semmai, proprio in questo: nell'essere stato in grado di «rimeditare il senso della storia con gli strumenti specifici del proprio linguaggio espressivo»¹²⁷.

La scelta della storia

Nella primavera del 1968, a conclusione di circa quattro anni di studio, riflessioni e di una diretta esperienza del “fare storia”, Manfredo Tafuri diede alle stampe *Teorie e storia dell'architettura*. Il 10 gennaio 1968, giorno in cui il Consiglio di Facoltà dell'IUAV decise di creare una cattedra di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura* per chiamarlo a insegnare a Venezia, Tafuri consegnava all'editore Vito Laterza i primi quattro capitoli del libro al quale stava lavorando, ancora intitolato *I miti della ragione nell'architettura europea*. E il 7 febbraio, mentre era impegnato nella stesura del quinto capitolo, della conclusione e delle illustrazioni, egli consegnò ai suoi primi studenti un sillabo introduttivo contenente il tema e la bibliografia generale del corso, precisando che essi avrebbero dovuto conoscere, oltre agli argomenti trattati in aula, anche «i primi due capitoli del volume: Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, ed. Laterza, Bari 1968; che apparirà presumibilmente fra maggio e giugno (il titolo è provvisorio)»¹²⁸.

La prima edizione del libro fu quindi chiusa in gran fretta. Tuttavia, appare difficile immaginare un ripensamento totale dell'opera, per quanto radicale; più verosimilmente, nel frattempo maturò un cambiamento di prospettiva che, dal punto di vista del progettista e del critico, finì per coincidere con quello dello storico. Il cambiamento avvenne prima di ottenere la cattedra di storia dell'architettura all'IUAV, ma l'esperienza didattica risultò poi fondamentale per affinare e completare il lavoro: i capisaldi dell'analisi rimasero sostanzialmente fermi, così come il compito fondamentale attribuito alla storia, mentre il libro, dall'originario taglio analitico-tematico, assunse l'impostazione di una riflessione di carattere metodologico. In questo modo, l'opera divenne la pietra angolare di un più ampio progetto storiografico e disciplinare al quale Tafuri continuò a lavorare per tutta la vita.

Al centro del libro permaneva il rapporto degli architetti moderni con la storia, un rapporto segnato, in particolare, dal lascito delle avanguardie novecentesche¹²⁹. Poiché, secondo l'autore, architetti, critici e storici contemporanei cercavano di superare questa difficoltà mediante un recupero, sotto varie forme, della storia, nel primo capitolo di *Teorie e storia* Tafuri decise di compiere una vera e propria “analisi pregiudiziale”¹³⁰, risalendo alle origini di quel colloquio o «alleanza»¹³¹ tra storia e progetto che, tra ambiguità e alterne vicende, perdurava fino ai suoi giorni. Tale verifica divenne poi uno dei nuclei centrali del primo corso da lui tenuto allo IUAV, costituendo il presupposto per trasferire l'analisi sui metodi e sul ruolo delle discipline storiche all'interno di una scuola di architettura.

Nella sua analisi, com'è noto, Tafuri individua in Filippo Brunelleschi sia il protagonista della «prima “avanguardia” artistica in senso moderno», colui cioè

che per primo spezzò «la continuità storica delle esperienze figurative, pretendendo di *costruire* autonomamente una *nuova storia*», sia l'iniziatore di un secolare confronto con il passato¹³². Tuttavia, nel caso di Brunelleschi si trattava di un colloquio sovrastorico, poiché il ritorno alle forme dell'Antico da lui adottate rappresentava unicamente «un *supporto*», l'unico accettabile e «chiaramente ideologico, atto più a distaccarsi dal passato che a riaffermarlo come tradizione»¹³³, e non una loro pedissequa attualizzazione. Per questo motivo, al termine della sua analisi, Tafuri conclude che occorre «riuscire a rinunciare definitivamente a chiedere alla storia le prospettive e i valori per il futuro» e «riconoscere allo storico un ruolo dialettico rispetto all'architetto: al limite di costante opposizione»¹³⁴.

A tale impianto generale Tafuri era già giunto nel febbraio del 1966 in occasione di una lezione da lui tenuta all'IUAV su invito di Giuseppe Samonà per gli studenti del corso di *Teoria della progettazione architettonica*. Se proviamo però a confrontare questa lezione – a testimonianza della quale rimangono oggi un saggio, pubblicato nel 1968 all'interno del volume dedicato al corso del 1966, e le registrazioni audio su bobine magnetiche¹³⁵ – e quanto scritto in *Teorie e storia*, notiamo come le principali differenze siano rintracciabili proprio nella prospettiva adottata e nelle conclusioni.

Stando alla registrazione, Tafuri tenne una lezione incentrata sui «metodi di controllo nella storia della progettazione moderna»¹³⁶. L'impostazione, pensata probabilmente anche in funzione degli studenti di architettura ai quali era destinata, fu mantenuta e solo parzialmente rivista in occasione della successiva pubblicazione, che prese invece il titolo *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*¹³⁷. Con «metodo di controllo», o anche «parametro di controllo», Tafuri si riferiva infatti a una sorta di «struttura determinante di un modo di progettare e di un modo di vedere il mondo» con cui in passato gli architetti avevano affrontato problemi legati all'«innesto di tradizioni culturali, di innovazioni culturali e di crisi spirituali»¹³⁸. E, sulla base di una distinzione tra parametri di tipo indiretto e generale, identificabili con contenuti ritenuti dati, collettivi e universali, e parametri diretti e soggettivi, espressione più di poetiche individuali che di «valori» condivisi (prima fra tutte quella di Francesco Borromini), Tafuri tracciò un primo profilo della storia dell'architettura moderna, un ciclo storico che dal Quattrocento giungeva sino al Novecento. Secondo il giovane studioso, l'architettura moderna ebbe origine con l'Umanesimo e con l'adozione, da parte dei primi progettisti come Brunelleschi, di parametri indiretti fondati, in particolare, sulle proporzioni armonico-matematiche e sull'idea di univocità e misurabilità dello spazio, presupposto fondamentale per la rappresentazione prospettica. La storia successiva si sviluppò a partire da una progressiva messa in discussione di tali parametri. Le prime, dirompenti scoperte scientifiche del Seicento, ad esempio, portarono a una svalutazione della prospettiva da forma di conoscenza, intesa come «rappresentazione di dati universali», a «immagine» particolaristica, fortemente «soggetta alla trasparenza dell'autobiografia dell'autore»¹³⁹.

Il flesso principale, all'interno di questo ampio arco cronologico, andrebbe individuato, secondo Tafuri, tra Sette e Ottocento, quando sul tavolo da disegno del progettista fece il suo ingresso, tra gli altri strumenti di controllo, un nuovo parametro indiretto, ossia un uso strumentale della storia¹⁴⁰. Ciò consentì all'architettura di riconquistare un livello istituzionale, ma al prezzo di una profonda «crisi semantica», ossia di in una scissione tra «la struttura significante dell'opera» e il «valore semantico dell'opera stessa»¹⁴¹, condizione in cui l'architettura contemporanea ancora si dibatteva.

Si trattò, secondo Tafuri, di un fenomeno «rivoluzionario», differente da quanto era avvenuto nell'Umanesimo: «Perché cosa significa», osserva Tafuri, «per l'architetto del Settecento, per l'architetto neoclassico riportare la propria produzione alla produzione greca o romana? Non significa certo quel colloquio soprastorico che i teorici dell'Umanesimo avevano istituito». Significa, al contrario, che architetti e artisti, «per riconoscersi nelle proprie idee, per riconoscere un valore etico e un valore civile delle proprie opere, necessitano di un rapporto diretto, completamente riconoscibile da parte dell'osservatore, con strutture, opere, epoche che quegli stessi valori avevano agitato»¹⁴².

Tra il dialogo con la storia in età umanistica e quello intrapreso a partire dall'età illuministica vi era una differenza fondamentale, e cioè che alla base del primo vi erano parametri o contenuti universali – successivamente messi in crisi dalla prima rivoluzione scientifica e dai Lumi settecenteschi, da cui, forse, derivava il titolo originario incentrato sui «miti della ragione» nell'architettura europea – capaci di alimentare un confronto sovrastorico indipendente da qualsivoglia specificazione linguistica, formale o figurativa.

Solo intorno alla fine degli anni Settanta Tafuri cominciò a mettere progressivamente in discussione questa ipotesi, iniziando a indagare proprio quei valori universali posti, o in un primo momento accettati, a fondamento della sua iniziale ricostruzione¹⁴³. Nel 1967-68, al contrario, tali presupposti non subirono alcuna modifica sostanziale: lo leggiamo sia nel saggio riferibile al «supercorso» pubblicato nel 1968¹⁴⁴, sia in *Teorie e storia*, dove Tafuri afferma che i frammenti della storia usati da Brunelleschi non intendevano fare altro che «sostanziare un indipendente discorso tutto rivolto a *costruire* una nuova realtà»¹⁴⁵, un dialogo con un fondamento esterno, autonomo, universale. È invece a partire dal Settecento che la storia «pretende di divenire da sola oggetto di espressione ed esaltazione», ragion per cui, da quel momento in poi, «non più valori assoluti dominano le strutture simboliche del fare artistico, ma è la stessa vicenda dell'umanità che si propone come protagonista, e pretende di guidare alla scoperta di una nuova costruttività della forma»¹⁴⁶. La prima ricostruzione fu però riformulata, tra il 1966 e il 1968, da una prospettiva differente: le domande iniziali rispecchiavano questioni di carattere operativo, ossia quali fossero e come si fossero modificati nel tempo i parametri di controllo utilizzati dai professionisti nella progettazione. La nuova prospettiva, invece, abbracciava il punto di vista dello storico.

Pur essendo difficile stabilire con precisione il percorso seguito, è certo che la diretta esperienza del “problema della storia” affrontata su – e attraverso, ma da posizioni distinte – Borromini fu senza dubbio centrale per giungere alla nuova impostazione e alle relative conclusioni. Di fronte alla «strumentalizzazione degli studi sull’antico» di un Antonio da Sangallo il Giovane o di un Jacopo Barozzi da Vignola, che tradivano, agli occhi di Tafuri, «sospensione del giudizio sul presente, evasione, resa istituzionale, concentrazione dell’attenzione sui puri problemi professionali, rinuncia tacita, in una parola, al ruolo di avanguardia [...] dell’*intellettuale* in senso moderno»¹⁴⁷, la strada intrapresa da Borromini rappresentava l’unica capace di sviluppare «una funzione politica, una vera e propria alternativa»¹⁴⁸; schiudendo così la via, come leggiamo in *Teorie e storia*, a una piena “multi-dimensionalità” della storia:

«[...] se ci si riferisce al valore che quelle sparse citazioni potevano assumere nella metà del XVII secolo, ci si accorgerà che l’operazione borrominiana introduce nell’universo classicista una vera e propria esperienza della storia. La storia, come la natura, non è più un valore ad una sola dimensione: la storia può contraddire il presente, può metterlo in dubbio, può imporre, con la sua complessità e la sua varietà, una scelta da motivare volta per volta»¹⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

BARSOTTI, CAPPONI 2024

P.C. BARSOTTI, M. CAPPONI, *Manfredo Tafuri, bibliografia degli scritti in Biblioteca Iuav*, ultimo aggiornamento: 2 settembre 2024, https://www.iuav.it/sites/default/files/2025-04/Bibliografia-Manfredo-Tafuri_24_09_02_0.pdf (11 febbraio 2026)

BELLINI 2016

F. BELLINI, *Palazzo Carpegna e i progetti di Borromini: una nuova ricostruzione*, in «Annali delle arti e degli archivi. Pittura Scultura Architettura», 2, 2016 [2017], pp. 143-156.

BLUNT 1979

A. BLUNT, *Borromini*, London 1979.

BRANDI 1967a

C. BRANDI, *Struttura e architettura*, relazione svolta nella seduta ordinaria dell’8 aprile 1967, (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei), Roma 1967.

BRANDI 1967b

C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Torino 1967.

BRANDI 1970

C. BRANDI, *La prima architettura barocca: Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Bari 1970.

BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992

D.L. BRATTON, L. PASSERINI, M. TAFURI, *La Storia come progetto. Manfredo Tafuri intervistato da Luisa Passerini / History as Project. Manfredo Tafuri interviewed by Luisa Passerini*, Art History Oral Documentation Project, UCLA Department of Special Collections Box 951575, Los Angeles 1993; tradotta, rivista e pubblicata in «ANY: Architecture New York», 2000, 25-26, special issue, *Being Manfredo Tafuri: wickedness, anxiety, disenchantment*, edited by I. de Solà-Morales, pp. 10-70.

BRUSCHI 1967

A. BRUSCHI, *Borromini: sviluppo e crisi di un linguaggio*, in «Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica», 3, agosto-dicembre 1967, 8-9, pp. 20-39.

BRUSCHI 1999

A. BRUSCHI, *Francesco Borromini: manierismo spaziale oltre il barocco*, Bari 1978 (1. ed.), Torino 1999 (nuova ed. con aggiornamento delle note biografiche e della bibliografia essenziale).

CAPPONI 2020

M. CAPPONI, *Back to the Sources. Manfredo Tafuri's Teorie e storia dell'architettura (1968) between Project and Work in Progress*, in «Histories of Postwar Architecture», 4, 2020, 7, special issue: *Committed, Politicized, or Operative: Figures of Engagement in Criticism from 1945 to Today*, edited by H. Jannière, P. Scrivano, pp. 35-74.

CAPPONI 2022

M. CAPPONI, *I volti e la bibliografia di Teorie e storia dell'architettura di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane*, in «Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura», 3, 2022, pp. 42-91.

CAPPONI 2025a

M. CAPPONI, *Archivi per la storia. La diateca del Dipartimento di Storia dell'architettura*, in F. Lenzo, M. Capponi, Verum ipsum factum. *Il progetto della storia*, Conegliano 2025, pp. 62-83.

CAPPONI 2025b

M. CAPPONI, *Costruire la distanza per capire il presente: Manfredo Tafuri e il corso sulla storia dell'ideologia antiurbana (1972-73) a Venezia*, in *Oltre lo sguardo/Beyond the gaze*, vol. 6: *La città rappresentata/The represented city*, a cura di G. Sala, Torino 2025, pp. 671-686, <<https://aisuiinternational.org/collana-insights-oltre-lo-sguardo-beyond-the-gaze-6/>> (11 febbraio 2026).

CASTELLANOS GÓMEZ 2022

R. CASTELLANOS GÓMEZ, *Las historias del palacio Carpegna*, in «Varia: revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo», 3, 2022, pp. 6-31.

CHAVARDÉS 2019

B. CHAVARDÉS, *Bruno Zevi e Paolo Portoghesi: i "fratelli nemici" della critica operativa*, in *La didattica di Bruno Zevi*, a cura di P. O. Rossi, Macerata 2019, pp. 245-250.

CONNORS 1980

J. CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory: Style and Society*, New York 1980.

CONNORS 2000

J. CONNORS, *Palazzo Carpegna*, in *Borromini e l'universo barocco. Catalogo*, a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, 2000, pp. 195-198.

COOKE 2023

J. COOKE, «Abbiamo un certo numero di libri marxisti per istrada». *Antal e la storia sociale dell'arte tra impegno politico e nuove metodologie*, in *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di P. Soddu, F. Varallo, Roma 2023, pp. 305-323.

DAL PIAZZO 1967

Ragguagli borrominiani: mostra documentaria, a cura di M. Dal Piazza (Roma, Archivio di Stato, 1968), Roma 1968.

DULIO 2008

R. DULIO, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008.

EINAUDI EDITORE 1993

G. EINAUDI EDITORE, *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1993: indice bibliografico degli autori e collaboratori, elenco delle collane, indici per argomenti e per titoli*, Torino 1993.

FOSCARI, TAFURI 1983

A. FOSCARI, M. TAFURI, *Manfredo L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

FROMMEL 1973

C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.

GRIPPA 2023

D.A. GRIPPA, *Le politiche culturali per la storia della casa editrice Einaudi: "formazione" o "informazione"?*, in *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di P. Soddu, F. Varallo, Roma 2023, pp. 67-101.

LEACH 2007

A. LEACH, *Manfredo Tafuri. Choosing History*, Ghent 2007.

LEACH 2010

A. LEACH, *Francesco Borromini and the Crisis of the Humanist Universe, or Manfredo Tafuri on the baroque origins of modern architecture*, in «The Journal of Architecture», 15, 2010, 3, pp. 301-335, DOI: 10.1080/13602365.2010.486569 (11 febbraio 2026).

LENZO 2022

F. LENZO, *Manfredo Tafuri allo IUAV e il conflitto fra storia e progetto*, in *Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto*, a cura di G. D'Acunto, S. Marini, Milano 2022, pp. 148-161.

LENZO 2025

F. LENZO, *Il progetto della storia. Zevi, Mazzariol, Tafuri*, in F. Lenzo, M. Capponi, *Verum ipsum factum. Il progetto della storia*, Conegliano 2025, pp. 12-61.

MARCONI 1967

La Roma del Borromini, a cura di P. Marconi, numero monografico di «Capitolium: rassegna mensile del Governatorato», 42, dicembre 1967, 12.

MINGARDI 2025a

L. MINGARDI, *Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi. Fedeli alla linea (1945-1987)*, in *Carlo Ludovico Ragghianti-Bruno Zevi. Carteggio*, a cura di L. Mingardi, Lucca 2025, pp. 11-28.

MINGARDI 2025b

Carlo Ludovico Ragghianti-Bruno Zevi. Carteggio, in *Carlo Ludovico Ragghianti-Bruno Zevi. Carteggio*, a cura di L. Mingardi, Lucca 2025, pp. 29-456.

MORETTI 2023

E.S. MORETTI, *Generazione Controspazio: il ruolo di un progetto culturale nel dibattito architettonico italiano (1969-1981)*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, Scuola di dottorato, XXXV ciclo, a.a. 2022-23.

MORRESI 2009

M.M. MORRESI, *Il Rinascimento di Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, a cura di O. Di Marino, Napoli 2009, pp. 27-53.

PELLEGRINI 2023

E. PELLEGRINI, *Ragghianti in Einaudi*, in *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di P. Soddu, F. Varallo, Roma 2023, pp. 343-374.

PÉREZ ESCOLANO, PLAZA 2020

V. PÉREZ ESCOLANO, C. PLAZA, *Escritos de Manfredo Tafuri (1959-1994 [2014])*, in *Manfredo Tafuri: desde España. Apéndices*, coords. V. Pérez Escolano, C. Plaza, Granada 2020, pp. 11-40.

PORTOGHESI 1964a

P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964.

PORTOGHESI 1964b

P. PORTOGHESI, *Presentazione critica*, in *Opera del cav. Francesco Borromino cavata da' suoi originali cioè l'Oratorio e fabbrica per l'abitazione de pp. dell'Oratorio di S. Filippo Neri di Roma...*, presentazione critica e note di P. Portoghesi, Roma 1964, pp. 11-22.

PORTOGHESI 1967a

P. PORTOGHESI, *Intervento di P. Portoghesi sulla relazione di B. Zevi*, in *Studi sul Borromini*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale di San Luca, 28 settembre-7 ottobre 1967), vol. I, Roma 1967 [1970], pp. 531-536.

PORTOGHESI 1967b

P. PORTOGHESI, *Borromini: architettura come linguaggio*, Roma-Milano 1967.

PORTOGHESI 1967c

Disegni di Francesco Borromini, catalogo della mostra organizzata dall'Accademia nazionale di S. Luca a cura di P. Portoghesi, in occasione del terzo centenario della morte di Francesco Borromini, Roma 1967.

PORTOGHESI 2000

P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini (?)*, *Progetto per una villa della famiglia Pamphilj ispirato a una costellazione astronomica*, in *Borromini e l'universo barocco*. Catalogo, a cura di R. Bösel, C.L. Frommel, 2000, p. 32.

PORTOGHESI, ZEVI 1962

P. PORTOGHESI, B. ZEVI, *Un edificio problematico: casa Baldi sull'ansa della via Flaminia, a Roma. Polemica con l'autore*, in «L'architettura. Cronache e storia», 8, dicembre 1962, 86, pp. 510-521.

PORTOGHESI, ZEVI 1964

P. PORTOGHESI, B. ZEVI, *Michelangiolo architetto*, Torino 1964.

ROSSI 2019

P. O. ROSSI, *Manfredo Tafuri, Ludovico Quaroni e Bruno Zevi. Anatomia di una microstoria in margine al verbale di un Consiglio di Facoltà*, in *Lo storico scellerato: scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, con M. Pietrosanto, D. Scatena, Macerata 2019, pp. 149-167.

RUSSO 2023

V. RUSSO, *Einaudi Letteratura: testi e contesti*, in *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di P. Soddu, F. Varallo, Roma 2023, pp. 391-408.

SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975

L. SALERNO, L. SPEZZAFERRO, M. TAFURI, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, Roma 1973 (1. ed.), 1975 (2. ed.).

SKANSI 2022

L. SKANSI, *Introduzione. I primi passi critici*, in M. Tafuri, *Dal progetto alla storia: gli anni della critica e della nuova dimensione urbana*, a cura di L. Skansi, Macerata pp. 7-42.

TAFURI 1964

M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964.

TAFURI 1965

M. TAFURI, *Borromini e l'esperienza della storia*, in «Comunità: giornale mensile di politica e cultura», 1965, 129, pp. 42-63.

TAFURI 1966a

M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.

TAFURI 1966b

M. TAFURI, *La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione*, in «Palatino: rivista romana di cultura», 1966, 3-4, pp. 184-193.

TAFURI 1967a

M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1967 [1968], 79-84, pp. 85-107.

TAFURI 1967b

M. TAFURI, *Inediti borrominiani*, in «Palatino: rivista romana di cultura», 1967, 3, pp. 255-262.

TAFURI 1968a

M. TAFURI, *Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna*, in *Teoria della progettazione architettonica*, con introduzione di G. Samonà, saggi di M. Tafuri et al., Bari 1968, pp. 13-30.

TAFURI 1968b

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968.

TAFURI 1969

M. TAFURI, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano: materiali marxisti», 1969, 1, pp. 31-79.

TAFURI 1972

M. TAFURI, *Design and Technological Utopia, in Italy: the new domestic landscape achievements and problems of Italian design*, edited by E. Ambasz, New York 1972, pp. 388-404.

TAFURI 1973

M. TAFURI, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Bari 1973.

TAFURI 1975a

M. TAFURI, *Il palazzo e il palazzetto Falconieri*, in L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, Roma 1975, pp. 445-459.

TAFURI 1975b

M. TAFURI, *S. Giovanni dei Fiorentini. L'architettura*, in L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, Roma 1975, pp. 201-230.

TAFURI 1975c

M. TAFURI, *Via Giulia: storia di una struttura urbana*, in L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia: una utopia urbanistica del '500*, Roma 1975, pp. 65-152.

TAFURI 1976

M. TAFURI, *Borromini, Francesco*, in *Enciclopedia Europea*, vol. 2: Balaam-Cary, Milano 1976, pp. 486-487.

TAFURI 1978

M. TAFURI, *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla 1978.

TAFURI 1980

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino 1980.

TAFURI 1992

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

TAFURI ET AL. 1967a

M. TAFURI ET AL., *Prima tavola rotonda. Il metodo di progettazione del Borromini*, in *Studi sul Borromini*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale di San Luca, 28 settembre-7 ottobre 1967), vol. 2, Roma 1967 [1972], pp. 5-34.

TAFURI ET AL. 1967b

M. TAFURI ET AL., *Seconda tavola rotonda. Il rapporto tra Borromini e la tradizione*, in *Studi sul Borromini*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale di San Luca, 28 settembre-7 ottobre 1967), vol. 2, Roma 1967 [1972], pp. 35-70.

TAFURI, VERY 1976

M. TAFURI, F. VERY, *Entretien avec Manfredo Tafuri*, in «AMC: architecture mouvement continuité: revue éditée par la Société des architectes diplômés par le gouvernement», 1976, 39, pp. 64-68.

ZEVI 1963

B. ZEVI, *Il futuro del passato in architettura*, in «L'architettura Cronache e storia», 9, dicembre 1963, 98, pp. 578-579.

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Introduzione: attualità di Michelangelo architetto*, in *Michelangiolo architetto*, a cura di P. Portoghesi, B. Zevi, Torino 1964, pp. 11-27.

ZEVI 1967a

B. ZEVI, *Attualità di Borromini*, con intervento di P. Portoghesi sulla relazione di B. Zevi e Risposta di B. Zevi a P. Portoghesi, in *Studi sul Borromini*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale di San Luca, 28 settembre-7 ottobre 1967), vol. 1, Roma 1967 [1970], pp. 509-530.

ZEVI 1967b

B. ZEVI, *Risposta di B. Zevi a P. Portoghesi*, in *Studi sul Borromini*, Atti del Convegno (Roma, Accademia nazionale di San Luca, 28 settembre-7 ottobre 1967), vol. 1, Roma 1967 [1970], pp. 537-542.

ZEVI 1969

B. ZEVI, *Miti e rassegnazione storica*, in «L'architettura. Cronache e storia», 14, settembre 1968, 155, pp. 352-253.

SITOGRAFIA

Maurizio Costanzo Show, “Uno contro tutti: Bruno Zevi”, 9 giugno 1994
<<https://www.youtube.com/watch?v=lBoYobZPjTU>> (14 febbraio 2026)

NOTE

* Oltre ai docenti e ai colleghi del PRIN, desidero ringraziare, in particolare, Guido Beltramini, Giuseppe Bonaccorso, Francesco Paolo Fiore ed Eva Renzulli per i consigli e gli scambi avuti nel corso e a margine del convegno ferrarese del 9 e 10 ottobre 2025, preziosi ai fini di questo contributo e per futuri approfondimenti.

¹ Per questa e le precedenti citazioni: BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992, pp. 38-39.

² TAFURI 1968b; TAFURI, VERY 1976.

³ SKANSI 2022.

⁴ LEACH 2007, pp. 213-248, in part. p. 215. Se vi fu una forma di "riconoscimento", ciò avvenne nella convinzione che i «bricolage» borrominiani scaturivano da un'operazione di segno opposto rispetto a quella che lo storico era chiamato a compiere sui materiali della storia; si leggano TAFURI ET AL. 1967b, p. 47, con riferimento all'intervento di Emilio Garroni; TAFURI 1968b, p. 15, p. 18, pp. 30-31. Cfr. anche LEACH 2007, in part. p. 216.

⁵ Cfr. anche MORRESI 2009; CAPPONI 2025b; LENZO, *infra*.

⁶ Per i contributi a tema borrominiano: TAFURI 1965; IDEM 1966b; IDEM 1967a; IDEM 1967b; per quelli di carattere generale si rimanda alle bibliografie più aggiornate degli scritti di Tafuri: PÉREZ ESCOLANO, PLAZA 2020; BARSOTTI, CAPPONI 2024.

⁷ *Materiali per il corso di storia dell'architettura II.A*, Manfredo Tafuri, 1979, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di Analisi Critica e Storica. Nel colophon: «CLUVA Libreria Editrice per conto del Dipartimento di Analisi Critica e Storica. Finito di stampare in Padova nell'aprile 1979». Si sono conservati molti esemplari di questi materiali, quattro dei quali presso la biblioteca dell'Università Iuav di Venezia, con collocazione: Università Iuav di Venezia, Biblioteca d'Ateneo (d'ora in poi Bluav), DEPIUAV B 0022, 0023, 0024, 0025. Le prime tre copie possiedono ancora la rilegatura originale con, in copertina, la riproduzione del disegno con il prospetto di villa Pamphilj a San Pancrazio (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 11257, ff. 201-202), la cui paternità borrominiana è stata messa in dubbio in particolare a partire dagli anni Ottanta; cfr. in sintesi PORTOGHESI 2000. Parte di questo materiale didattico, coincidente con TAFURI 1965, IDEM 1966b, TAFURI ET AL. 1967a e TAFURI ET AL. 1967b, è stato tradotto in spagnolo e pubblicato in M. Tafuri, *Borromini*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad Politécnica, 1981, che non siamo riusciti a consultare; in merito cfr. PÉREZ ESCOLANO, PLAZA 2020.

⁸ Bluav, DEPIUAV B 0022, pp. 3-7: *Francesco Borromini e la crisi dell'universo umanistico e Bibliografia generale*; cfr. LENZO, *infra*, Appendice 3.

⁹ Bluav, DEPIUAV B 0022, pp. 143-147: *Borromini e Piranesi, la città come "ordine infranto"*.

¹⁰ Bluav, DEPIUAV B 0022, p. 9. Già segnalato in LEACH 2007, p. 217.

¹¹ LEACH 2010. Nel giro di pochi anni gli studi dedicati a Francesco Borromini furono profondamente rinnovati, in particolare grazie ai contributi di BLUNT 1979 (tradotto in italiano nel 1983) e CONNORS 1980 (tradotto in italiano nel 1989).

¹² Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 4, lettera di Paolo Fossati a Manfredo Tafuri, 22 ottobre 1969; f. 11, bigliettino senza data.

¹³ PELLEGRINI 2023, in part. p. 344; RUSSO 2023.

¹⁴ LEACH 2010, p. 304.

¹⁵ PORTOGHESI, ZEVİ 1964.

¹⁶ CHAVARDÉS 2019. Sul dissidio sorto tra i due si legga anche DULIO 2008, in part. p. 104.

¹⁷ DULIO 2008, in part. pp. 125-129; MINGARDI 2025a.

¹⁸ MINGARDI 2025b, p. 363; si legga anche la lettera del 23 marzo 1963, p. 355.

¹⁹ PORTOGHESI 1967b, p. 172 nota 71.

²⁰ MARCONI 1967.

²¹ BRUSCHI 1999, p. 5. In merito si rimanda a SAMPERI, *infra*.

²² Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92, senza data. Corsivi nostri. Ringrazio Renata Samperi e Greta Faraone per avermi segnalato e fornito questo documento e quello citato in nota 39.

²³ ZEVİ 1967a.

²⁴ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92, senza data.

²⁵ ZEVİ 1967a, p. 523.

²⁶ CAPPONI 2025a.

²⁷ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92, senza data.

²⁸ TAFURI 1967b, p. 256; cfr. anche PORTOGHESI 1967b, p. 172 nota 71.

²⁹ BRUSCHI 1999, p. 5.

³⁰ BRUSCHI 1967; IDEM 1999.

³¹ PORTOGHESI 1967b, pp. 62-64, note 52 e 53.

- ³² BRANDI 1967a.
- ³³ BRANDI 1970.
- ³⁴ BRANDI 1967b, in part. pp. 48-93, pp. 94-115.
- ³⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 1, lettera di Giulio Bollati a Manfredo Tafuri, 28 marzo 1968; f. 2, lettera di Manfredo Tafuri a Giulio Bollati, 2 aprile 1968.
- ³⁶ BRUSCHI 1999, p. 93.
- ³⁷ TAFURI 1967a, pp. 104-105, note 1 e 13; IDEM 1967b, p. 262.
- ³⁸ ZEVI 1964, p. 17.
- ³⁹ Si veda anche ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92, lettera di Arnaldo Bruschi a Bruno Zevi, 17 febbraio 1966.
- ⁴⁰ All'incirca nello stesso periodo, alla fine del 1966, Zevi propose a Portoghesi e Tafuri di collaborare anche a un progetto editoriale molto più ambizioso che sembra prefigurare l'avvio di una vera e propria collana di storia dell'architettura, probabilmente con Einaudi; cfr. CHAVARDÉS 2019, pp. 245-246.
- ⁴¹ TAFURI 1968b, pp. 165-197; ZEVI 1969.
- ⁴² TAFURI 1980.
- ⁴³ Non è da escludere che sia stato proprio Zevi a fornire a Tafuri i primi contatti con Einaudi. Formalmente Zevi non ricopriva alcun ruolo (cfr. EINAUDI EDITORE 1993), ma il suo peso nell'ambito della casa editrice torinese, soprattutto nel periodo "azionista" dell'editore e della redazione, era evidente; cfr. DULIO 2008, pp. 82-107; GRIPPA 2023; DULIO, *infra*.
- ⁴⁴ TAFURI 1969.
- ⁴⁵ COOKE 2023; GRIPPA 2023.
- ⁴⁶ CAPPONI 2020.
- ⁴⁷ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, ff. 6-7, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 31 dicembre 1969.
- ⁴⁸ SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975.
- ⁴⁹ TAFURI 1966a; BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992, p. 33. Cfr. CAPPONI 2022.
- ⁵⁰ TAFURI 1973.
- ⁵¹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 9, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 25 maggio 1970.
- ⁵² AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 12r-v, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 15 marzo 1971.
- ⁵³ TAFURI 1972, p. 401 nota 12. In merito cfr. DULIO 2008, p. 147; IDEM, *infra*, Appendice 1.
- ⁵⁴ Sulla carriera di Manfredo Tafuri prima del suo arrivo all'IUAV si leggano ROSSI 2019; LENZO 2025.
- ⁵⁵ LENZO 2025, pp. 12-21.
- ⁵⁶ TAFURI 1964.
- ⁵⁷ *Ibidem*; BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992, pp. 29-30; ROSSI 2019.
- ⁵⁸ Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti (d'ora in poi APIuav), *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10 «Corso di Composizione Architettonica II° - Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo – Anno Accademico 1966-1967, professore Alberto Samonà» [1966-67], stampati nuovamente a Palermo nel 1973.
- ⁵⁹ ROSSI 2019, p. 166, nota 43.
- ⁶⁰ TAFURI 1966a; BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992, p. 33.
- ⁶¹ BRATTON, PASSERINI, TAFURI 1992, pp. 34-35.
- ⁶² ROSSI 2019.
- ⁶³ TAFURI 1965; IDEM 1966b.
- ⁶⁴ Si leggano anche TAFURI 1965, p. 47, p. 49, p. 53.
- ⁶⁵ PORTOGHESI 1964b, p. 12; TAFURI 1965, pp. 60-61.
- ⁶⁶ PORTOGHESI 1964a, p. 201; TAFURI 1965, p. 57.
- ⁶⁷ TAFURI 1965, p. 57.
- ⁶⁸ Ivi, p. 58.
- ⁶⁹ Ivi, p. 62.
- ⁷⁰ Ivi, p. 63.

- ⁷¹ APluav, *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10, p. 6.
- ⁷² APluav, *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10, p. 6.
- ⁷³ APluav, *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10, p. 7.
- ⁷⁴ APluav, *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10, p. 13.
- ⁷⁵ APluav, *Samonà, Giuseppe e Alberto*, Samonà 5.ric/10, p. 61.
- ⁷⁶ TAFURI 1965, p. 63.
- ⁷⁷ Ivi, p. 57.
- ⁷⁸ La vicenda, in realtà, non è ancora chiara; cfr. CHAVARDÉS 2019, in part. p. 246.
- ⁷⁹ ZEVI 1967a, p. 523. Anche secondo Anthony Blunt le foto di Portoghesi, «while brilliant as photographs, often falsify the effect of the originals»; cit. da BLUNT 1979, p. 224.
- ⁸⁰ PORTOGHESI 1967a, p. 534; ZEVI 1967b, p. 540. Cfr. DULIO 2008, p. 104; CHAVARDÉS 2019; MORETTI 2023, in part. p. 85.
- ⁸¹ *Il Maurizio Costanzo Show*, “Uno contro tutti: Bruno Zevi”, puntata del 9 giugno 1994; <https://www.youtube.com/watch?v=lBoYobZPjTU> (14 febbraio 2026)
- ⁸² PORTOGHESI, ZEVI 1962.
- ⁸³ MARCONI 1967, p. 9.
- ⁸⁴ Cfr. CHAVARDÉS 2019.
- ⁸⁵ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 12v, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 15 marzo 1971.
- ⁸⁶ PORTOGHESI 1967b, p. 172, p. 174.
- ⁸⁷ MARCONI 1967, p. 9.
- ⁸⁸ PORTOGHESI 1967b, pp. 62-64, note 52 e 53.
- ⁸⁹ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 14, lettera di Paolo Fossati a Manfredo Tafuri, 8 aprile 1971.
- ⁹⁰ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 15r-v, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 12 maggio 1971.
- ⁹¹ CHAVARDÉS 2019, p. 246.
- ⁹² TAFURI 1967a.
- ⁹³ TAFURI 1975a; IDEM 1975b; IDEM 1975c, in part. pp. 121-128.
- ⁹⁴ TAFURI 1975c, pp. 152.
- ⁹⁵ SKANSI 2022.
- ⁹⁶ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 17r, lettera di Paolo Fossati a Manfredo Tafuri, 31 maggio 1971.
- ⁹⁷ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 19r-v, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 15 maggio 1972. Al lato, dal punto 2 al punto 5, Tafuri scrive «parte 1°», e dal punto 6 al punto 8 «parte 2°».
- ⁹⁸ AST, *Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con collaboratori italiani*, t. 205, fasc. 2888, f. 25r, lettera di Manfredo Tafuri a Paolo Fossati, 15 luglio 1974.
- ⁹⁹ FROMMEL 1973.
- ¹⁰⁰ TAFURI 1968b, pp. 29-30, pp. 121-163; per comprendere la suddivisione del volume in due parti, si legga Ivi, in part. pp. 140-143; le riflessioni dedicate alla città americana vennero poi inserite in TAFURI 1973.
- ¹⁰¹ PÉREZ ESCOLANO, PLAZA 2020; BARSOTTI, CAPPONI 2024.
- ¹⁰² M. Tafuri, *Architettura, città e “Piano” in America (1500-1700)*, dattiloscritto, anno accademico 1969-70. APluav, *fondo Fontanari* (in attesa di inventariazione).
- ¹⁰³ LENZO 2025, in part. 28-33.
- ¹⁰⁴ «Programma del Corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti – (prof. Manfredo Tafuri)»; per questa e le seguenti citazioni, cfr. LENZO, *infra*, Appendice 3.
- ¹⁰⁵ TAFURI 1978.
- ¹⁰⁶ «Programma di Storia dell’arte e storia e stili dell’architettura 2°, anno accademico 1967-68, Prof. Manfredo Tafuri»; per questa e le seguenti citazioni, cfr. LENZO, *infra*, Appendice 3.
- ¹⁰⁷ TAFURI 1967b, p. 255.
- ¹⁰⁸ Ivi, pp. 260-261.
- ¹⁰⁹ Ivi, p. 262.

- ¹¹⁰ SALERNO, SPEZZAFERRO, TAFURI 1975.
- ¹¹¹ PORTOGHESI 1967c, catalogo n. 5, pp. 7-8.
- ¹¹² DAL PIAZZO 1967, p. 90, doc. 128; tav. XLVIII.
- ¹¹³ TAFURI 1967b, p. 257.
- ¹¹⁴ PORTOGHESI 1967c, catalogo n. 54, p. 20.
- ¹¹⁵ TAFURI 1967b, p. 257.
- ¹¹⁶ TAFURI 1967a, p. 93, fig. 20. Anche Portoghesi, nella mostra da lui curata a San Luca, considera il disegno in questione come una riflessione di tipo progettuale, senza però citare Tafuri; cfr. PORTOGHESI 1967c, catalogo n. 44, pp. 17-18.
- ¹¹⁷ TAFURI 1967a, pp. 94-96. Le conclusioni sono confrontabili con quelle espresse in BRUSCHI 1999, in part. pp. 19-20. Sulla storia di palazzo Carpegna, riconsiderata anche alla luce della riconfigurazione della vicina piazza di Trevi e della gestione patrimoniale del casato, si leggano oggi: CONNORS 2000; SALVAGNI 2000; BELLINI 2016; CASTELLANOS GÓMEZ 2022.
- ¹¹⁸ TAFURI ET AL. 1967a, p. 18.
- ¹¹⁹ TAFURI 1975c, p. 123.
- ¹²⁰ Ivi, pp. 122-123.
- ¹²¹ Ivi, p. 127.
- ¹²² TAFURI ET AL. 1967b, p. 48.
- ¹²³ Ivi, p. 60.
- ¹²⁴ TAFURI 1966b, p. 193.
- ¹²⁵ TAFURI ET AL. 1967b, p. 61.
- ¹²⁶ Ivi, p. 48.
- ¹²⁷ TAFURI 1966b, p. 193.
- ¹²⁸ CAPPONI 2020, pp. 59-71; sull'arrivo di Tafuri all'IUAV, si legga LENZO 2022.
- ¹²⁹ TAFURI 1968b, p. 73.
- ¹³⁰ Ivi, pp. 19-23.
- ¹³¹ «Programma di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura 2°, anno accademico 1967-68, Prof. Manfredo Tafuri»; cfr. LENZO, *infra*, Appendice 3.
- ¹³² TAFURI 1968b, p. 24-27.
- ¹³³ Ivi, 1968b, p. 26. Corsivi nostri.
- ¹³⁴ Ivi, p. 92-94.
- ¹³⁵ TAFURI 1968a. Cfr. inoltre LENZO 2025, pp. 17-18, pp. 21-22.
- ¹³⁶ APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, IUAVT026d, IUAVT027a, IUAVT027d, IUAVT028a, IUAVT028d, IUAVT029a, IUAVT029d.
- ¹³⁷ TAFURI 1968a.
- ¹³⁸ APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, min. 6:25-8:37.
- ¹³⁹ APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, min. 8:37-39:33.
- ¹⁴⁰ APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, min. 40:40-42:10. MORRESI 2009, in part. p. 31, sulla base di una trascrizione non corretta dovuta probabilmente alle modalità con cui i nastri furono inizialmente digitalizzati, era giunta a conclusioni diverse dalle nostre; per una trascrizione corretta del passaggio in questione si rimanda a CAPPONI 2020, in part. p. 51.
- ¹⁴¹ APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, min. 44:00-44:53.
- ¹⁴² APIuav, *Archivio Tafuri*, IUAVT026a, min. 44:00-44:53.
- ¹⁴³ TAFURI 1983; IDEM 1992, in part. pp. 3-32.
- ¹⁴⁴ TAFURI 1968a, p. 21.
- ¹⁴⁵ TAFURI 1968b, p. 24.
- ¹⁴⁶ Ivi, p. 40.
- ¹⁴⁷ TAFURI ET AL. 1967b, pp. 42-43.
- ¹⁴⁸ TAFURI 1976, p. 486.
- ¹⁴⁹ TAFURI 1968b, p. 32.

SCAMBI
RELAZIONI
CONFRONTI

Les Liaisons bienheureuses: Jim Ackerman, Howard Burns
e Manfredo Tafuri e la costruzione di una storia umanistica
dell'architettura

Guido Beltrami

«Manfredo Tafuri era molto più giovane di me, ma era nel ristretto gruppo dei grandi storici del secolo scorso. Ero impressionato dalla sua capacità di penetrare nelle motivazioni ideologiche dei committenti e dei progettisti, unita all'assoluta integrità del metodo, alla sorprendente dedizione alla ricerca delle fonti, mentre riusciva ad arricchire ogni analisi di un edificio attraverso l'articolazione delle sue esperienze visive e la sensibilità alla creatività individuale del progettista»¹.

Così scriveva Jim Ackerman (1919-2016) nelle motivazioni del premio Balzan per la storia dell'architettura conferitogli nel 2001, indicando Tafuri fra gli studiosi che più avevano influito sulla propria visione, insieme a Henri Focillon (suo docente a Yale), Richard Krautheimer e Erwin Panofsky, con cui aveva studiato al NYU Institute of Fine Art. Vorrei quindi oggi contribuire ad arricchire il profilo di Manfredo Tafuri, ragionando su due studiosi che in modi diversi gli sono stati entrambi molto vicini, grazie alla presenza, a partire dagli anni Settanta, nel Consiglio Scientifico del CISA Andrea Palladio James Ackerman e Howard Burns (1939-2025). Due figure che a mio avviso hanno contribuito molto, insieme a Christoph Frommel, Bruschi e Christof Thoenes, alla evoluzione dell'approccio di Tafuri alla storia dell'architettura.

Jim Ackerman aveva visto l'Italia per la prima volta a venticinque anni, nel luglio del 1944, guardandola dal mare. Si era arruolato volontario per combattere i nazisti, nei ranghi dell'OSS (precursore della CIA), partecipando dal 1942 al 1945 alla lunga campagna di liberazione dell'Europa cominciata dal Nord Africa e giunta fino al Po. Memorabile il suo ingresso a Mantova, nell'aprile del 1945: come in un film neorealista, entrò a bordo di una jeep nella città di Alberti, Mantegna e Giulio Romano, senza sapere di essere il primo soldato alleato a farlo. Fu acclamato dalla popolazione in festa, credendolo l'avanguardia di un esercito che, invece, era ancora lontano. Per tutta la vita rivendicò nella propria biografia, con divertita ironia, il titolo di "liberatore di Mantova".

Sarà successivamente *monument man* nella Lombardia liberata, e la Certosa di Pavia, conosciuta in quella occasione, diventerà il soggetto del suo primo saggio pubblicato sulla rivista «Marsyas» nel 1949. Camminando fra i cortili del monastero certosino, prese la decisione che gli cambierà la vita e, ricordandola negli anni successivi, scrisse: «Quella pur breve esperienza mi convinse a fare dell'arte

e dell'architettura italiana il *focus* della mia vita di studioso e di docente». È però la monografia sul Cortile del Belvedere vaticano (1954) a segnare un punto di svolta, mettendo insieme il meglio di tradizioni diverse. Lo studio dell'architettura è trasformato da storia degli stili a disciplina umanistica, intrecciando indagini sulle trasformazioni dell'edificio nel suo farsi, fonti visive e d'archivio, contesti, funzioni come nessuno prima di lui. In particolare il disegno assume un ruolo cruciale non tanto come immagine del progetto, ma come strumento con cui l'architetto riflette e comunica: in altre parole la leva in grado di ampliare lo sguardo dello storico dall'edificio costruito alla personalità del creatore.

Una decina di anni più tardi Ackerman pubblica due monografie sui dioscuri dell'architettura del Cinquecento, *The Architecture of Michelangelo* (1961) e *Palladio* (1966), ancora oggi fondamentali. Nel 1990 è la volta dello studio di una tipologia architettonica con *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, analizzata dal mondo romano a Frank Lloyd Wright. I volumi sono paralleli ad una messe di saggi, dal Duomo di Milano (1949) alla chiesa del Gesù di Vignola (1972), dalla pratica del progetto rinascimentale (1954) alle convenzioni nel disegno (2000). In essi Ackerman affianca la lettura sapiente dell'oggetto all'analisi dei "programmi" che conducono alla costruzione degli edifici, come campo di forze anche divergenti di progettisti, committenti e fruitori. Un'indagine frutto della spinta civile a rompere l'isolamento della ricerca accademica, e riportare al presente i frutti della ricerca sul passato: non attualizzandolo ma ritrovandovi le radici di temi e problemi significativi per il dibattito contemporaneo. Negli anni Ottanta i suoi studi sugli ordini architettonici nel Rinascimento all'interno della prospettiva storica della cultura rinascimentale, erano di fatto una risposta polemica all'uso ludico e decorativo che ne facevano gli architetti del nascente *Postmodern*.

Alla stessa necessità intima di ampliare i confini della storia dell'arte assorbendo il pensiero scientifico rispondono una serie di pionieristici contributi dedicati ai meccanismi della visione, dalla teoria e pratica dei colori (1980) all'ottica – con al centro Leon Battista Alberti (1978) e soprattutto "l'occhio" di Leonardo (1978) – e all'illustrazione sui primi libri di scienza (1985). Una terza linea di ricerca indaga i fondamenti etici e intellettuali della storia dell'arte, alla ricerca di una disciplina capace di giudicare l'arte senza assoluti (come titola un suo contributo del 1979) rifiutando ogni concetto teleologico di stile, fondato su modelli biologici, ciclici o dialettici (1963) e capace – questa nuova disciplina – di tenere insieme storia e critica d'arte, interpretazione e personale esperienza soggettiva del fruitore (1984). A uno sguardo d'insieme, la lunga carriera di Ackerman lo pone come una delle figure cruciali nella evoluzione della storia dell'arte americana da campo di positivisti e conoscitori a disciplina interpretativa e fondata su modelli teorici. Una visione che comunque mantiene al centro l'opera d'arte, la sua originalità e l'immaginazione che l'ha prodotta.

Un profondo senso di responsabilità e di impegno civile hanno sempre vincolato Ackerman alla disciplina di una cristallina chiarezza del discorso, anche

sui temi più complessi, fuggendo i modi di chi «dice messa in latino dando le spalle ai fedeli», come commentò la fumosa conferenza di un noto palladianista italiano. Una limpida capacità di racconto che dichiarava ricercata sin dagli inizi della sua carriera, per condividere ciò che studiava con la figlia adolescente. Questo tratto fu sempre condiviso da uno studioso di vent'anni più giovane ma cui lo legavano molti fili, a partire dal comune insegnamento a Harvard negli anni Ottanta: Howard Burns.

Howard Burns (1939-2015), formatosi come storico al King's College di Cambridge, fu scovato alla fine degli anni Sessanta da Antony Blunt, in cerca di talenti su cui costruire il Courtauld Institute di Londra, dove insegnarono anche John Shearman e Michael Hirst. Burns raggiunse fama internazionale appena ventenne, nel 1966, pubblicando un inedito disegno di rilievo del Pantheon di Baldassarre Peruzzi e facendone occasione per un penetrante studio sulla conoscenza dell'Antico negli architetti del Rinascimento. Da allora, sul modello di studiosi come Arnaldo Momigliano, la misura dei contributi di Burns è sempre quella di articoli e saggi brevi, che tuttavia toccano i gangli vitali della ricerca sul Rinascimento. Suo il ritrovamento dell'unico disegno conosciuto di Leon Battista Alberti, sue le pagine fondamentali sul Quattrocento fiorentino, Galeazzo Alessi, Michelangelo, Pirro Ligorio, Francesco di Giorgio, Raffaello, Giulio Romano e naturalmente Palladio.

La cifra della personalità scientifica di Burns è il suo essere innanzitutto uno storico, che legge la vita degli "antichi uomini" per come essa si è coagulata in oggetti, gli edifici. La vastità e la profondità della sua conoscenza dell'architettura del Rinascimento, è pari a quella della letteratura, della politica e delle istituzioni di quel periodo. Ampiezza e consapevolezza dello sguardo si calano poi nelle picchiate vertiginose di una lettura penetrante della realtà degli edifici giunti fino a noi, attenta a come reagiscono al sito, alle tradizioni tipologiche e locali, financo alla luce che vi penetra o ne disegna la facciata attraverso la modulazione dei risalti delle singole modanature. Magistrale il suo insegnamento sul disegno di architettura, che fra i primi ha spinto a leggere nella sua materialità come lo strumento con cui un uomo riflette e comunica a clienti, maestranze e lettori, e di cui ha indagato con sagacia tipi, funzioni, autografie. Poco incline a teorie generalizzanti, ha sempre saputo andare oltre al dato materiale per proporre letture innovative e sapienti, spesso proponendo con creatività nuovi materiali con cui fare storia, come ad esempio l'importanza delle raffigurazioni di edifici nelle monete romane antiche quali fonti prime per gli architetti rinascimentali intenti nella ricostruzione dell'aspetto originario delle rovine su cui inventare, come Palladio, nuove architetture.

È intorno a Palladio che Ackerman e Burns si incontrano. Ackerman era stato il primo studioso capace di andare oltre le forme di Palladio e di coglierne la portata nel contesto politico, economico e sociale del suo tempo grazie ad un luminoso piccolo libro pubblicato nel 1966 nella collana ideata da Nickolas Pevsner «The Architect and Society». L'innovativa visione di Ackerman fu

sviluppata e “messa in scena” nove anni più tardi a Londra nella celebre mostra alla Hayward Gallery di Londra di un giovane Howard Burns *The Portico and the Farmyard*, che sin dal titolo intrecciava la monumentalità del frontone retto da colonne alla concretezza dello spazio agricolo dell’aia. Per un’altrettanto innovativa apertura d’orizzonte negli studi palladiani bisognerà attendere *The Palladian Landscape* (1993) di Denis Cosgrove, e il suo sguardo a scala territoriale.

Per capire la portata della mostra di Burns, bisogna ricordare che nella primavera del 1964 il palazzo delle Esposizioni a Roma ospitò una grande mostra dedicata a Michelangelo architetto. Una «mostra critica» la definirono i due curatori, Bruno Zevi e Paolo Portoghesi: in opposizione a quelle “storiche” era volutamente priva di opere originali, rinunciando ai disegni autografi conservati nella Casa Buonarroti. Esposti erano piuttosto fotografie e modelli “interpretativi” che dovevano offrire una lettura contemporanea delle forme e della spazialità di Michelangelo, che si stagliava così al di fuori del tempo e dei contesti. Criticata aspramente da Manfredo Tafuri, la mostra era il frutto di una cultura largamente diffusa in Italia che vedeva la storia dell’architettura non disciplina umanistica ma storia delle tipologie e delle forme decorative, una specie di sguardo scorciato a uso degli architetti. Undici anni più tardi, il trentaseienne Burns mandò per sempre a gambe all’aria quella visione, affiancando disegni originali e ritratti di committenti ed edifici, arredi rinascimentali, frammenti di architetture antiche, monete, persino una raccolta di strumenti agricoli cinquecenteschi trovati al Museo Polironiano di Mantova. Sulla scia di Ackerman e riportando nello studio dell’architettura la lezione di storia materiale degli *Annales*, Burns saldò Palladio al suo tempo e al suo contesto. All’interno dell’Arts Council britannico, promotore della mostra, vi fu una strenua resistenza alla commistione fra fotografie e disegni autografi di Palladio, fra i Canaletto usciti dalle stanze della regina e un aratro con tanto di erpice arrugginito. Ma a sostegno di questo approccio intervenne il designer americano Charles Eames, autore delle famose “multivisioni” con cui l’esposizione di Burns era evidentemente in relazione, raccomandando al giovane studioso: «Do not let them talk you out of it».

Va segnalato che in quegli stessi Settanta, quando il Postmodern aveva contribuito a riportare la storia al centro del dibattito architettonico, parallelamente alla formazione dei musei di architettura anche nel campo della storia dell’architettura come disciplina stava nascendo qualcosa di nuovo, grazie a una nuova generazione di storici dell’architettura allora quarantenni come Manfredo Tafuri, lo stesso Burns, Arnaldo Bruschi, Christoph Frommel, Christof Thoenes, con Ackerman come fratello maggiore, e Paolo Fiore e Pier Nicola Pagliara come minori. Pur molto diversi come formazione, interessi e nazionalità, avevano in comune l’attenzione ai contesti e, soprattutto, la centralità – nei loro studi – data al disegno di architettura. Innanzitutto il disegno degli architetti rinascimentali: da guardare non più come immagine (come facevano gli storici dell’arte) ma da leggere come strumento con cui l’architetto concepisce e sviluppa il proprio progetto, e lo comunica a clienti, maestranze e lettori. Ciò significava mettere

a punto una nuova *scholarship* in grado di leggere i disegni, la loro autografia, la loro materialità: i fogli più interessanti diventarono quelli di studio e di progetto, dove le varianti si susseguivano, piuttosto che i *presentation drawings*, quelli rifiniti da presentare ai committenti, che avevano attratto per secoli i collezionisti. Accanto ai disegni degli autori antichi, questi nuovi storici dell'architettura davano grande importanza al rilievo architettonico, capace di restituire non solo la forma dell'edificio ma anche la sua consistenza fisica, i suoi materiali e le sue fasi costruttive, leggendone l'evoluzione nel tempo: un muro più spesso poteva tradire una preesistenza medievale, che aveva condizionato il progetto successivo. L'interesse per i disegni antichi e per quelli di rilievo si completava con una attenzione del tutto nuova per il disegno di ricostruzione dei progetti non realizzati, per non fare solamente la storia dei vincitori ma anche quella degli edifici mai costruiti. Tale recupero di opere rimaste solo sulla carta, segnò un passaggio fondamentale, perché significava porre al centro la personalità creativa dell'architetto anziché le sue opere, considerando che in architettura – ancor più che in scultura e pittura – spesso i progetti non realizzati rivestono spesso caratteristiche innovative e antipatrici del nuovo.

Questo gruppo di nuovi storici dell'architettura, che si incontravano regolarmente al Centro Palladiano di Vicenza, si diede l'obiettivo di smontare le grandi letture complessive degli storici della generazione precedente: nel farlo usarono raramente la monografia, ma piuttosto articoli sulle riviste scientifiche, che trattavano aspetti specifici. Il loro strumento di comunicazione con il pubblico al di fuori della comunità scientifica furono piuttosto le mostre di architettura, e i loro cataloghi, che assunsero un ruolo nuovo. Credo che questa stagione fortunata di esposizioni sarebbe stata impensabile senza la nuova attenzione verso il disegno di architettura che emergeva dal dibattito degli architetti di quegli anni. L'ingenuità della mostra "per architetti" su Michelangelo di Zevi e Portoghesi fa risaltare ancora di più la differenza con la triade di mostre con cui questi nuovi storici dell'architettura impostarono il proprio metodo: *Raffaello Architetto* a Roma nel 1984, *Giulio Romano* a Mantova nel 1989 e *Francesco di Giorgio* a Siena nel 1993. In questi casi veniva presentato il corpus completo dei disegni degli architetti analizzati, se ne ricostruivano i progetti tramite modelli, il contesto storico era portato in mostra tramite immagini d'epoca, dipinti, ritratti di committenti. In questo approccio è radicale la lontananza tanto dalle mostre "per architetti" di Zevi e Portoghesi quanto dal Postmodern, per i quali la storia è repertorio, è un catalogo dove scegliere soluzioni in base a necessità, siano esse decorative o strutturali. Un tipo di rapporto con la storia che prescinde da ogni legame fra le forme e il tempo.

Vorrei concludere con una testimonianza personale. Nel novembre del 1983, quando arrivai allo IUAV di Venezia, il corso di storia di Manfredo Tafuri era improvvisamente passato di moda. La sua aula era semivuota perché Tafuri aveva sostituito i corsi degli anni precedenti, dedicati alle avanguardie, con un corso sull'architettura del Quattrocento a Venezia. Gli studenti erano rimasti scon-

certati. Sembrava loro che Tafuri, lasciando l'architettura contemporanea per il Rinascimento, si fosse chiuso in una filologia fine a sé stessa. Non capendolo, lo abbandonarono. Nell'aula eravamo in qualche decina, e ancor meno al seminario che Tafuri teneva il venerdì pomeriggio, intitolato *A cosa serve la storia*. È l'interrogativo che apre un famoso libro del grande storico francese del Medioevo Marc Bloch, pubblicato in italiano da Einaudi col titolo "Apologia della storia o mestiere di storico" (1950). È un libro tragico perché Bloch lo scrisse mentre combatteva i Nazisti nella Resistenza in Francia e fu fucilato prima di averlo completamente ultimato. «A cosa serve la storia»: alla fine del corso, Tafuri ci offrì la sua risposta, la storia non serve a nulla, serve solo a studiare la storia. Si trattava della domanda chiave della sua vita, il rapporto fra studio del passato e azione sul presente. Naturalmente quella di Tafuri era una risposta provocatoria. Nell'università italiana Tafuri era cresciuto con davanti a sé studiosi come Bruno Zevi o Leonardo Benevolo, che avevano teorizzato che la storia dovesse offrire temi e spunti al progetto. Si trattava di una visione teleologica del passato, che sceglieva i buoni e i cattivi in base alle necessità del presente. Nel dire che la storia non doveva servire a nulla, Tafuri stava semplicemente prendendo le distanze dall'approccio di Zevi o di Benevolo e da una storia "per architetti", funzionale alla costruzione della mitologia del Movimento Moderno. Al tempo stesso voleva allontanarsi dall'ambiguità, radicata in Italia, della figura dello storico che è anche architetto (e viceversa), in bilico fra biblioteca e tavolo da disegno. In realtà per tutta la vita Tafuri continuò ad occuparsi del suo tempo, e lo studio del Rinascimento che caratterizzò gli ultimi quindici anni della sua vita, dagli anni Ottanta in avanti, è una ricerca alla radice degli interrogativi posti dalla Modernità, arretrandone l'origine dall'età della rivoluzione industriale sempre più indietro sino alla figura di Leon Battista Alberti.

La cultura storica rigorosa che soggiace agli studi rinascimentali di Tafuri dal 1980 in avanti, è tutta tesa non a dare soluzioni al presente, ma anzi a testimoniare la sua lontananza dal passato. Cos'è la pratica dello storico se non la costante misura di una distanza? La storia non ci dice cosa siamo, ci dice piuttosto qualcosa di quello che non siamo. Ci dice in che senso una determinata esperienza dello spazio in qualche modo corrispondeva a una determinata esperienza del mondo, a determinate pratiche sociali e a determinate metafisiche magari inconse ma decisive. Dire che la storia è la misura di una distanza non significa, dunque, dire che la storia non dice niente sul presente, ovvero, come ci diceva Tafuri provocatoriamente e per contrapposizione rispetto a un uso strumentale della storia, che non serve a niente.

Il nostro lavoro è portare alla luce i modi e le strutture profonde in cui si organizzava la vita degli individui e delle società nel passato. In questo modo noi comprendiamo, come per contraccolpo, che la nostra esperienza del mondo, non è "l'esperienza" del mondo, ma è "una esperienza": è il risultato di intrecci, pensieri, precomprensioni e pregiudizi che è compito di un pensiero critico (e forse anche di una architettura critica) portare allo scoperto. Nel caso della sto-

ria dell'architettura, essa è chiamata a indagare la relazione tra gli spazi, gli edifici, le geometrie urbane e le concrete pratiche sociali, e dunque le forme di vita di cui quegli spazi, quegli edifici e quelle geometrie sono la sedimentazione.

Come molti storici della sua generazione, Tafuri si è interrogato per tutta la vita sul Moderno, su un concetto di architettura che fosse anche emancipazione, liberazione e trasformazione del mondo. Per parte della cultura architettonica del Novecento l'età moderna ha inizio con la Rivoluzione industriale, o al massimo con l'Illuminismo. L'interesse di Tafuri per il Rinascimento nasce invece dalla convinzione che sia proprio il Rinascimento a segnare il momento della nascita dell'età moderna: in quanto primo momento dell'affermazione della soggettività, in quanto epoca del progetto, dello spazio organizzato a partire dal punto di vista del soggetto.

Forse mai quanto in questi anni in cui il presente cambia tanto rapidamente davanti ai nostri occhi è indispensabile la storia, l'unica in grado di dare una dimensione critica al presente. Tafuri e i colleghi hanno vinto la loro battaglia, ed è chiaro che oggi è possibile affrontare lo studio del Rinascimento solamente con un approccio storico rigoroso. Tuttavia, dopo la morte di Tafuri nel 1994 è vero che la storia dell'architettura del Rinascimento si è rinchiusa nel proprio ambito, non parlando più al di fuori di esso. Si è come diffratta in innumerevoli accurate storie parziali. Quale futuro oggi per la storia dell'architettura del lontano passato? La storiografia riflette inevitabilmente un progetto sul presente, e quindi: quale progetto sul presente per la storia dell'architettura? Non esistono risposte facili a questa domanda, ma è necessario trovarle, pena l'irrelevanza.

NOTE

¹ <https://www.palladiomuseum.org/it/premioackerman/ackerman/balzan>

Bruschi, Tafuri e la storia dell'architettura del Rinascimento

Francesco Paolo Fiore

Per parlare di Arnaldo Bruschi, Manfredo Tafuri e del loro contributo alla storia dell'architettura del Rinascimento, bisognerebbe innanzitutto ricordare i contesti nei quali vissero, i contributi scientifici e di critica ai quali risposero le loro ricerche e i più importanti studiosi – dell'arte e dell'architettura, italiani e stranieri – con i quali furono in contatto. Bisognerebbe soffermarsi sulla didattica della storia nelle Facoltà di Architettura di Roma e Venezia, la prima dove entrambi si sono formati come architetti e Bruschi ha insegnato per tutta la vita, la seconda dove Tafuri ha rifondato gli studi di storia e ha insegnato sino ai suoi ultimi giorni. Bisognerebbe esaminare i loro rapporti con gli altri docenti, anche di progettazione, così come la loro presenza in centri di ricerca fra i quali sono da citare innanzitutto la Biblioteca Hertziana di Roma, il Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza e il Centre d'études supérieures de la Renaissance di Tours, luoghi di studio e di scambi fra studiosi italiani e stranieri quali James Ackerman, Howard Burns, André Chastel, Christoph Frommel, Jean Guillaume, Wolfgang Lotz, Christof Thoenes e molti altri.

Bisognerebbe più in generale e pur limitandosi ai loro contributi alla storia dell'architettura del Rinascimento, ricostruire la cultura storico-artistica e il più generale quadro della cultura, e anche della politica, del loro tempo perché il valore e le motivazioni del loro lavoro si possono comprendere a fondo solamente inoltrandosi nella complessa rete degli avvenimenti, delle idee e dei rapporti umani che ne hanno sollecitato interessi, domande e ricerche. In questo scritto non potrò certamente affrontare tutto questo ma cercherò di mettere in evidenza alcuni contributi e aspetti significativi della vasta produzione storiografica di Bruschi e Tafuri. Consapevole dei limiti che derivano dall'amicizia che mi ha legato ad entrambi e dall'ottica ravvicinata per avere condiviso con loro studi e ricerche.

Vorrei iniziare da Arnaldo Bruschi (1928-2009), di circa sette anni più anziano di Manfredo Tafuri (1935-1994). Bruschi si è formato nella Facoltà di Architettura di Roma dove era ancora presente l'insegnamento dei suoi fondatori, si è laureato nel 1954 ed ha esercitato la professione per più di quindici anni. Ha perciò conosciuto gli esiti della formazione originariamente promossa in quella scuola e da architetto ha sperimentato i processi che portano alla realizzazione

di un'opera di architettura e i condizionamenti, i successi e gli insuccessi che derivano nel costruirla. Ma si è anche interessato sin dall'inizio e ad ampio raggio alle ragioni, alla teoria e alla storia dell'architettura e potrei citare gli incontri del giovanissimo Bruschi con l'anziano Gustavo Giovannoni o, più avanti nel tempo, i suoi colloqui parigini con Amédée Ozefant, fondatore con Le Corbusier e Paul Dermée della rivista «Esprit Nouveau». A Giovannoni storico dell'architettura Bruschi ha poi dedicato molte pagine riconoscendogli «un ruolo importante nella vicenda che porta alla conquista dell'“autonomia” della storia dell'architettura come disciplina *distinta* dalle altre discipline storiche e in particolare dalla storia dell'arte»¹. Accogliendone e aggiornandone il punto di vista ha sostenuto l'importanza che la storia dell'architettura mantenga l'autonomia dei suoi fini anche nell'ambito della didattica delle scuole di architettura e che la sua specificità «consista nel ricostruire storicamente dall'interno e ripercorrere criticamente, nella sua organica complessità e nella completezza delle sue fasi, il processo di formazione dell'opera mettendolo anche costantemente in rapporto con il processo storico generale»². Per Bruschi, la conoscenza storica è infatti lontana sia dalla critica operativa di Bruno Zevi sia da una storia del Movimento Moderno funzionale alla progettazione secondo Leonardo Benevolo³. E se, malgrado i molti e diversi apporti, si potesse parlare di una «scuola di Roma» di storia dell'architettura che ha in Giovannoni il suo fondatore, vorrei riaffermare che Bruschi ne ha interpretato e rinnovato gli esiti nella maniera più convincente⁴.

Quando Bruschi pubblica nel 1969 il suo impegnativo e corposo studio su *Bramante architetto*⁵, la discussione sul Manierismo è viva in ambito internazionale, sono stati recentemente pubblicati gli atti del xx Congresso internazionale di Storia dell'arte⁶ e il volume di Arnold Hauser dedicati al Manierismo⁷. Nella Facoltà di Architettura di Roma risuona l'eco del *Da Bramante a Michelangelo* di Renato Bonelli⁸, del *Michelangiolo architetto* curato da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi⁹ e de *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo* di Manfredo Tafuri¹⁰, di cui parlerò più avanti. Il *Bramante architetto* si distingue per la paziente e approfondita lettura delle architetture che è al centro della interpretazione di Bruschi e che caratterizza i suoi studi, unita allo studio filologico e critico dei disegni, dei documenti e della storiografia¹¹. Come il *The Architecture of Michelangelo* di Ackerman¹², il *Bramante architetto* è infatti diviso in parte critica e catalogo delle opere, che occupa circa un terzo delle mille pagine del volume. Nella parte critica Bruschi ricostruisce, attraverso l'analisi di pittura e architettura, la continuità del Bramante milanese e romano, affermata per altra via da Argan¹³ ma non accettata da altri e, a partire dalle radici bramantesche affondate nella cultura urbinata, ne mette in evidenza novità e incrinature. Nella riproposizione delle forme all'antica da parte di Bramante riconosce infatti aspetti manieristici – anticipandone perciò l'apparire – ma al di là dei riferimenti al Manierismo, superati nella sua più breve e di poco successiva e più sintetica monografia dal titolo *Bramante*¹⁴, modifica l'interpretazione corrente di un

Bramante campione del Classicismo e indaga le ragioni del ruolo di svolta a lui riconosciuto dai contemporanei e negli scritti di Serlio, Vasari e Palladio, nel passaggio fra la produzione architettonica del primo e secondo Rinascimento.

La risposta alla questione sul valore esemplare che assume l'interpretazione dell'antico da parte di Bramante si trova per Bruschi nell'aspirazione bramantesca a proporre una «maniera universale», sottratta ai particolarismi locali e sorretta da un «intellettualistico rigore di verifica metodologica»¹⁵. Bruschi giunge a questa conclusione attraverso la ricostruzione del processo progettuale delle architetture, nella convinzione che Bramante ne definisca i diversi elementi a partire da un preordinato schema di insieme e molte pagine, soprattutto nel più esteso *Bramante architetto*, sono perciò dedicate a ricostruirne il processo ideativo. Presentate come ipotetiche, le ricostruzioni del pensiero di Bramante sono tuttavia sempre legate all'evidenza delle forme architettoniche, in una progressiva messa a punto del metodo di indagine attraverso l'analisi approfondita di geometrie, proporzioni e forme. Si vedano ad esempio le pagine sul Tempietto di San Pietro in Montorio del quale, dopo una lunga disamina dei significati simbolici dell'opzione per la pianta circolare, è interpretata la complessa serie di scelte che ne hanno determinato la configurazione¹⁶, o sul cortile inferiore del Belvedere vaticano, dove Bruschi ritiene che appaia per la prima volta il dorico all'antica ma che sia al contempo «messo in crisi il classico concetto di sovrapposizione di elementi uguali fra loro univocamente coordinati»¹⁷.

Per Bruschi, Bramante supera le «rigide regole proporzionali» della prospettiva quattrocentesca e, a proposito dell'«illusionismo prospettico» che riconosce nella sua produzione, scrive della capacità bramantesca di mutare «la prospettiva da scientifico strumento di razionalizzazione della visione» a «strumento d'inganno»¹⁸, attribuendo a questa componente un peso non meno decisivo della riproposizione delle forme all'antica. È quanto emerge dall'analisi di molte opere e dello stesso progetto di Bramante per San Pietro, dove la stretta interdipendenza fra pieni e vuoti è ottenuta da Bramante plasmando e scavando i forti spessori murari e i giganteschi pilastri in diagonale, destinati a sorreggere la cupola della chiesa, introducono una dilatazione dello spazio che per Bruschi genera molteplici punti di vista accanto a quelli assiali. Alla discussione sui disegni che testimoniano il primo progetto bramantesco così come sui successivi progetti per la chiesa Bruschi parteciperà, in un intenso scambio soprattutto con gli studiosi di scuola tedesca Frommel e Thoenes¹⁹, con successivi saggi che si soffermeranno sulle proposte dei Sangallo e di Baldassarre Peruzzi. Basti citare qui quelli illuminanti su *Baldassarre Peruzzi in San Pietro attraversi i suoi disegni*²⁰ e *I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Pietro*²¹.

Un altro tema centrale che Bruschi ha a lungo contribuito ad approfondire e a far conoscere sin dal *Bramante architetto* è quello degli ordini architettonici, che nelle pagine dedicate all'incisione Prevedari dice «mezzo strutturale, matrice e cerniera di ogni articolazione di involucri e di spazi»²². Bruschi si sarebbe poi interessato in magistrali contributi – *L'Antico e la riscoperta degli ordini archit-*

tonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi²³ e *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini architettonici nella seconda metà del Quattrocento*²⁴ – all'identificazione degli ordini architettonici sino a ricercarne l'origine nella rappresentazione razionale dello spazio presente nella pittura e scultura fiorentine, da Giotto e Arnolfo a Taddeo Gaddi. Diversi modi di guardare all'antichità sono stati perciò da lui indagati nel Quattrocento accanto al sistema «sintattico» – come Bruschi chiama il legame fra ordine e arco a tutto sesto – e agli ordini di Filippo Brunelleschi, al quale dedica nel 2006 l'importante monografia *Brunelleschi*²⁵ dopo averne approfondito l'opera e discusso le premesse in precedenti occasioni e nel capitolo dedicato all'architetto fiorentino nella *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*²⁶. Nella prefazione alla monografia del 2006, Bruschi chiarisce ancora una volta quale sia il metodo interpretativo che, da architetto, fonda sul presupposto che esista una ragione riconoscibile nelle architetture di Brunelleschi. Da qui, attraverso l'analisi dei punti forti e dei corollari, delle cadute e degli eventuali tradimenti che vi riscontra, deriva per Bruschi la possibilità di dedurre i principi architettonici che Filippo presentò, senza esporli in scrittura, ai suoi contemporanei. Un significativo esempio di come ricostruire intenzioni e personalità di un architetto sebbene Bruschi si sia non meno intensamente dedicato all'analisi della cultura e del pensiero degli architetti attraverso lo studio degli scritti e dei trattati, curando la pubblicazione sia di testi quattrocenteschi – quali la *Patente* a Luciano Laurana, il *De divina proportione* di Luca Pacioli, l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, i *Pareri sul tiburio del duomo di Milano* con particolare riguardo a Bramante²⁷ – sia cinquecenteschi – quali il *De architectura* vitruviano tradotto e commentato da Cesare Cesariano²⁸ e le incisioni di architettura di Labacco²⁹ – non sufficientemente approfonditi al tempo di queste edizioni.

L'incrocio di diversi punti di vista, fonti e metodi di analisi, sempre raccomandato da Bruschi, si è arricchito e articolato nel tempo ed è confluito in una matura e sempre più ampia indagine storica³⁰. Non solo per quanto riguarda la committenza e gli indirizzi culturali e politici che ne derivano, come nel suo notissimo saggio *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*³¹, ma anche sui diversi gradi di partecipazione al processo ideativo e realizzativo delle architetture nelle diverse fasi, come nei saggi su *Alberti a Roma, per Pio II e Paolo II*³², o su *Luciano Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*³³. Una coralità di presenze confluisce perciò nella storia dell'architettura da lui intesa come storia della produzione architettonica, come scrive nell'introduzione programmatica del volume che cura sulla *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*:

«Volendo fare una "storia dell'architettura" – una storia della produzione architettonica, cioè delle opere, pensate e/o costruite (progetti, edifici, interventi e complessi urbani, città e territorio, giardini, architetture effimere ecc.) nel loro contesto temporale e come frutto di necessità umane, di tendenze culturali, di idee, di creatività

– si è cercato di ricostruire, illustrare e spiegare volta a volta il processo specifico che, con il variabile contributo di committenti, architetti, maestranze ha portato a quella determinata architettura nel suo ambiente fisico: dalla formulazione del *programma*, con i suoi vincoli e condizionamenti (economici, ideologici, legati al sito, funzionali, costruttivi ecc.); al *progetto* (o progetti) con i suoi problemi specifici (funzionali e tipologici, costruttivi, tecnologici, proporzionali, linguistici ecc.); al *cantiere* e alla sua organizzazione; ai materiali, alle tecniche ecc.»³⁴.

Quando si laurea in Architettura a Roma nel 1960 con una tesi che affronta il nodo dei problemi di critica e datazione di due monumenti federiciani in Sicilia³⁵, Manfredo Tafuri si è già intensamente rivolto ai temi che scuotono il rinnovamento dell'insegnamento nelle scuole d'architettura, allo studio del Movimento Moderno e alle modalità di intervento sulla città contemporanea. La sua passione per l'architettura si unisce a una tensione ideale e a una sua applicazione alla politica che lo collocano già allora al centro dei dibattiti in corso sull'urbanistica romana e sulle sorti dell'architettura³⁶. Chiamato come assistente nei corsi di composizione di Saul Greco, Adalberto Libera e Ludovico Quaroni, dedica a quest'ultimo il volume *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*³⁷ e negli stessi anni collabora con l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e pubblica saggi sull'architettura moderna e contemporanea, inaugurando la compresenza di studi sul passato e il presente che perdurerà negli anni con un sempre più approfondito impegno filologico³⁸.

Ho citato il volume *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, che più tardi lo stesso Tafuri considererà superato ma nel quale, riconoscendo che i suoi interessi per il Manierismo non sono esenti dal voler conoscere le origini della «tragica condizione presente», dichiara che ogni storia degna di questo nome è «libera indagine sulle testimonianze del passato, arricchita di una *contemporaneità* che è nella cultura dello storico, ma non asservita alla dimostrazione di tesi precostituite»³⁹. È un'affermazione significativa della posizione che sarà amplificata nel suo *Teorie e storia dell'architettura*⁴⁰, nel quale il rapporto fra storia e progettazione dell'architettura è centrale ma il rifiuto per la critica operativa proposta da Bruno Zevi è netto di fronte all'affermazione dell'autonomia della storia, che per Tafuri coincide con la critica.

Chiamato nel 1967 allo IUAV, Tafuri vi inizia i corsi nel 1968⁴¹ e pubblica in quell'anno *L'architettura dell'Umanesimo*⁴² e *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*⁴³. E se il primo di questi due volumi, una sintesi di grande impatto e diffusione, nasce ancora nel clima romano, il secondo inaugura un nuovo programma di studi e gli interrogativi che Tafuri porrà alla città dove è stato chiamato a insegnare. Libera Venezia da studi di stampo localistico e affronta il tema della «resistenza di Venezia dentro la sua origine», come scrive, di fronte all'arrivo di Sansovino architetto e scultore fiorentino già protagonista sulla scena romana e portatore di un linguaggio messo a punto da Bramante e Raffaello. Ma l'oscillazione fra Venezia e Roma permane e nello stesso anno inizia, con

Luigi Spezzaferro e Luigi Salerno, il lavoro su *Via Giulia*, che sarà pubblicato nel 1973 – lo stesso anno del suo *Progetto e Utopia*⁴⁴ – corredato da una imponente numero di schede di approfondimento documentario e filologico sugli edifici lungo il tracciato della via⁴⁵.

In questo caso è in primo luogo la città, e ancora Roma, a essere indagata attraverso il caso di via Giulia e in particolare nei saggi di Spezzaferro e Tafuri, posti in serie e legati fra loro, mentre quello di Salerno non si può dire separato ma è diversamente dedicato alle opere d'arte presenti negli edifici su via Giulia. Spezzaferro ricostruisce storicamente, su testi e documenti, la politica urbanistica papale dagli anni di Niccolò V a quelli di Giulio II. E da qui inizia il saggio di Tafuri, il quale pone un maggiore accento sull'analisi delle strutture e forme urbane, e delle architetture ad esse legate, per fare scaturire l'ideologia sottesa all'iniziativa papale a partire dall'apertura di via Giulia e dall'avvio del palazzo dei Tribunali con la piazza antistante su disegno di Bramante. Dirà nelle conclusioni che si trattò di «un'ipotesi urbanistica fallita sul nascere»⁴⁶, poiché la caduta del progetto originario è conseguente alla *pax romana* sancita da Giulio II nel 1512 e trova nuove ragioni nella politica del successore Leone X. Degli anni del papa Medici Tafuri esamina le scelte e il clima culturale che emergono, fra l'altro, dalla gara per la nuova chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e dall'addensarsi in prossimità della chiesa di case di mercanti e di artisti, primi fra gli altri Raffaello e Sangallo. Successivi approfondimenti gli permettono di tracciare i mutamenti di programma che si stratificano sulla via come il nuovo progetto urbano di Paolo III Farnese intorno al suo grande palazzo, i disegni di Mascherino per la chiesa di Santo Spirito dei Napoletani al tempo di Gregorio XIII, la realizzazione delle Carceri Nuove di Antonio del Grande, gli interventi di Borromini a palazzo Falconieri e infine, e non essendo questa la sede per soffermarsi su altri casi, la facciata di San Giovanni dei Fiorentini di Alessandro Galilei. È questo uno straordinario quadro tratteggiato attraverso i secoli applicando un metodo che Tafuri svilupperà negli anni: non storia dell'urbanistica ma della città, come non si stancherà di precisare nei suoi studi. Un metodo messo a fuoco e amplificato, restando alla Roma degli anni di Giulio II e Leone X, nell'ampio saggio pubblicato nel catalogo della mostra su *Raffaello architetto*⁴⁷ nel quale il suo sguardo si allarga all'intera città. Un quadro che sarà nuovamente discusso per approfondire criticamente la ricostruzione storica degli interventi leonini in due capitoli del suo volume del 1992, *Ricerca del Rinascimento*⁴⁸.

Negli anni Settanta le intersezioni fra gli studi di Tafuri su diversi periodi della storia sono tali che devo ricordare qui almeno l'*Architettura contemporanea*, con Francesco Dal Co⁴⁹ e, al termine del decennio, *La sfera e il labirinto*⁵⁰. Ma tornando ad alcuni dei più significativi contributi alla storia dell'architettura del Rinascimento, gli studi sui trattati di architettura iniziati con *L'architettura del Manierismo* tornano nel saggio su *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*⁵¹ e torneranno ancora nell'introduzione all'edizione del 1567 del Vitruvio di Daniele Barbaro⁵². Nella serie delle *Microstorie* Einaudi, Tafuri

pubblica con Antonio Foscari *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*⁵³, ed esamina il memoriale del 1535 che è per lui la giustificazione e non la premessa del progetto di Sansovino. La serrata analisi dei documenti e delle soluzioni lo porta a collocare in quell'episodio il sorgere di una nuova cultura architettonica veneziana, e questo sarà il tema di *Venezia e Rinascimento*⁵⁴. Volume che inizia dalla discussione sui due termini del titolo, che per Tafuri vanno intesi come astrazioni da usare come metafore più che come contenitori. La contaminazione fra forme tardo-gotiche e "romane" è il segnale della «resistenza di Venezia dentro la sua origine», della quale aveva già parlato nella monografia su Sansovino, alle pretese universalistiche del nuovo linguaggio architettonico. Nella sequenza dei capitoli, dove viene immessa nel più generale dibattito storiografico, la resistenza di Venezia è indagata attraverso specifici e molteplici episodi e protagonisti, committenti, architetti e protetti a partire dall'ideazione e progettazione delle architetture e di parti della città. Tafuri ricostruisce un quadro complesso, elude deterministiche conclusioni e religione, scienza, architettura – come recita il sottotitolo del volume – sono indagate sino a fare emergere le mentalità collettive dei patrizi e quella dei singoli protagonisti della politica veneziana, su contrapposte posizioni ma saldi nel comune rifiuto a considerare l'architettura come un sistema autonomo. È in questo processo che assumono significato gli esiti architettonici che emergono nel tessuto urbano, dal neobizantinismo del San Salvador al deciso salto linguistico che interviene nella costruzione della chiesa di San Nicolò con la successione allo Spavento di Tullio Lombardo con il padre Pietro, al riduzionismo linguistico adottato dal Sansovino nella ricostruzione della chiesa di San Martino e ancora ai progetti di Vincenzo Scamozzi per il completamento della Libreria e la realizzazione delle Procuratie Nuove.

Mentalità e legami con la cultura del tempo sono chiamati a rispondere anche quando Tafuri affronta in primo luogo la personalità di un artista e architetto, come avviene nel catalogo e nella mostra su *Giulio Romano*⁵⁵, che tanto devono al suo contributo. I «valori sperimentali» dei quali aveva scritto ne *L'architettura del Manierismo* sono ora precisati e messi a fuoco nel discutere la poetica di Giulio che a partire dai *Modi* consiste in «gioco, trasgressione, abilità manipolatoria»⁵⁶. Per approfondire la sua analisi, Tafuri esercita più che in precedenza una lettura ravvicinata delle architetture e ne mette in evidenza fratture, «perversità» di ritmi e dissonanze che segnalano la distanza di Giulio dal maestro Raffaello mentre la capacità di Giulio di adattarsi alle preesistenze spinge Tafuri ad avvicinarlo, guardando all'indietro, a Francesco di Giorgio Martini⁵⁷.

Ed è proprio l'interesse di Tafuri per la libertà creativa e fuori degli schemi che troviamo nella discussione dell'opera di Giulio Romano e per la lettura delle soluzioni e delle forme architettoniche, ora più evidente, che conduce al suo contributo al catalogo e alla mostra su *Francesco di Giorgio architetto*. La cultura figurativa senese dalla quale Francesco di Giorgio proviene, la sua formazione di pittore e gli esiti originali della sua architettura, che Tafuri interpreta occu-

pandosi in particolare delle chiese⁵⁸, sono indagati nel definire, comprendere o escludere opere dal catalogo martiniano. Dell'architettura di Francesco di Giorgio riconosce la fonte nel romanico e non nel gotico o tardo-gotico senese, sottolinea l'originalità delle deformazioni nella pittura di Francesco e le valenze espressive ricercate attraverso nudità ed essenzialità «spinte fino al brutalismo» delle sue pareti. Di qui anche la definizione di Francesco di Giorgio quale architetto «albertianamente antialbertiano»⁵⁹ che interpreta liberamente l'antichità, accetta contaminazioni neomedievali e libere sperimentazioni attraverso la rinuncia all'ornamento, come nel duomo di Urbino. In Francesco è la Siena del Quattrocento che resiste nelle origini e declina una reazione originale al linguaggio fiorentino all'antica.

La mostra su *Francesco di Giorgio architetto* si apre poco dopo la pubblicazione del citato *Ricerca del Rinascimento*⁶⁰. Come in *Venezia e il Rinascimento*, ci troviamo davanti a una polifonia di capitoli dedicati a diversi momenti e protagonisti, dalla Firenze di Brunelleschi alla Roma di Leon Battista Alberti e di Niccolò v, alla Firenze e Roma di Leone x e del Sacco, alla Granada di Carlo v e infine ancora alla Venezia di Sansovino, che ritorna nell'ultimo capitolo, l'*Epilogo lagunare*. Questo è forse il lavoro più complesso e ricco per la capacità di Tafuri di fare emergere con evidenza le contraddizioni piuttosto che le continuità del Rinascimento. Non c'è infatti per lui un percorso unilineare e unidirezionale a partire dalla nascente figuratività umanistica della quale discute ripercorrendo la storia e i significati della *Novella del Grasso legnaiuolo* che ha come protagonista Filippo Brunelleschi. E quanto al tema dell'imitazione dell'antico, scrive: «La "rinascita" può essere soltanto simulata; l'immaginario che consegue a tale consapevolezza assume connotati artificiosi»⁶¹. Una artificiosità che Tafuri mette in luce riconoscendo le premesse della sua interpretazione negli studi di Thoenes e Bruschi. La complessa interazione fra i programmi papali e gli altri protagonisti nella trasformazione della città torna nei capitoli dedicati alla Roma di Niccolò v e Leone x. Nel primo caso gli interrogativi sulla partecipazione di Leon Battista alle scelte di Niccolò v partono da una penetrante analisi delle fonti, dell'opera letteraria e della personalità di Alberti che Tafuri giudica distante dalla volontà di trasformazione della città e della basilica di San Pietro da parte del papa. Nel secondo caso, del quale si era già occupato, la politica di Leone x investe parti delle città di Firenze e Roma, promuove progetti per le chiese di San Lorenzo a Firenze e di San Giovanni dei Fiorentini a Roma e l'analisi di Tafuri si approfondisce attraverso documenti e disegni per cercare una risposta all'interrogativo sul rapporto fra i programmi della committenza e le proposte degli architetti coinvolti. L'analisi dei temi religiosi e delle mentalità torna nel caso del Sacco di Roma del 1527 mentre per quello che definisce un «rompicapo storiografico», il palazzo di Carlo v a Granada⁶², Tafuri parte dall'analisi dell'edificio in uno con i problemi filologici, estende l'analisi alle grandi architetture spagnole del tempo, le relaziona all'iconografia imperiale e solo al termine raccoglie gli indizi su una possibile partecipazione di Giulio Romano. Dopo

di che torna all'analisi di una coraltà di presenze nella discussione di quattro opere sansoviniane, il progetto per il palazzo di Vettor Grimani, i palazzi Dolfin e Corner e le case Moro a San Girolamo, quest'ultime espressione di un'antiretorica con la quale l'architetto risponde al suo committente e, in fin dei conti, a una delle più profonde componenti della mentalità veneziana.

Età diverse, formazioni diverse, storie e caratteri diversi ma anche e soprattutto diversi punti di partenza e metodi con i quali hanno contribuito alla storia dell'architettura non permettono dunque un paragone diretto fra i due studiosi. Tafuri ha posto a servizio dell'insegnamento e degli studenti il suo straordinario carisma, Bruschi una salda e paziente cura. Bruschi è partito dall'analisi delle architetture per risalire al metodo progettuale, alla personalità degli autori, al rapporto con i committenti e alla partecipazione alla cultura del loro tempo. Tafuri dall'analisi del contesto urbano, politico, culturale, delle mentalità e degli avvenimenti, dal quale fare emergere le contraddizioni ed entro il quale riconoscere le architetture che assumono il valore di una significativa testimonianza del loro tempo. Ma li ha uniti la convinzione che la storia è sempre contemporanea e che in questo risiede il valore formativo di una storia dell'architettura autonoma e non strumentale fra gli altri insegnamenti delle scuole d'architettura. Su questo, sul rigore della ricerca e su scambi e confronti aperti si è fondato anche il rapporto personale e di stima fra Bruschi e Tafuri, che si sono affiancati in numerosissime occasioni, universitarie, di convegni, seminari e in alcune importanti pubblicazioni. Le loro bibliografie e le citazioni incrociate che corredano i loro scritti ne danno testimonianza. Sono stati entrambi membri del consiglio scientifico del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza e lì, come anche in molti altre istituzioni e luoghi, hanno confrontato progetti di ricerca e risultati con i più illustri studiosi italiani e stranieri. Ho citato alcuni di questi ultimi in apertura e molto ci sarebbe da dire sull'articolazione e il peso dei loro contributi storiografici così come su quello degli studiosi italiani che hanno partecipato al lavoro di ricerca e interpretazione, collettivo e internazionale, sull'architettura e la cultura del Rinascimento che è avvenuto nella seconda metà del Novecento. Fra questi, Bruschi e Tafuri sono stati importanti protagonisti.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN 1968

J.S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968 (I ed. London 1961).

ARGAN 1934

G.C. ARGAN, *Il problema del Bramante*, in «Rassegna Marchigiana», XII, 1934, pp. 212-231 (ora in ID., *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 9-23).

ASOR ROSA 1995

A. ASOR ROSA, *Critica dell'ideologia ed esercizio storico*, in «Casabella», *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, 619-620, 1995, pp. 28-33.

BONELLI 1960

R. BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia 1960.

BRANCIA D'APRICENA 2019

M. BRANCIA D'APRICENA, *Il contributo di Arnaldo Bruschi alla scuola romana di storia dell'architettura e il confronto con Christoph Luitpold Frommel*, in «Bollettino d'Arte», s. 7, 104, 43, 2019, pp. 101-136.

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

BRUSCHI 1972

A. BRUSCHI, *Considerazioni sulla "maniera matura" del Brunelleschi con un'appendice sulla Rotonda degli Angeli*, in «Palladio», n.s., 22, 1972, 1-4, pp. 89-126.

BRUSCHI 1973

A. BRUSCHI, *Bramante*, Bari 1973.

BRUSCHI 1978

A. BRUSCHI, *Introduzione*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano 1978, pp. XIX-LXX, e ID., ivi, *Nota introduttiva e note a La "patente" di Federico da Montefeltro a Luciano Laurana*, pp. 1-21; L. Pacioli, *De divina Proportione e Trattato di architettura*, pp. 23-144; F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, pp. 145-276; *Pareri sul tiburio del duomo di Milano*, pp. 319-386.

BRUSCHI 1981

A. BRUSCHI, *Introduzione*, in *De Architectura, translato, commentato et affigurato da Cesare Caesariano (1521)*, a cura di A. Bruschi, A. Carugo, F.P. Fiore, Milano 1981, pp. XI-XXXIV.

BRUSCHI 1983

A. BRUSCHI, *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III. *Relazioni artistiche, il linguaggio architettonico*, Firenze 1983, pp. 1005-1028 (ora ID., *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004, pp. 276-301, con bibl. dell'a.).

BRUSCHI 1984

A. BRUSCHI, *Metodi di ricerca storico critica sull'architettura*, in *Storia e restauro dell'architettura. Aggiornamenti e prospettive*, a cura di G. Spagnesi, Atti del XXI Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 12-14 ottobre 1983), Roma 1984, pp. 23-42.

BRUSCHI 1989a

A. BRUSCHI, *Baldassarre Peruzzi in San Pietro attraverso i suoi disegni*, in *Il disegno di Architettura*, Atti del Convegno (Milano, febbraio 1988), Milano 1989, pp. 181-190.

BRUSCHI 1989b

A. BRUSCHI, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 410-434.

BRUSCHI 1992a

A. BRUSCHI, *I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per S. Pietro*, in *Architektur und Kunst in Abendland*, Roma 1992, pp. 63-80 (ora in A. BRUSCHI, C.L. BRUSCHI, F.G. WOLFF METTERNICH, C. THOENES, *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 159-178).

BRUSCHI 1992b

A. BRUSCHI, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini architettonici nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Atti del Colloquio (Tours, 9-14 giugno 1986), a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 11-57 (ora in ID., *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004, pp. 176-237, con bibl. dell'a.).

BRUSCHI 1992c

A. BRUSCHI, *Introduzione a Libro appartenente a l'architettura di Antonio Labacco (1559)*, a cura di A. Bruschi, Milano 1992, pp. IX-XXVI.

BRUSCHI 1995

A. BRUSCHI, *Il ruolo della storia dell'architettura*, in *L'insegnamento della storia dell'architettura*, a cura di G. Simoncini, Atti del Seminario (Roma 4-6 novembre 1993), Roma 1995, pp. 11-16, 22-26.

BRUSCHI 1998

A. BRUSCHI, *Brunelleschi e la nuova architettura fiorentina*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 38-113.

BRUSCHI 2002

Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento, a cura di A. Bruschi, Milano 2002.

BRUSCHI 2005

A. BRUSCHI, *Alberti a Roma, per Pio II e Paolo II*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, A. Nesselrath, Catalogo della mostra (Roma, 24 giugno-16 ottobre 2005), Milano 2005, pp. 112-127.

BRUSCHI 2006

A. BRUSCHI, *Filippo Brunelleschi*, Milano 2006.

BRUSCHI 2008

A. BRUSCHI, *Luciano Laurana. Chi era costui? Laurana, fra Carnevale, Alberti a Urbino: un tentativo di revisione*, in «Annali di architettura», 20, 2008, pp. 39-81.

BRUSCHI 2009

A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009.

BUTTERS, PAGLIARA 2009

S.B. BUTTERS, P.N. PAGLIARA, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia: strategie politiche e urbane di Giulio II*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma*, a cura di G. Hajnoczi, L. Csorba, Atti del Convegno (Roma, 24-26 maggio 1995), Soveria Mannelli 2009, pp. 29-279.

CARPENZANO 2019

Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri, a cura di O. Carpenzano, con M. Pietrosanto, D. Scatena, Macerata 2019.

CIUCCI 1995

G. CIUCCI, *Gli anni della formazione*, in «Casabella», *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, 619-620, 1995, pp.12-25.

COLONNA, COSTANTINI 1995

Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana", a cura di F. Colonna, S. Costantini, Atti del Convegno internazionale (Roma 26-28 marzo 1992), Roma 1995.

FIORE 1995a

F.P. FIORE, *Recenti tendenze della storiografia architettonica a Roma*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, a cura di F. Colonna, S. Costantini, Atti del Convegno Internazionale (Roma 26-28 marzo 1992), Roma 1995, pp. 79-84.

FIORE 1995b

F.P. FIORE, *Autonomia della storia*, in «Casabella», *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, 619-620, 1995, pp. 102-111.

FIORE 2009

F.P. FIORE, *Introduzione* a A. Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009, pp. VII-XI.

FIORE 2013

F.P. FIORE, *Presentazione*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi, vol. I (Roma, 5-7 maggio 2011), 2013, pp. 5-6, con bibl. degli scritti di A. Bruschi, pp. 7-11.

FIORE 2014

F.P. FIORE, *Il Bramante architetto di Arnaldo Bruschi*, in «Annali di Architettura», 26, 2014 (2016), pp. 113-122.

FROMMEL 1974

C.L. FROMMEL, *Il palazzo dei Tribunali in Via Giulia*, in *Studi bramanteschi*, Atti del Convegno (Milano-Urbino-Roma, 1970), Urbino 1974, pp. 523-534.

FROMMEL 1995

C.L. FROMMEL, *Continuità e discontinuità di metodo nelle ricerche della Biblioteca Hertziana*, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, a cura di F. Colonna, S. Costantini, Atti del Convegno Internazionale (Roma 26-28 marzo 1992), Roma 1995, pp. 41-47.

FROMMEL 2003

C.L. FROMMEL, *L'urbanistica della Roma rinascimentale*, in ID., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 13-33.

FROMMEL 2006

C.L. FROMMEL, *San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo*, in *Petros Eni*, Catalogo della mostra (Roma, 11 ottobre 2006 - 8 marzo 2007), a cura di M. C. Carlo-Stella, P. Liverani, M. L. Polichetti, Monterotondo 2006, pp. 31-77.

FROMMEL 2015

C.L. FROMMEL, *San Pietro, storia, genesi, ricostruzione*, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di P. Iacobone, Forlì 2015, pp. 43-89.

HAUSER 1965

A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965 (I ed. München 1964).

LENZO 2025

F. LENZO, *Il progetto della storia. Zevi, Mazzariol, Tafuri*, in *Verum ipsum factum. Il progetto della storia*, a cura di F. Lenzo, M. Capponi, (Quaderni IUAV. Ricerche), Venezia 2025, pp. 12-61.

MEISS 1963

The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art, a cura di M. Meiss, Atti del Twentieth International Congress of the History of Art (New York 1961), Princeton 1963.

MORRESI 2009

M. MORRESI, *Il rinascimento di Tafuri*, in *Manfredo Tafuri. Oltre la storia*, a cura di O. Di Marino, Napoli 2009, pp. 26-53.

PINELLI 1993

A. PINELLI, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.

RICCI, ZAMPA 2004

M. RICCI, P. ZAMPA, *Storia come ricerca e come problema. Arnaldo Bruschi e il Rinascimento*, in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004, pp. 4-15.

SAMPERI 2019

R. SAMPERI, *L'idea di Manierismo in architettura: fortuna e declino di una categoria storiografica*, in «ArcHistor», VI, 2019, II, pp. 28-51.

SIMONCINI 1995

L'insegnamento della storia dell'architettura, a cura di G. Simoncini, Atti del Seminario (Roma 4-6 novembre 1993), Roma 1995.

TAFURI 1962

M. TAFURI, *Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti taorminesi: il palazzo dei Duchi di S. Stefano e la "Badia Vecchia"*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 51, 1962, pp. 1-13.

TAFURI 1964

M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964.

TAFURI 1966

M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel '500 europeo*, Roma 1966.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

TAFURI 1969a

M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari 1969.

TAFURI 1969b

M. TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Venezia 1969.

TAFURI 1973a

M. TAFURI, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari 1973.

TAFURI 1973b

M. TAFURI, *Via Giulia: storia di una struttura urbana*, in L. SPEZZAFERRO, M. TAFURI, L. SALERNO, *Via Giulia, una utopia urbanistica del '500*, Roma 1973, pp. 65-152.

TAFURI 1978, *Nota introduttiva e note a Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli, Milano 1978, pp. 387-458.

TAFURI 1980

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino 1980.

TAFURI 1984

M. TAFURI, *"Roma instaurata". Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento*, in C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 59-106.

TAFURI 1985

M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

TAFURI 1987

M. TAFURI, *La norma e il programma: il Vitruvio di Daniele Barbaro*, in VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro 1567, con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi*, Milano 1987, pp. XI-XL.

TAFURI 1989

M. TAFURI, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, Catalogo della mostra (Mantova 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 15-63.

TAFURI 1992

M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992.

TAFURI 1993

M. TAFURI, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Catalogo della mostra (Siena, 25 aprile-31 luglio 1993), Milano 1993, pp. 21-73 (*Idem*, II ed. rivista, Milano 1994, pp. 9-61).

TAFURI, DAL CO 1976

M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Milano 1976.

TAFURI, FOSCARI 1983

M. TAFURI, A. FOSCARI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983.

THOENES 2017

C. THOENES, *Elf Thesen zu Bramante und St. Peter*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, 2013-2014 [2017], pp. 209-226.

ZEVI, PORTOGHESI 1964

Michelangiolo architetto, a cura di B. Zevi, P. Portoghesi, Torino 1964.

NOTE

¹ BRUSCHI 2009, pp. 12-20: 12.² ID. 1984, p. 41.³ ID. 1995.⁴ FIORE 1995a; ID. 2013, p. 6. Sull'insegnamento della storia nelle Facoltà di Architettura e la cd. «scuola di Roma», SIMONCINI 1995 e COLONNA, COSTANTINI 1995, volume nel quale è anche presente il contributo di FROMMEL 1995 sugli importanti e numerosi rapporti fra quest'ultima e la Biblioteca Hertziana. Nel discuterli, BRANCIA D'APRICENA 2019 ha insistito eccessivamente sul disegno come caratteristica della «scuola di Roma», mentre si può parlare del disegno come strumento di conoscenza ma non come metodo per la maggior parte di coloro che vi hanno partecipato.⁵ BRUSCHI 1969.⁶ MEISS 1963.⁷ HAUSER 1965. Per una sintesi sulla fortuna critica del Manierismo, PINELLI 1993; SAMPERI 2019.⁸ BONELLI 1960.⁹ ZEVI, PORTOGHESI 1964, che sono stati anche i principali curatori della mostra tenutasi nello stesso anno nel Palazzo delle Esposizioni di Roma.¹⁰ TAFURI 1966.¹¹ Alcune considerazioni sul *Bramante architetto* di Bruschi sono state già presentate da FIORE 2014.¹² ACKERMAN 1968.¹³ ARGAN 1934.¹⁴ BRUSCHI 1973.

- ¹⁵ ID., *ivi*, p. 148.
- ¹⁶ ID. 1969, pp. 485-527.
- ¹⁷ ID., *ivi*, p. 372.
- ¹⁸ ID. 1973, pp. 33-34.
- ¹⁹ Fra gli importanti e numerosi contributi dei due studiosi sull'argomento mi limito a citare FROMMEL 2006, ID. 2015 e THOENES 2017.
- ²⁰ BRUSCHI 1989a.
- ²¹ ID. 1992a.
- ²² ID. 1969, p. 166.
- ²³ ID. 1989b.
- ²⁴ ID. 1992b.
- ²⁵ ID. 2006.
- ²⁶ ID. 1972; ID. 1998.
- ²⁷ ID. 1978.
- ²⁸ ID. 1981.
- ²⁹ ID. 1992c.
- ³⁰ RICCI, ZAMPA 2004; FIORE 2009.
- ³¹ BRUSCHI 1983.
- ³² ID. 2005.
- ³³ ID. 2008.
- ³⁴ ID. 2002, pp. 9-10.
- ³⁵ TAFURI 1962; cfr. FIORE 1995b, p. 102.
- ³⁶ CIUCCI 1993, CARPENZANO 2019.
- ³⁷ TAFURI 1964.
- ³⁸ Per ASOR ROSA 1995, in quegli anni la critica dell'ideologia convive in Tafuri con l'impegno filologico, che si sarebbe accentuato e approfondito nel tempo. Sulla compresenza degli studi su passato e presente nell'arco dell'intera ricerca di Tafuri piuttosto che una cesura cronologica fra suoi diversi momenti di ricerca, MORRESI 2009.
- ³⁹ TAFURI 1966, p. 6.
- ⁴⁰ TAFURI 1968.
- ⁴¹ Sull'insegnamento di Tafuri a Venezia, vedi ora LENZO 2025. L'affermazione dell'autonomia della storia nelle Facoltà di Architettura porterà Tafuri, nel 1991, a fondare e sostenere un corso di laurea in Storia e conservazione dei beni architettonici.
- ⁴² TAFURI 1969a.
- ⁴³ ID. 1969b.
- ⁴⁴ ID. 1973a.
- ⁴⁵ ID. 1973b.
- ⁴⁶ TAFURI 1973b, p. 151. Cfr. FROMMEL 1974; ID. 2003; BUTTERS, PAGLIARA 2009.
- ⁴⁷ TAFURI 1984.
- ⁴⁸ ID. 1992.
- ⁴⁹ TAFURI, DAL CO 1976.
- ⁵⁰ TAFURI 1980.
- ⁵¹ ID. 1978.
- ⁵² ID. 1987.
- ⁵³ TAFURI, FOSCARI 1983.
- ⁵⁴ TAFURI 1983.
- ⁵⁵ ID. 1989.
- ⁵⁶ *Ivi*, p. 20.
- ⁵⁷ *Ivi*, p. 32.
- ⁵⁸ TAFURI 1993.
- ⁵⁹ FIORE, TAFURI 1993.
- ⁶⁰ TAFURI 1992.
- ⁶¹ *Ivi*, p. 13.
- ⁶² *Ivi*, p. 257.

«E se invece...». Arnaldo Bruschi e le possibili rotte della ricerca
Paola Zampa¹

Sulla storia dell'architettura e sulla figura dello storico molto è stato scritto e argomentato dallo stesso Arnaldo Bruschi nella *Introduzione alla storia dell'architettura*², dedicata agli studenti ma fondamentale testimonianza delle sue riflessioni sui temi della disciplina e dei suoi rapporti con il “mestiere” dell'architetto, sulle reciproche contaminazioni tra architettura, pittura, scultura e tutte le altre espressioni della cultura intellettuale e materiale, sugli strumenti dello storico e della sua necessaria ma, nei fatti, mai completamente raggiungibile indipendenza critica.

Come Bruschi ripetutamente sottolinea, la storia è, infatti, «inevitabilmente legata a più o meno espliciti giudizi critici personali e condizionata dalla situazione contemporanea»³ e «sui fatti filologicamente accertati, lo storico costruisce un quadro complessivo secondo il quale colloca e interpreta criticamente (...) l'evento studiato. Inevitabilmente rispondendo ad una “richiesta di attualità”»⁴. E ancora: «qualsiasi ricerca non è mai completamente chiusa e finita»⁵. «Malgrado ogni sforzo di obiettività, è sempre, almeno implicita, un'interpretazione critica, un giudizio sui fatti considerati (...) ogni storia di una vicenda del passato, anche lontano, è *storia contemporanea*, storia e documentazione del presente»⁶.

Ho avuto l'occasione di seguire Arnaldo Bruschi per quaranta anni, prima come studente, quando oltre ai corsi ne frequentavo lo studio, poi lungo la mia carriera universitaria. Provo quindi, molto modestamente, a ricordare quello che ho osservato collaborando con lui nella ricerca e nella didattica, cercando di sottolineare l'originalità del suo insegnamento. Spero, con questo racconto, di invogliare gli studenti e i colleghi più giovani ad approfondire la conoscenza della sua figura di storico dell'architettura.

Se posso condensare in un'immagine quanto credo di aver capito del senso dei suoi metodi di indagine e della sua ricerca mi viene in mente l'installazione di Chiharu Shiota alla biennale di Venezia del 2015, *The Key in the Hand* (fig. 52). Due vecchie barche, adagate sul pavimento, puntano la prua verso un universo di fili rossi intrecciati tra loro. Nelle intersezioni tra i fili sono appese chiavi provenienti da tutto il mondo, spesso donate all'artista con l'accompagnamento di racconti e aneddoti: rappresentano, dunque, frammenti di memoria ma, allo

stesso tempo, sono strumenti evocativi dell'apertura e del passaggio verso nuove direzioni della conoscenza.

L'istallazione non era concepita per una visione dall'esterno. Richiedeva di essere percorsa alzando lo sguardo alle infinite direzioni dei fili e ai nodi di una sconfinata rete di connessioni simili alle concatenazioni neuronali, evocativa dei processi mentali che necessitano tuttavia di saldi e affidabili strumenti di navigazione, pronti a solcare tutte le rotte possibili del ricordo, del pensiero e dell'immaginazione⁷.

In questo senso i monumenti che Arnaldo Bruschi osservava e studiava non erano soltanto solide testimonianze della grande architettura del passato, saldamente ancorate al loro tempo ma, come appare fin dalla fondamentale monografia su Bramante⁸, erano soprattutto opportunità per affrontare un viaggio nel mare infinito della storia, ripercorrendo le vicende progettuali e costruttive degli edifici, interrogandosi sulle articolate dinamiche e sui complessi rapporti tra committenti e artisti, ricomponendo i molteplici aspetti della produzione, dall'ideazione al cantiere e, soprattutto, individuando, di volta in volta, possibili connessioni tra vicende ed epoche diverse e isolando snodi problematici da una parte affacciati al passato e alla tradizione e, dall'altra, aperti verso nuove sperimentazioni.

Attraverso i suoi saggi Bruschi tracciava possibili sentieri mai definitivamente conclusi e, convinto che la ricerca debba essere intesa come un viaggio piuttosto che come approdo, riprendeva il filo di investigazioni mai interrotte. Concentrandosi sulle fasi di passaggio e su quanti ne hanno colto e sviluppato le occasioni di rinnovamento, non cercava elementi di certezza ma piuttosto le incongruenze, le contraddizioni e le incrinature, spie e segnali di iter progettuali impervi e innovativi.

Penso, ad esempio, ai suoi studi sulle origini dell'architettura moderna, ricerca che traccia, a partire dal XIII secolo, la strada verso un'architettura da lui definita "sintattica e prospettica", fondata sul disegno e sull'antico. Una strada percorsa attraverso l'opera dei marmorari romani di tradizione cosmatesca (fig. 53), degli scultori architetti come Arnolfo di Cambio (fig. 54), dei pittori come Giotto (fig. 55) e Taddeo Gaddi (fig. 56).

L'idea di architettura come rappresentazione coerente di spazi sintatticamente organizzati lo porta a considerare come reali i nuovi e straordinari edifici posti ad ambientare le storie narrate negli affreschi o nei rilievi e a ripercorrerne la genesi attraverso la restituzione del progetto in pianta, prospetto e sezione e attraverso lo studio delle relazioni proporzionali e spaziali che ne connettono le parti in organismi rigorosamente definiti. Una premessa alla razionalizzazione dell'antico operata da Brunelleschi nella cui esperienza, tuttavia, Bruschi individua anche il sentiero che conduce dall'iniziale contrapposizione ancora gotica tra membrature idealmente portanti e superfici di tamponamento alle ultime più mature espressioni, caratterizzate da pareti e ordini solidalmente articolati nella definizione di una continuità muraria e di uno spazio organico «tutto al modo antico, di dentro e di fuori»⁹ (fig. 57).

Allo stesso tempo le esperienze di artisti quali Donatello, Michelozzo e Ghiberti, attenti alla varietà dei resti del mondo antico, entusiasticamente studiati e a volte favolisticamente reinventati, rappresentano un altro possibile indirizzo di ricerca che porta alla riflessione sulla formazione architettonica di Leon Battista Alberti e sull'ampliamento del nuovo linguaggio all'antica, alternativo e complementare al sistema di «membri et d'ossa»¹⁰ di Brunelleschi.

Bruschi sottolinea il ruolo fondamentale dell'officina fiorentina nell'interpretazione della nuova architettura “al modo degli antichi”, un'interpretazione che «trasferisce nella concretezza di un nuovo fare empirico il rigore della (...) architettura [di Brunelleschi], troppo astratta e concettuale per essere subito accettabile e comprensibile (...) decisiva per la divulgazione del nuovo linguaggio umanistico (...). Una lingua che voleva essere “moderna” (...) che tuttavia, di fatto, si articolava, per così dire, in lingue, in “dialetti” locali, in una variegata pluralità di esperienze, coltivata in centri culturalmente diversificati per specifici contesti storici, per radicate preferenze e tradizioni culturali e costruttive, per diversi indirizzi dei committenti, per diverse interpretazioni di veri, supposti, sognati o presunti linguaggi dell'antichità»¹¹.

Nell'apporto delle botteghe degli scultori, nelle straordinarie invenzioni di Donatello e nel contributo teorico e pratico di Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Luca Pacioli, Bruschi delinea il percorso che tramite la diffusione di modelli diversi e diversamente intesi e impiegati, indirizza alla riscoperta e classificazione dei “veri” ordini vitruviani, già sottesa all'opera di Giuliano da Sangallo e alle sperimentazioni dell'ultimo Bramante milanese (fig. 58). Un percorso oscillante tra amore per una varietà irriducibile alla codificazione e la necessità di semplificazioni finalizzate alla costruzione del nuovo linguaggio all'antica. Una linea di ricerca «che nasce da un antico e specifico interesse (...) per i linguaggi dell'architettura» e prende le mosse dall'incarico di «redigere, tra il 1961 e il 1963, la parte riguardante gli “elementi” dell'architettura della voce *Strutture, elementi e tipi edilizi* della Enciclopedia Universale dell'Arte (XII, Venezia-Roma 1965)»¹². L'argomento, «considerato “accademico” e sterile dalla maggior parte degli storici dell'arte, specie italiani, e da molti critici illustri» permetteva, invece, «di ricostruire una storia di quasi insospettabile complessità, articolata in fasi successive e arricchita, nel corso del Quattrocento, da tanti diversi contributi» tra i quali si rivelava «Decisivo il ruolo degli scultori fiorentini alla ricerca di ordini “all'antica” soggettivamente interpretati»¹³ (fig. 59).

Un fondamentale passaggio è poi individuato negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI, quando la presenza a Roma di Antonio da Sangallo il Vecchio, architetto delle fortificazioni papali, e di Bramante “sottoarchitetto”, concretizza e indirizza le istanze borgiane di un forte richiamo all'antichità classica, emblema e sostegno dell'ideologia politica del pontefice e del figlio Cesare. L'intreccio tra un antico esaminato con sempre maggiore attenzione filologica e le aspirazioni moderne di una élite colta configura «un momento cruciale, uno

snodo storico (...) [decisivo] in rapporto ai posteriori sviluppi romani e italiani (ed europei) dell'architettura»¹⁴ che Bruschi evidenzia attraverso l'approfondita analisi della rocca di Civita Castellana (fig. 60).

Lo studio del singolo monumento diviene così il punto di partenza per individuare le tracce di un possibile contributo bramantesco nell'adesione di Antonio il Vecchio a un'antichità indagata con nuova attenzione. Una convergenza di intenti per la quale «non ci sono vere prove documentate, ma solo indizi»¹⁵ e che non avrà seguito negli esiti dell'opera dei due architetti, profondamente divergenti nei successivi anni del pontificato di Giulio II, quando Bramante dispiega la nuova architettura universale nel progetto per San Pietro mentre Antonio, tornato in Toscana, rinnova i legami con la tradizione fiorentina¹⁶ (fig. 61).

La svolta individuata attraverso l'opera teorica e pratica di Leon Battista Alberti e l'attività di scultori e pittori si intreccia poi con un altro sentiero percorso da Bruschi nello studio della committenza della famiglia Medici, orientata verso l'evocazione di un'antichità preziosa, raffinata, ornata e molteplice. Un gusto che si concretizza nelle opere di Raffaello, Peruzzi, Sansovino, in certi aspetti della produzione di Antonio da Sangallo il Giovane, trova inedite espressioni nella tarda opera di Bramante a Loreto e torna a nuovo splendore nel corso dei pontificati di Leone X e Clemente VII, quando Raffaello, nella famosa Lettera a Leone X, celebra gli ornamenti degli antichi «che con infinita spesa par che mettessero ad effetto ciò che immaginarlo»¹⁷.

In questo collegamento tra il quattrocento fiorentino di Lorenzo il Magnifico e i pontificati medicei della prima metà del Cinquecento Bruschi sottolinea un'attenzione alla qualificazione pittorica delle superfici piane alternativa alla spazialità delle grandi architetture antiche rievocate da Bramante nell'ideazione del nuovo San Pietro. Si delinea così un'altra linea di ricerca che, a partire dall'analisi sulle opere e i disegni di Baldassarre Peruzzi, evidenzia nella produzione dell'architetto senese una visione «da pittore» che «si manifesta con chiarezza specialmente nelle architetture dipinte e nelle decorazioni d'interni e trova la più naturale espressione nelle scene teatrali (...) la valorizzazione dell'irregolare, la ricerca della sorpresa e dell'imprevisto (...) possono spiegare la straordinaria (...) sequenza di imprevisti ma tra loro correlati "spettacoli" all'interno di (...) palazzo Massimo alle Colonne. Caratteri (...) coerenti con (...) l'impiego di (...) cotto, peperino, stucco, campiture a finti rilievi»¹⁸. Questa lettura dell'opera di Peruzzi lo porta a suggerire, per la Farnesina, possibili interpretazioni divergenti da quanto da altri sostenuto: «trovo assai coerente con questa ricerca peruzzesca del "pittorresco", l'impiego di diversi materiali (...) all'esterno della Farnesina, che reputo fin dall'inizio previsti dal Peruzzi in vista; come è indicato dall'antica documentazione grafica e trova anche riscontro in alcune architetture romane – come, per l'intersezione tra pietra e cotto nelle paraste, un sepolcro all'Isola Sacra»¹⁹ (fig. 62).

I suoi indispensabili, numerosissimi saggi non sono soltanto illuminanti ricostruzioni, perseguite con filologica passione e criticamente analizzate, ma anche

e soprattutto occasioni per dispiegare e affinare metodologie di indagine con le quali affrontare l'investigazione sulle opere degli artisti e sui problematici contesti storici e culturali nei quali si esplicava la loro attività, spesso arricchendo e rivedendo quanto precedentemente argomentato. La storia, intesa come "scienza" che ha per fine la conoscenza del passato, è infatti un lavoro continuo che procede attraverso «la scoperta, l'arricchimento o la rettifica, operata nel tempo da generazioni di studiosi, di "errori" o idee precedenti»²⁰. E Arnaldo Bruschi, spinto dall'urgenza di porsi nuovi interrogativi e mai dal desiderio di trovare perentorie e definitive risposte, non esitava, con i suoi modi garbati e schivi, a smantellare visioni consolidate e a rappresentare una complessità irriducibile a semplici schemi o a comode periodizzazioni, convinto che «Il compito di ogni storico (...) è proprio quello di "smontare le favole", l'arte di mettere in dubbio "leggende" e "miti" diffusi e anche consolidati»²¹.

Un esempio della sua inesauribile curiosità e dell'onestà intellettuale che lo allontanavano da soluzioni facili e preconcepite era il modo, a volte disperante per gli studenti e per me che lo affiancavo negli incontri seminariali, di rivoluzionare gli esiti di una ricerca, pure da lui attentamente seguita in tutte le sue fasi. Proprio nel momento della sospirata conclusione esordiva dicendo: «E se invece ...» e con queste semplici parole spingeva a rimettere in gioco le variabili, indirizzava verso nuove, possibili interpretazioni, proponeva diversi strumenti di lettura e individuava i nodi problematici che attraverso inediti interrogativi aprivano a insospettite direzioni di indagine.

La sua idea di didattica, del resto, si rispecchia nel cambio di titolazione del corso di "Caratteri stilistici dell'architettura" in "Storia e metodi di analisi dell'architettura" (poi divenuto "Strumenti e metodi di analisi dell'architettura"). Una titolazione che, a lungo cercata attraverso approfondite analisi insieme all'amico Mario Manieri Elia e fortemente voluta dai due studiosi, nel riferimento a "strumenti e metodi" al plurale sottolinea la rinuncia ad adesioni incondizionate a idee e procedimenti e la necessaria attenzione ad approcci critici diversi, capaci di analizzare le molteplici sfaccettature di personaggi, opere e vicende storiche complesse. Allo stesso tempo evidenzia la volontà di trasmettere, assieme all'amore per la ricerca storica, la necessaria attrezzatura culturale e scientifica, passando dal "cosa", ovvero dalle nozioni, dalle catalogazioni e dalle più o meno consolidate certezze, al "come", ovvero ai metodi di indagine e agli strumenti critici per procedere nella ricerca e per evitare quelli che Bruschi definisce i «tranelli storiografici»: «l'ambizione (...) della scoperta di inedite novità e la certezza di aver individuato il nome sconosciuto di un autore di qualche importante architettura»²², spostando invece «l'attenzione storica e critica (...) dall' "autore" e dallo stesso risultato visivo conclusivo dell'opera (...) al suo *processo di formazione* con l'intervento e la partecipazione di tanti protagonisti»²³. «Attraverso i corsi generali, istituzionali, credo che dovremmo fornire, più che tante nozioni, le coordinate storiche di un quadro generale; soffermandoci non soltanto sui nodi di vertice qualitativo e di sintesi "conclusiva", ma anche

e specialmente sui momenti di cambiamento, di trapasso, di crisi e di trasformazione. Indicando i caposaldi spesso problematici – idee, posizioni teoriche, opere significative – di un processo in continuo divenire nelle sue connessioni spazio-temporali»²⁴, evitando «l'impiego di concetti e di termini equivoci e generalizzanti, inevitabilmente soggettivi e insieme generici – “Romanico”, “Gotico”, “Barocco” ecc. – e astratti – “Classicismo”, “Manierismo”, ecc. – impiegati a caratterizzare opere tra loro in realtà per lo più diversissime – e a evitare categorie e qualificazioni critiche (...) spesso legate ad interpretazioni e a intuizioni critiche personali»²⁵.

Tra gli strumenti di indagine utilizzati un posto privilegiato era assegnato da Bruschi al disegno sia nel significato di rappresentazione che in quello di progetto. Troppo spesso ridotto a semplice e meccanica riproduzione della realtà, il disegno era per lui supporto essenziale dell'osservazione diretta, condizione irrinunciabile per la gestione, il controllo e l'interpretazione dei dati forniti dai sempre più avanzati strumenti di rilevazione.

Da una parte, come gli artisti del Quattrocento e del Cinquecento impegnati a investigare la variegata e inesauribile eredità dell'antico, appuntava continuamente con schizzi sintetici impianti, soluzioni tipologiche o formali, passaggi lessicali, somiglianze e difformità delle architetture, dalle più note a quelle meno frequentate e apparentemente più modeste, e nella sua lunga vita di studi aveva immagazzinato un'inesauribile riserva di immagini e puntuali osservazioni che gli consentiva di stabilire inedite relazioni e di individuare spunti di ricerca spesso da lui generosamente affidati agli studenti e ai dottorandi. Dall'altra utilizzava il disegno arricchito da appunti critici, notazioni veloci, interrogativi e dubbi interpretativi, per individuare ragioni di stratificazioni storiche, rimandi visivi, spie di procedimenti intellettuali articolati e di iter progettuali problematici (fig. 63).

Partendo dall'analisi dei disegni di architetti e artisti – schizzi di insieme o appunti grafici, a volte apparentemente marginali ma sempre traccia di ragionamenti sulle molteplici sfaccettature del processo progettuale – seguiva il filo di vicende non sempre lineari per ripercorrere i complessi e intricati passaggi che portano dall'ideazione alla realizzazione e per immaginare gli esiti possibili di quanto escluso nella definitiva attuazione dei programmi, sempre tenendo presenti le trasformazioni storiche delle tecniche di rappresentazione e progetto e le conseguenti ricadute sul pensiero architettonico e sulle soluzioni progettuali. Sottolinea, ad esempio, le profonde conseguenze insite nell'adozione, a partire dagli inizi del XVI secolo, del disegno in proiezione ortogonale, un metodo di rappresentazione che «tende a ridurre la concreta tridimensionalità fisica dell'edificio a un'astrazione grafica bidimensionale, appiattita sul piano. (...) Tende (...) a orientare in parte il risultato: invita a semplificazioni geometriche e alla standardizzazione e ripetizione degli elementi; sconsiglia articolazioni e variazioni troppo complesse di spazi e di membrature; rende difficili, o scomode, irregolarità e soggettive finzze visive»²⁶.

L'architettura, in tutte le sue forme, è stata per Bruschi una fonte incessante di interesse, mai sopito neppure nei momenti di riposo dalle fatiche dello studio. Allora si divertiva a inventare fantasie architettoniche memori delle «investigazioni» di Leon Battista Alberti e della sua consuetudine di comporre mentalmente «qualche compostissimo edificio» con «più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e basi inusitate (...) e nuova grazia di cornici e tavolati»²⁷: un esercizio intellettuale congeniale alla sua particolare tranquillità dell'animo (fig. 64).

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI - GRAYSON 1966

LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, vol. II, a cura di Cecil Grayson, Bari 1966.

BROOK 2015

T. BROOK, *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato*, (2008), Torino 2015.

BRUSCHI 1965

A. BRUSCHI, *Elementi edilizi*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voce *Strutture, elementi e tipi edilizi*, XII, Roma 1965, pp. 143-149, 148-230.

BRUSCHI 1969

A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969.

BRUSCHI 2002

A. BRUSCHI, *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 9-33.

BRUSCHI 2004

A. BRUSCHI, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Milano 2004.

BRUSCHI 2009

A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sui metodi e sulla storia*, Milano 2009.

FINOCCHI GHERSI 2020

L. FINOCCHI GHERSI, "L'adornò fuori di terretta con istorie di sua mano molto belle". Sulla decorazione esterna di villa Chigi alla Lungara, in *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*, a cura di G. Aureli, F. Colonnese, s. Cutarelli, presentazione di D. Fiorani, Roma 2020, pp. 225-232.

MANETTI 2021

ANTONIO MANETTI, *Notizia di Filippo di ser Brunellesco ovvero Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di G. Giari, saggio introduttivo di A. Natali, Firenze 2021.

RAFFAELLO - BRUSCHI 1978

RAFFAELLO, *Lettera a Leone X*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi et al., Milano 1978, pp. 459-484.

VASARI - MILANESI 1906-10

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., II ed., Firenze 1906-10.

ZAMPA 2004

P. ZAMPA, *Storia come ricerca e come problema: Arnaldo Bruschi e il Rinascimento, seconda parte*, in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004, pp. 9-15.

ZAMPA 2009

P. ZAMPA, «E se invece...». *Ricordo di Arnaldo Bruschi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 52, 2009, p. 4.

NOTE

¹ Arnaldo Bruschi è stato per me un maestro e un amico al quale mi legano gratitudine e affetto e al quale, soprattutto, devo la mia formazione. Ringrazio, quindi, Roberto Duilio, Fulvio Lenzo e Renata Samperi organizzatori del convegno di studi *Zevi, Bruschi, Tafuri e le storie dell'architettura*, che mi hanno dato l'occasione di ripensare al suo insostituibile insegnamento. In queste brevi note riprendo quanto già scritto nell'introduzione alla raccolta di saggi da me curata insieme a Maurizio Ricci (ZAMPA 2004) e in ZAMPA 2009. Ringrazio Andrea Bruschi per avermi fornito l'immagine delle "fantasie architettoniche" di Arnaldo Bruschi e avermi dato il consenso alla pubblicazione.

² BRUSCHI 2009.

³ Ivi, p. 23.

⁴ Ivi, p. 87.

⁵ Ivi, p. 79.

⁶ Ivi, p. 37.

⁷ «Il buddismo utilizza un'immagine (...) per descrivere le interconnessioni esistenti fra tutti i fenomeni, nota come la «rete di Indra». Quando Indra creò il mondo lo modellò a forma di rete, e a ogni nodo della rete era attaccata una perla. Qualunque cosa esistente o esistita, ogni idea alla quale si possa pensare, ogni dato vero (...) rappresenta una perla (...). Non solo ogni perla è legata a tutte le altre in virtù della rete di cui è parte, ma sulla superficie di ciascuna perla è riflesso ogni gioiello presente nella rete. Ogni cosa che esiste nella rete di Indra implica tutte le altre cose esistenti» (BROOK 2015, p. 25).

⁸ BRUSCHI 1969.

⁹ MANETTI 2021, p. 68.

¹⁰ Ivi, p. 40.

¹¹ BRUSCHI 2002, p. 19.

¹² BRUSCHI 2004, *post scriptum* a *L'antico e il processo di identificazione degli ordini architettonici nella seconda metà del Quattrocento*, p. 236.

¹³ *Ibidem*. Cfr. BRUSCHI 1965.

¹⁴ BRUSCHI 2004, *post scriptum* a *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio. Bramante e l'Antico. Autunno 1499-autunno 1503*, p. 274.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Si veda, in particolare, il loggiato dei Serviti (1516), costruito, insieme a Baccio d'Agnolo, «secondo l'ordine della loggia degl'Innocenti» (VASARI 1906-10, vol. IV, p. 289).

¹⁷ RAFFAELLO - BRUSCHI 1978, p. 473.

¹⁸ BRUSCHI 2004, *post scriptum* a *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, p. 328.

¹⁹ *Ibidem*. Cfr. anche FINOCCHI GHERSI 2020, p. 229.

²⁰ BRUSCHI 2009, p. 32.

²¹ Ivi, p. 36.

²² Ivi, p. 67.

²³ Ivi, p. 68.

²⁴ Ivi, pp. 55-56.

²⁵ Ivi, pp. 28-29.

²⁶ BRUSCHI 2002, p. 15.

²⁷ ALBERTI - GRAYSON 1966, p. 182.

Bruschi e la Francia.

Storie e storici dell'architettura del Rinascimento francese

Flaminia Bardati

Uno dei modi di confrontarsi con l'eredità di Arnaldo Bruschi, storico e architetto, è quello di indagare la sua curiosità verso l'architettura che non era direttamente oggetto della sua ricerca. La Francia e, in particolare, il suo Rinascimento si prestano a questo scopo, sia poiché figurano nei suoi insegnamenti, sia a fronte dei rapporti personali che egli ha intessuto negli anni con studiosi come André Chastel e Jean Guillaume.

In realtà, nel variegato archivio di Bruschi si nota che il suo interesse per l'architettura, l'arte e la cultura francese copre diverse epoche: numerosi sono i suoi schemi di chiese romaniche e gotiche francesi (fig. 65) o le riflessioni su Boullée e Ledoux, e sorprende la sua corrispondenza con Amedée Ozenfant a proposito di riproduzioni di opere pittoriche di Le Corbusier o dello stesso Ozenfant¹. In questa sede ci si limiterà all'architettura del Cinquecento, partendo dai suoi appunti per la didattica².

Note per alcune lezioni tenute nell'a.a. 1958-59 su *Classicismo e barocco in Europa* mostrano, per la Francia, uno spiccato interesse per il contesto culturale più che per l'architettura: Ronsard e i poeti della Pleiade a metà Cinquecento, poi il salotto culturale dell'Hôtel de Rambouillet, la fondazione dell'*Académie française*, Corneille, Racine, Molière, La Fontaine e Nicolas Boileau, che, come Bruschi annota «Non è forse un grande poeta (...) tuttavia è estremamente interessante per il suo atteggiamento volto a introdurre la ragione nella poesia»³. Si tratta, con tutta probabilità, di appunti per le lezioni sulle relazioni tra l'architettura e il contesto storico, che teneva all'interno del corso di *Storia dell'arte, storia e stili di architettura* di Leonardo Benevolo, a cui partecipava anche con lezioni riguardanti Versailles e il Classicismo francese. Nell'a.a. 1961-62 lo stesso corso era tenuto da Renato Bonelli e Bruschi svolgeva ancora la parte riguardante l'architettura europea dal 1550 al 1830, confermando la sua curiosità per i temi ultramontani⁴.

Alcuni sintetici appunti su questo tema sembrano databili a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e la metà del decennio successivo e, per ciò che concerne la Francia, è interessante soffermarsi sugli argomenti selezionati ma soprattutto sulla bibliografia indicata. Nel 1953 Anthony Blunt aveva pubblicato la sua storia dell'arte e dell'architettura francese tra il 1500 e il 1700⁵, Bruschi però, in questa

fase del suo insegnamento, non sembra ancora averne recepito la lezione. Come riferimenti bibliografici infatti, accanto a Pevsner⁶ e Giedion⁷, egli annota l'*Histoire de l'architecture classique en France* di Louis Hauteœur⁸, i cui volumi sul Rinascimento e sul Barocco, usciti tra il 1943 e il 1948, leggevano la produzione del XVI e XVII secolo come un lungo e faticoso esercizio preparatorio all'ascesa di un'architettura veramente francese, ormai del tutto classica sotto Luigi XIV, ereditando dalla storiografia di fine Ottocento e primo Novecento la tendenza a fare di ogni muratore locale un architetto, pur di limitare il ruolo degli Italiani nella lenta trasformazione della tradizione nazionale gotica nel pieno classicismo. Inoltre, sulla scia dei dizionari – *historique* o *raisonné* – di Quatremère de Quincy e Viollet-le-Duc⁹, e degli approcci archeologici, costruttivi o tipologici di studiosi quali Choisy o Enlart¹⁰, Hauteœur frammenta l'architettura rinascimentale francese per ambiti tematici, rendendone complessa la lettura d'insieme¹¹.

Così, nel tentativo di recuperare unità e cronologia, Bruschi annota una data d'inizio del Rinascimento francese, il 1496; una scuola della Loira che vede una predominanza di Lombardi e si esaurisce in cinque castelli, tra cui Chambord il cui impianto regolare è sintetizzato in uno schema d'insieme; lo spostamento del baricentro verso Parigi che sembra avvenire solo nel 1537¹², Gilles Le Breton che assume il ruolo di progettista di Fontainebleau e l'azione degli artisti italiani datata a partire dal 1540 (fig. 66). Mancano la maggior attenzione alle fonti, la risonanza tra l'architettura, le altre arti e il contesto storico-culturale che arricchiscono la lettura di Blunt, nonostante anche lui consideri la produzione dei due secoli in questione come la preparazione a una più completa maturità artistica e, soprattutto sul ruolo degli Italiani attivi a corte nei primi anni del Cinquecento, risenta ancora delle posizioni di Blomfield¹³. Stupisce, peraltro, che Bruschi non menzioni in bibliografia la scuola tedesca, e in particolare Geymüller¹⁴, del quale senza dubbio conosce le opere sul Rinascimento italiano.

Ma, da architetto, egli estrapola e riordina i dati forniti in ordine sparso da Hauteœur, graficizzando con l'ausilio del colore le fasi di costruzione del Louvre (fig. 67) e schematizzando l'organizzazione planimetrica di Versailles (fig. 68). Condividendo la visione di Benevolo, con il tratto rapido che lo contraddistingue, ne analizza anche l'impianto urbano (fig. 69), che lo interessa particolarmente, al pari delle *places royales* (fig. 70) che nelle intenzioni di Enrico IV dovevano riorganizzare l'assetto di Parigi¹⁵.

Con diversi ripensamenti, lo schema della sezione francese della lezione copre dunque l'architettura dal principio del sec. XVI alla metà del sec. XVIII, e viene introdotta dal quadro generale relativo alla situazione politica, religiosa, economica, sociale, culturale, per poi affrontare la diffusione di forme rinascimentali grazie alla diretta partecipazione di artisti e maestranze italiane, attraverso opere di transizione dal tardo-gotico al Rinascimento sotto il regno di Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I rappresentate da quella che viene definita la "scuola della Loira" e i castelli francesi della prima metà del XVI secolo, nei quali, seguendo la

lettura di Hauteceœur, il linguaggio architettonico rinascimentale è considerato in termini di decorazione applicata su organismi tardogotici. Si passava poi al castello di Fontainebleau e all'opera degli architetti, pittori, scultori, decoratori manieristi italiani al servizio della monarchia francese, per chiudere con una riflessione sulla relazione centro/periferia, ovvero corte/provincia. Il programma continuava con la costruzione del Louvre, da Enrico II a Luigi XIV, e con una rassegna degli architetti francesi attivi dalla seconda metà del XVI secolo ai primi anni del XVII, ovvero Lescot, De l'Orme, Bullant, Du Cerceau e De Brosse – decidendo di non parlare del palais du Luxembourg¹⁶. Un'altra sezione doveva concentrarsi sulle *places royales* e sugli *hôtel particulier*, da approfondire come tipo edilizio caratteristico nella formazione del tessuto urbano, per poi passare al XVII secolo, dove accanto all'analisi di opere e architetti francesi si lascia spazio all'influenza manieristico-barocca italiana e al ruolo dell'*Académie royale d'architecture*. Benché si trattasse di un inciso nel programma dell'intero corso, la parte consacrata alla Francia era dunque di per sé già molto ampia.

L'opera di sintesi di Blunt, come anche Tafuri e Benevolo¹⁷, compaiono finalmente nella bibliografia del corso di *Storia dell'architettura I*, posteriore al 1971¹⁸, di cui Bruschi nel frattempo è diventato titolare, dove è ancora dato spazio al *Quadro europeo tra il XVI e la prima metà del XVIII secolo*. Il Rinascimento francese si arricchisce dunque di altre opere significative: le Tuileries e le chiese di Saint-Eustache e Saint-Etienne du Mont, ma, almeno nella bibliografia, non si approfondisce la figura di De l'Orme, come ci si sarebbe aspettato una volta recepito Blunt. L'impostazione generale resta invariata, a meno di un'apertura sul tema dei giardini e sulla decorazione degli interni.

Ciò che manca del tutto, ancora a questa data, è qualsiasi riferimento agli studi sull'architettura francese di André Chastel e dei suoi allievi, benché nella bibliografia relativa all'architettura del Quattrocento italiano figurino *Arte e umanesimo a Firenze, I centri del Rinascimento e La grande officina*¹⁹. Soprattutto, nel 1970, in occasione del grande convegno internazionale su Bramante²⁰, Bruschi ha incontrato Chastel, con il quale ha poi uno scambio epistolare a dicembre di quell'anno, in cui non nasconde la sua ammirazione per l'opera del francese quando afferma «sono felice che le sue preoccupazioni nel campo della storia dell'arte coincidano con le nostre. Ma questo si spiega facilmente in quanto tutti noi le siamo debitori. I suoi scritti ci hanno infatti aperto nuove prospettive e nuovi campi di ricerca»²¹.

Naturalmente non si può escludere che Bruschi avesse letto singoli articoli di Chastel o dei suoi allievi sui temi inseriti nel suo programma, come, ad esempio, l'articolo di Jean Guillaume sulla scala del modello ligneo di Chambord, del 1968²², che rivoluzionava la lettura del castello legandovi i nomi di Leonardo e Domenico da Cortona, poiché nella bibliografia del corso figurano solo monografie. Ma non compaiono neanche i quattro volumi di *Art de France e L'Europe de la Renaissance. L'Âge de l'humanisme*, pubblicati da Chastel tra il 1961 e il 1964 che, seppure concentrandosi su temi puntuali, imprimono una sterzata me-

todologica nella lettura e nella contestualizzazione dell'architettura rinascimentale francese. Vale allora la pena di interrogarsi sulle possibili ragioni di questa assenza, a fronte della dichiarata ammirazione di Bruschi per una figura come quella di Chastel.

Al di là della marginalità del tema 'Rinascimento francese' all'interno di un programma di sedici pagine, che si estendeva dalla preistoria alla rivoluzione industriale e che per la sua portata oggi farebbe impallidire studenti e docenti, l'assenza di riferimenti specifici alla produzione francese di Chastel negli appunti di Arnaldo Bruschi riflette pienamente il quadro della ricerca e dell'insegnamento della storia dell'architettura in Francia, e in particolare della produzione rinascimentale, la sua poca incisività sul piano internazionale e, di conseguenza, una ricezione ancora legata alla manualistica della prima metà del Novecento²³. Quando Bruschi redige il nuovo programma, non hanno ancora dato i frutti sperati la serie di azioni coordinate che Chastel mette in campo a partire dagli anni Sessanta per rinnovare l'approccio stesso alla disciplina, forte della notorietà raggiunta, anche presso il Ministero della Cultura, a cui peraltro non è estraneo il prestigio di far parte, dal 1958, del Consiglio scientifico del Centro Internazionali di Studi di Architettura (CISA) Andrea Palladio di Vicenza. Circostanza, quest'ultima, che consente a Chastel uno stimolante confronto internazionale sui metodi della storia dell'architettura – disciplina decisamente negletta in Francia negli stessi anni²⁴.

Nel 1958, quando entra nel Consiglio scientifico del CISA, in Francia la storia dell'architettura si studia all'interno della storia dell'arte, come ovunque tranne che in Italia, ma la storia dell'arte di per sé è un esame opzionale della formazione in Storia e non esiste ancora come disciplina autonoma di studi: lo diventa, grazie soprattutto alle battaglie di Chastel e Louis Grodecki, alla fine degli anni Sessanta, con l'apertura dei corsi di laurea di storia dell'arte e archeologia all'interno delle facoltà di Lettere, che non riescono tuttavia a ottenere l'*Agrégation*, cioè l'abilitazione per l'insegnamento nelle scuole superiori, dove peraltro la disciplina è tuttora assente²⁵. Sull'altro versante, prima della creazione nel 1968 delle *Unités pédagogiques d'architecture*²⁶, l'arte di costruire si insegna nelle scuole d'architettura regionali e all'*École des Beaux-Arts*, e se in campo progettuale approcci diversi hanno preso lentamente piede con la creazione dell'*École des arts décoratifs*, dell'*École de Chaillot*²⁷ e poi dell'*École spéciale d'architecture*, dove passano architetti come Mallet-Stevens o Perret,²⁸ la storia è percepita soprattutto come serbatoio stilistico, raramente come oggetto di ricerca esplorato dagli architetti²⁹. La storia dell'architettura è quindi fatta da storici *tout-court*, da paleografi dell'*École des Chartes*, da archeologi, da letterati e da eruditi locali, è priva di metodologie specifiche e, di fatto, non si è allontanata dall'impostazione storiografica di fine Ottocento, prediligendo il Medioevo e il *Grand siècle* al Rinascimento, percepito come sinonimo di uno stile di importazione, quando non una degenerazione dei sani principi nazionali³⁰.

Più in generale, come Chastel denuncia dalle colonne del giornale *Le Monde* già dal 1945³¹, il patrimonio architettonico è poco conosciuto, di conseguenza

non interessa la collettività ed è preda del *modus operandi* degli architetti restauratori della *Commission des Monuments historiques*, formati all'*École de Chaillot*. In effetti, la produzione francese di età moderna è studiata dagli storici dell'arte tedeschi e anglosassoni³² perché manca una scuola di storia dell'architettura francese propriamente detta, aggiornata dal punto di vista metodologico. Per questo motivo, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, Chastel mira a federare gli storici dell'arte, a formare una nuova generazione di studiosi e a configurare una scuola di storia dell'architettura francese³³ che recepisca quei metodi specifici, radicati soprattutto in Italia, che egli ha avuto modo di conoscere anche grazie al CISA.

Accanto allo studio delle fonti archivistiche e del contesto storico-culturale, egli sostiene un'analisi oggettiva e diretta delle opere, lette nel loro contesto, urbano o rurale. Dalla fine degli anni Cinquanta, nei suoi insegnamenti di Storia dell'Arte alla Sorbona e all'*École Pratique des Hautes Études* (EPHE) introduce in quantità crescente temi architettonici³⁴, affida agli allievi tesi di storia dell'architettura francese cercando di coprire un ampio quadro cronologico e li spinge a frequentare i corsi palladiani³⁵, anche grazie all'istituzione di una borsa di studio *ad hoc*³⁶. Considera infatti fondamentale la conoscenza dell'architettura italiana, sia come base culturale sia come approccio metodologico, per poter costruire una scuola francese rinnovata negli obiettivi e nei metodi. I corsi palladiani, oltre alla conoscenza approfondita delle opere di Palladio e del Veneto, offrono ai suoi allievi un esempio di come studiare e insegnare l'architettura: lezioni teoriche e sopralluoghi, lettura del dettaglio, delle soluzioni costruttive e distributive, confronto tra studiosi con punti di vista diversi.

Ma la creazione di una scuola di storici dell'architettura necessita un *corpus* da studiare e Chastel è conscio delle lacune che caratterizzano la nozione stessa di patrimonio nel panorama architettonico francese. Da questa consapevolezza nascono il *Centre de recherche sur l'histoire de l'architecture moderne* (CRHAM) e l'*Inventaire général des Monuments historiques*.

Il CRHAM era un laboratorio di ricerca del *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS) che affiancava l'università e, accanto a giovani ricercatrici, accoglieva anche un architetto, a cui erano affidati i processi di rilievo e restituzione grafica, competenze assenti nella formazione degli storici dell'arte. Nell'ottobre 1961 Chastel recluta Françoise Boudon, appena rientrata da Vicenza³⁷, a cui affida, di fatto, l'organizzazione scientifica del Centro, dove si adopera per avere il *Bollettino* del CISA in libera consultazione³⁸. Accanto al supporto da dare agli studenti della nascente laurea in Storia dell'arte, il primo grande progetto del laboratorio è stata l'analisi del tessuto urbano del quartiere delle *Halles*, con l'obiettivo di scongiurare, grazie a un adeguato studio storico critico su basi scientifiche, la demolizione degli edifici di Victor Baltard e lo stravolgimento dell'area³⁹. Contemporaneamente, l'attenzione veniva messa anche sugli edifici rurali e sull'edilizia urbana 'minore', fino a quel momento del tutto al di fuori dei meccanismi di protezione patrimoniale, spostando l'interesse dalle facciate degli edifici all'analisi morfologica e tipologica del tessuto edilizio⁴⁰.

Il ruolo dell'*Inventaire général des Monuments historiques*, a capo di sezioni che dovevano nascere in tutte le regioni, era invece di recensire, catalogare, descrivere e analizzare tutti gli oggetti – edifici, vetrate, arredi, oggetti d'arte – del territorio nazionale per poter attuare in modo massivo azioni di salvaguardia sulla base di una conoscenza oggettiva, scientifica e normalizzata degli oggetti da tutelare⁴¹. Nasce così anche il progetto dei *Principes d'analyse scientifique*, ovvero dei Vocabolari⁴², legati alla volontà di mettere a punto schede di catalogazione controllate ed omogenee, redatte sulla base di un lessico condiviso, che fanno eco a quanto Chastel e poi Jean Guillaume considerano fondamentale per lo studio dell'architettura e insegnano nei loro corsi: innanzi tutto l'accuratezza e la proprietà lessicale nella descrizione delle opere, nell'insieme e nel dettaglio, frutto dell'aver imparato a «saper vedere» l'architettura – espressione che peraltro Chastel potrebbe aver ripreso non solo da Marangoni⁴³ ma soprattutto da Zevi, della cui opera aveva fatto una recensione su *Le Monde* nel 1952⁴⁴.

Mentre nelle sue lezioni all'EPHE, alla Sorbona e poi al *Collège de France* inserisce in modo crescente l'architettura francese⁴⁵ e i rapporti artistici tra Francia e Italia nel Rinascimento, nel 1970 Chastel riesce a far aprire una cattedra di Storia dell'arte al *Centre des Études supérieures de la Renaissance* (CESR) di Tours, su cui viene nominato come professore Jean Guillaume. Si tratta di un passaggio fondamentale per assicurare continuità alla disciplina che si sta definendo in forma pian piano più autonoma, perché coincide con il momento in cui Chastel lascia la Sorbona per dedicarsi solo all'EPHE e al *Collège de France*, scuole che non forniscono formazione di base ma solo *post-lauream*. È al CESR che prendono forma dapprima i seminari annuali dedicati all'architettura francese, con l'obiettivo di riunire la nuova generazione di studiosi che si sta formando nelle università e nelle sedi regionali dell'*Inventaire*, poi i convegni internazionali, inaugurati nel 1977, destinati a diventare l'appuntamento biennale tra studiosi di scuole e culture diverse per confrontarsi tematicamente sulle diverse declinazioni europee dell'architettura rinascimentale. Qui nasce, dal 1984, l'idea di alternare i viaggi ai convegni, con l'obiettivo di trasferire su scala europea il dibattito *in situ* che il CISA promuoveva sull'architettura, non solo palladiana, secondo una visione condivisa anche durante la presidenza di Chastel, dal 1981 al 1989.

Tra gli allievi di Chastel probabilmente Jean Guillaume, era il più adatto a seguirne le orme universitarie sull'insegnamento del Rinascimento⁴⁶, spostando però decisamente il baricentro sull'architettura. In realtà la sua prima formazione universitaria è stata da storico, con una tesi ispirata agli studi di Lucien Febvre⁴⁷, intitolata *L'incroyance à la fin du Moyen-Age*, sotto la guida di Edmond-René Labande, dopo la quale fa il suo primo viaggio alla scoperta dell'Italia e della sua produzione artistica, nel 1954, grazie a una borsa del Rotary-Club offerta al miglior studente della Facoltà di Lettere di Poitiers⁴⁸. La decisione di studiare storia dell'arte con André Chastel avviene l'anno successivo, grazie a Fernand Braudel⁴⁹, che Guillaume conosce in occasione dell'ottenimento dell'*Agrégation d'Histoire* nel 1955 e di cui ammira l'impostazione metodologica e gli studi⁵⁰.

Grazie all'incontro con Chastel, Guillaume passa dalla storia medievale all'architettura rinascimentale francese, studiando sistematicamente la produzione del Poitou, concentrandosi, per la preparazione più che ventennale della sua tesi di dottorato di Stato⁵¹, non sulla giustapposizione ma sulla relazione tra tradizione *flamboyant* ed elementi formali importati dagli artisti italiani in Francia⁵². Nel frattempo approfondisce altri aspetti dell'architettura francese, dai castelli agli elementi tipologici, come la galleria, e si cimenta nello studio di Leonardo, sviluppando, in parte, temi toccati da Chastel nei suoi seminari⁵³. Ma non dimentica di approfondire l'architettura italiana. Anche lui frequenta il corso palladiano, nel 1962, e collabora alla grande opera di traduzione delle *Vite* di Vasari diretta da Chastel, occupandosi di quelle di Peruzzi, Antonio da Sangallo il giovane, Sanmicheli e Sansovino⁵⁴.

Nel 1982 entra a far parte del Consiglio scientifico del CISA potendo approfondire in prima persona le relazioni con l'insieme di studiosi internazionali che lo compongono, per la maggior parte esperti di architettura italiana. Nell'ottica di continuare l'apertura a temi extra-palladiani operata da Chastel si iscrive la lettera inviata nel giugno 1991 ad Arnaldo Bruschi, all'epoca Presidente del CISA, in cui lo esortava ad ampliare i temi trattati nei neonati *Annali di architettura* al fine di mantenere una grande ambizione e «obtenir des contributions de haute qualité, venues du monde entier, et de ce faire des *Annali* la grande revue italienne, la seule vraiment internationale», indicando in Howard Burns lo studioso più adatto a ricoprire il ruolo di Direttore scientifico della rivista⁵⁵.

Sebbene rispetto a Chastel egli si sia dedicato soprattutto a sistematizzare l'approccio alla ricerca e all'insegnamento dell'architettura del Rinascimento francese a livello universitario, a Tours e dal 1990 alla Sorbona, Guillaume ha sempre considerato lo studio dell'Italia fondamentale e formativo, organizzando i suoi corsi annuali in due sezioni, una dedicata al Rinascimento francese, l'altra a quello italiano. La prima permetteva di travasare nei corsi universitari l'esperienza di ricerca del CRHAM e dell'*Inventaire*, affiancandone il lavoro con ricerche bibliografiche e archivistiche mirate, formando una nuova generazione di allievi abituati a vedere l'architettura⁵⁶, a saperla descrivere e analizzare in un ampio contesto culturale. La seconda era l'occasione di sottoporre agli studenti una selezionata bibliografia, in cui la geografia degli autori in molti casi si sovrapponeva con quella dei colleghi frequentati a Vicenza o nei convegni di Tours – spesso coincidenti tra loro. Così, il nome di Bramante non era dissociabile da quello di Bruschi, quello di Francesco di Giorgio da quelli di Manfredo Tafuri e Paolo Fiore, e così via⁵⁷. In questo peraltro non si allontanava da Chastel, che, nel ringraziare Bruschi per i due libri donatigli in occasione del convegno del 1970, gli annunciava che li avrebbe fatti studiare nei suoi seminari all'EPHE⁵⁸ e che, subito dopo la pubblicazione della tesi di abilitazione di Frommel, dedica il suo corso ai palazzi romani del Rinascimento⁵⁹.

Dal punto di vista del metodo, senza dubbio una delle caratteristiche che sia Chastel che Guillaume hanno assorbito dagli storici dell'architettura italiani,

Bruschi fra tutti, è la centralità del disegno come strumento di analisi e di comprensione dell'edificio e delle sue caratteristiche, tramite il rilievo e la restituzione grafica. Il reclutamento di Jean Blécon al CRHAM suppliva, in parte, alla loro mancanza di formazione in questo campo⁶⁰, sebbene entrambi provassero a produrre rudimentali schizzi e schemi di edifici per riflettere su problematiche particolari (fig. 71). Naturalmente né Chastel né Guillaume disegnavano alla lavagna durante i loro corsi, come faceva Bruschi. Come impostazione didattica condividevano invece l'uso di due proiettori di diapositive, su schermi affiancati, per spingere gli allievi all'esercizio di analisi dei dettagli rispetto all'insieme e di confronto tra diverse soluzioni e architetture.

Rispetto a Chastel e a Bruschi, i cui archivi sono stati depositati e permettono di studiare con il distacco dello storico il loro operato e le loro relazioni, attualmente è ancora difficile documentare in modo obiettivo le posizioni di Guillaume rispetto a Bruschi e viceversa⁶¹ e, di conseguenza, proporre qualche considerazione conclusiva.

Certamente, al pari dell'insegnamento tratto da insigni studiosi, quali Richard Krautheimer, James Ackermann e Wolfgang Lotz, l'approccio di Chastel alla Storia dell'arte ha avuto un riflesso importante sui metodi di Bruschi – e non solo – anche in seno alla Scuola Romana⁶², come dichiarato nella citata corrispondenza tra i due nel dicembre 1970. Tuttavia, come Bruschi sottolinea nel suo ultimo sforzo di metodo dedicato agli studenti di storia dell'architettura, un ruolo fondamentale nella sua crescita metodologica lo ha rivestito il dialogo intessuto con i «tanti colleghi e amici italiani, come Manfredo Tafuri, e specialmente stranieri, come Christoph Thoenes, Christoph Frommel, Howard Burns, Jean Guillaume, Richard Schofield e moltissimi altri, apprezzati per i loro scritti, incontrati in biblioteche o in occasioni di tanti congressi, di seminari e nel Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (CISA) di Vicenza»⁶³. Questa stessa frase potrebbe essere stata scritta da Jean Guillaume, sostituendo il proprio nome con quello di Arnaldo Bruschi e aggiungendone pochi altri⁶⁴, avendo potuto frequentare più a lungo di lui il CISA, che senza ombra di dubbio ha costituito un luogo di confronto privilegiato tra le diverse scuole italiane e straniere.

Non è possibile però chiudere queste brevi considerazioni senza una nota di amarezza: agli inizi di questo secolo il CHRAM è stato assorbito dal Centre Chastel perdendo le sue caratteristiche; l'*Inventaire* è stato ridimensionato nei suoi mezzi e nella sua missione. Con il progressivo pensionamento degli allievi di André Chastel e Jean Guillaume, le cattedre universitarie di storia dell'architettura del Rinascimento sono andate perdute⁶⁵, anche a Tours, alla Sorbona e all'EPHE: senza un'inversione di tendenza, una straordinaria avventura, durata poco più di mezzo secolo e profondamente legata al confronto scientifico che ha visto tra i suoi protagonisti Bruschi, Tafuri e Zevi, rischia di andare perduta.

BIBLIOGRAFIA

Architecture 1989

Architecture. Principes d'analyse scientifique, a cura di J.-M. Pérouse de Montclos, Paris 1989.

Architecture civile à Tours 1980

L'architecture civile à Tours des origines à la Renaissance, catalogo della mostra, Tours 1980, *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, X, 1980.

BARDATI 2012

F. BARDATI, *Anti-civiltà del Rinascimento. Riflessioni su metodi e posizioni della storiografia francese di fine Ottocento*, in *L'idée du style dans l'historiographie artistique. Variantes nationales et transmissions*, a cura di S. Frommel, A. Brucculeri, Roma 2012, pp. 299-312.

BENEVOLO 1968

L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma-Bari 1968.

Bibliographie 2013

Bibliographie des travaux de Jean Guillaume (1968 - 2012), in *Le génie du lieu: la réception du langage classique en Europe (1540 - 1650); sélection, interprétation, invention*, a cura di M. Chatenet e C. Mignot, *Actes des sixièmes Rencontres d'Architecture Européenne*, 11 - 13 juin 2009, en hommage au professeur Jean Guillaume, Paris 2013, pp. 255-260.

BLOMFIELD 1911

R. BLOMFIELD, *A History of French Architecture from the Reign of Charles VIII till the Death of Mazarin*, London 1911, 2 voll.

BLUNT 1953

A. BLUNT, *Art and architecture in France 1500 to 1700*, London 1953.

Bollettino CISA

Bollettino del Centro Studi Internazionali di studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1959-1988.

BRAUDEL 1949

F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe 2*, Paris 1949.

BRUCCULERI 2007

A. BRUCCULERI, *Louis Hautecoeur et l'architecture classique en France: du dessein historique à l'action publique*, Paris 2007.

BRUSCHI 2009

A. BRUSCHI, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Milano 2009.

CASTEX 2002

J. CASTEX, *La critique des types a-t-elle une influence sur l'histoire de l'architecture*, in *Méthodes en histoire de l'architecture*, a cura di S. Frommel, in «Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 9-10, 2002, pp. 57-68.

CHASTEL 1959

A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Parigi 1959 (trad. it., *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Torino 1964).

CHASTEL 1965a

A. CHASTEL, *Renaissance méridionale: Italie 1460-1500*, Paris 1965 (trad. it. *I centri del Rinascimento: arte italiana 1460-1500*, Milano 1965).

CHASTEL 1965b

A. CHASTEL, *Le grand atelier d'Italie: 1460-1500*, Parigi 1965 (trad. it. *La grande officina: arte italiana 1460-1500*, Milano 1966).

CHASTEL, BOUDON, COUZY, HAMON 1977

A. CHASTEL, F. BOUDON, H. COUZY, F. HAMON, *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris*, Paris 1977.

CHATENET 2002

M. CHATENET, *L'aventure de l'Inventaire*, in *Méthodes en histoire de l'architecture*, a cura di S. Frommel, «Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 9-10, 2002, pp. 133-136.

CHOISY 1899

A. CHOISY, *Histoire de l'architecture*, Paris 1899.

CONTENAY, MOUTON, PÉROUSE DE MONTCLOS 2012

F. CONTENAY, B. MOUTON, J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *L'École de Chaillot, une aventure des savoirs et des pratiques (architecture et patrimoine)*, Paris 2012.

DECOMMER 2025

M. DECOMMER, *Les sections Bâtiment des écoles des beaux-arts du réseau des « Écoles associées » (1946-1968)*, «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 48, 2025, ultima consultazione 15.12.2025 URL : <<http://journals.openedition.org/lha/17197>>; <<https://doi.org/10.4000/14rky>>.

DE FUCCIA, RENZULLI 2019

L. De Fuccia, E. Renzulli, *Chastel et l'Italie. Lettres choisies et annotées*, Paris-Roma 2019.

DE MAIO 2009

G. DE MAJO, *La notion de Renaissance en France. Genèse, débats, figures (du début du XIXe siècle à André Chastel)*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, relatore C. Mignot, Paris-Sorbonne, 5 dicembre 2009.

DUMONT 2021

M.-J. DUMONT, *L'enseignement de l'architecture au XXe siècle, une histoire méconnue*, in *L'enseignement de l'architecture au XXe siècle. Quelles sources? Quelle histoire?*, a cura di E. Gross, ENSA Paris-Malaquais, ENSA Strasbourg, 2021, pp. 45-48, fhal-03128318, ultima consultazione 05.12.2025.

ENLART 1902-1916

C. ENLART, *Manuel d'archéologie française, depuis les temps des mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, Paris 1902-1916.

Enseignement 2021

L'enseignement de l'architecture au XXe siècle. Quelles sources? Quelle histoire?, a cura di E. Gross, ENSA Paris-Malaquais, ENSA Strasbourg, 2021, fhal-03128318, ultima consultazione 05.12.2025.

Enseignement 2025

L'enseignement de l'architecture en question, a cura di A.-M. Châtelet, A. Thomine, in «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 48, 2025, ultima consultazione 15.12.2025, <<https://doi.org/10.4000/14rl8>>.

FEBVRE 1942

L. FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle; la religion de Rabelais*, Paris 1942.

FROMMEL 1973

C.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.

FROMMEL 2007

S. FROMMEL, *Storia dell'arte e storia dell'architettura in Francia: vicissitudini di un itinerario incompiuto*, in *Storia dell'arte e storia dell'architettura: un dialogo difficile*, a cura di F. Bardati, S. Rolfi, in «Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Quinterni», 1, 2007, pp. 16-17.

André Chastel 2015

André Chastel, *méthodes et combats d'un historien de l'art*, a cura di S. Frommel, M. Hochmann, Ph. Sénéchal, Atti del convegno, Paris INHA, Collège de France, 2012, Paris 2015.

GEBELIN 1927

F. GEBELIN, *Les châteaux de la Renaissance*, Paris 1927.

GEYMÜLLER 1898

H. VON GEYMÜLLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart 1898.

GIEDION 1941

S. GIEDION, *Space, Time an Architecture*, Cambridge 1941.

GIEDION 1965

S. GIEDION, *La nascita dell'arte*, Milano 1965.

GIEDION 1969

S. GIEDION, *Le origini dell'architettura*, Milano 1969.

GUILLAUME 1968

J. GUILLAUME, *Léonard de Vinci, Dominique de Cortone et l'escalier du modèle en bois de Chambord*, in «Gazette des Beaux-Arts», gennaio 1968, pp. 93-108.

GUILLAUME 1981a

J. GUILLAUME, *L'architecture de la Première Renaissance en Poitou : Bonnavet, Oiron, l'art nouveau de 1510 à 1540*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris-Sorbonne, 1981.

GUILLAUME 1981b

J. GUILLAUME, *Voir l'architecture*, in *Le grand atlas de l'architecture mondiale*, a cura di J. J. Norwich; ed. fr. a cura di H. Schweizer, Paris 1981, pp. 11-16.

GUILLAUME 2002

J. GUILLAUME, *L'architecture de la Renaissance hier et aujourd'hui*, in *Méthodes en histoire de l'architecture*, a cura di S. Frommel, in «Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine», 9-10, 2002, pp. 53-56.

GUILLAUME 2007

J. GUILLAUME, *André Chastel*, in *Storia dell'arte e storia dell'architettura: un dialogo difficile*, a cura di F. Bardati, S. Rolfi, in «Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Quinterni», 1, 2007, pp. 28-30.

HAUTECOEUR 1943-1957

L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris 1943-1957.

HERVIER, RENZULLI 2020

D. Hervier, E. Renzulli, *André Chastel, portrait d'un historien de l'art (1912-1990). De sources en témoignages*, Paris 2020.

LANSON 1895

G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris 1895.

LÜBKE 1868

W. LÜBKE, *Geschichte der Renaissance Frankreichs*, Stuttgart 1868.

MARANGONI 1933

M. MARANGONI, *Saper vedere*, Milano 1933 (trad. fr. *Apprendre à voir ...*, Neuchâtel-Paris 1947).

MICHEL 1968

J. MICHEL, *La nouvelle réforme de l'enseignement de l'architecture se caractérisera par sa diversité et par l'autonomie des écoles*, in «Le Monde», 6 dicembre 1968.

PALUSTRE 1892

L. PALUSTRE, *L'architecture de la Renaissance*, Paris 1892.

PASSINI 2008

M. PASSINI, *L'Italia come problema: la storia dell'arte francese e la questione del Rinascimento*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 193-231.

PEVSNER 1942

N. PEVSNER, *An outline of European architecture*, New York 1942, trad. it. *Storia dell'architettura europea*, Bari 1966.

QUATREMÈRE DE QUINCY 1832

A. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1832.*Studi bramanteschi* 1974*Studi bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale (Milano, Urbino, Roma 1970), Roma 1974.

TAFURI 1966

M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.

TUETÉY 1886

A. TUETÉY, *Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris*, II (1528-1539), Paris 1886.

VASARI 1981-1989

GIORGIO VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ed. fr. a cura di A. Chastel, Paris 1981-1989.

VIOLET-LE-DUC 1854-1868

E.-E. VIOLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris 1854-1868.

ZEVI 1947

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino 1947.

ZEVI 1958

B. ZEVI, *La morte di Marangoni*, in «Architettura. Cronache e storia», IV, 1958, 35, p. 294.

NOTE

¹ Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi* (d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*), b. 23, fasc. 122.

² Come riportato nel curriculum che nel 1967 Bruschi sottopone per la conferma dell'abilitazione alla libera docenza ottenuta nel 1961, dal 1954 al 1964 è assistente alla cattedra di *Storia dell'arte e Storia degli stili dell'architettura*, come assistente incaricato dal 1956-57 e come assistente ordinario dal 1963 (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 5, fasc. 89). Ringrazio Renata Samperi e Greta Faraone non solo per avermi coinvolta in questo progetto ma anche per aver condiviso con me i loro approfondimenti sull'archivio di Bruschi.

³ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135, carte sciolte non numerate. Negli appunti relativi alla bibliografia da consigliare, per le letterature straniere indica «qualsiasi» ma per quella francese

aggiunge, tra parentesi «io ho Lanson», facendo riferimento al manuale per l'insegnamento nelle scuole superiori di LANSON 1895.

⁴ ACS, *Archivio Bruschi*, b. 30, fasc. 137, *Concorso alla cattedra universitaria* Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, Università di Napoli, 1969/70), *Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica*, pp. 4-5.

⁵ BLUNT 1953, tradotta in francese solo nel 1983 da Monique Chatenet, per le Éditions Macula (Parigi).

⁶ PEVSNER 1942.

⁷ L'indicazione non viene sciolta; presumibilmente GIEDION 1941 oppure GIEDION 1965, più difficilmente a questa data GIEDION 1969, citati nella bibliografia di un più tardo corso di *Storia dell'architettura I* (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135).

⁸ HAUTECEUR 1943-1957. Sull'impostazione storiografica di Hauteceur si veda BRUCCULERI 2007.

⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY 1832; VIOLET-LE-DUC 1854-1868.

¹⁰ CHOISY 1899; ENLART 1902-1916.

¹¹ Un quadro d'insieme in BARDATI 2012.

¹² Francesco I ritiene opportuno soggiornare più stabilmente a Parigi dopo il ritorno dalla prigionia di Madrid; ne dà comunicazione alla municipalità parigina il 25 marzo 1528 (TUETÉY 1886, p. 17).

¹³ BLOMFIELD 1911.

¹⁴ GEYMÜLLER 1898.

¹⁵ Avrebbero avuto uno spazio importante in BENEVOLO 1968, pp. 707-718.

¹⁶ Inserito negli appunti ma poi cancellato (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135).

¹⁷ TAFURI 1966; BENEVOLO 1968

¹⁸ *Corso di Storia dell'Architettura I (C)*, prof. Arnaldo Bruschi. L'anno accademico non figura ma in bibliografia compaiono edizioni del 1971 (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fascicolo 135).

¹⁹ CHASTEL 1959; CHASTEL 1965a; CHASTEL 1965b.

²⁰ *Studi bramanteschi* 1974.

²¹ Parigi, Bibliothèque de l'INHA, fondo *André Chastel*, 090.09.34. Ringrazio Eva Renzulli per avermi inviato copia di questa lettera. Sulla corrispondenza di Chastel con l'Italia si veda DE FUCIA, RENZULLI 2019.

²² GUILLAUME 1968.

²³ Studi puntuali, più approfonditi, come quello di GEBELIN 1927 sui castelli francesi del Rinascimento, sfuggono alla manualistica ed evidentemente non varcano i confini nazionali.

²⁴ Sulla figura di André Chastel si vedano principalmente GUILLAUME 2007; *André Chastel* 2015; HERVIER, RENZULLI 2020.

²⁵ Ivi, pp. 319-322.

²⁶ MICHEL 1968.

²⁷ Fondata nel 1887 come *Centre d'études supérieures d'histoire et de conservation des monuments anciens* da Anatole de Baudot, titolare della cattedra di *Histoire de l'architecture française du Moyen Âge et de la Renaissance* (CONTENAY, MOUTON, PÉROUSE DE MONTCLOS 2012).

²⁸ *Enseignement* 2021 (si veda in particolare il contributo di DUMONT 2021); *Enseignement* 2025.

²⁹ FROMMEL 2007; DECOMMER 2025.

³⁰ Si veda, come esempio, l'invettiva di Palustre sugli ordini architettonici: "Les ordres antiques, prenant de jour en jour plus d'importance, arrivèrent bientôt, sans respect pour les traditions nationales, à jouer dans les constructions le rôle principal. Avec eux on a la prétention de suffire à tout [...] La grâce, la souplesse, la verve, la finesse, la légèreté qui rendent si attachantes, malgré leurs fréquentes imperfections, les productions de notre moyen âge et du premier demi-siècle de la Renaissance, sont considérées comme des qualités dont on peut se passer ou comme des défauts à éviter [...] Durant la seconde moitié du XVI^e siècle, il y a eu véritable abus des ordres antiques" (PALUSTRE 1892, pp. 158-159). Per un quadro generale DE MAIO 2009; PASSINI 2008; BARDATI 2012.

³¹ HERVIER, RENZULLI 2020, p. 140.

³² Ivi, pp. 315-316. Si vedano anche GEYMÜLLER 1898; LÜBKE 1868.

³³ GUILLAUME 2007.

³⁴ Nell'a.a. 1957-58, all'EPHE analizza i disegni di Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Leonardo nel ms B, alla Sorbona fa un corso sulla pianta centrale, ripreso e ampliato nell'a.a. 1960-61. Negli anni Sessanta, accanto alla traduzione delle *Vite* vasariane, in cui coinvolge molti allievi, affronta in Sorbona il tema della scala. Ancora all'EPHE nell'a.a. 1972-73 si cimenta con Serlio, teorico e architetto, l'anno seguente con l'architettura *picta*; nell'a.a. 1974-74 presenta le ricerche recenti sui palazzi romani, sulla scorta della pubblicazione di FROMMEL 1973, per poi dedicare i due anni successivi allo studio dei castelli scomparsi del Rinascimento francese. Contemporaneamente propone un seminario di approfondimento sulla letteratura architettonica in Francia e in Italia (HERVIER, RENZULLI 2002, pp. 413-418).

³⁵ Françoise Boudon nel 1961 (*Bollettino CISA* 1961, p. 149); Jean Guillaume nel 1962 (*Bollettino CISA* 1961, p. 305); Jean-Marie Pérouse de Montclos nel 1965 (*Bollettino CISA* 1965, p. 358); Daniel Rabreau nel 1968 (*Bollettino CISA* 1968, p. 380); Claude Mignot e Monique Mosser nel 1970 (*Bollettino CISA* 1970, p. 393); Monique Chatenet nel 1984 e nel 1986, anno in cui partecipa anche Sabine Kühbacher (*Bollettino CISA* 1987, pp. 467 e 483).

³⁶ La borsa prevedeva uno stage di tre mesi in concomitanza con il corso palladiano (HERVIER, RENZULLI 2002, p. 339).

³⁷ Frequenta il corso come Françoise Vitale (*Bollettino CISA*, 1961, p. 149).

³⁸ HERVIER, RENZULLI 2002, p. 165.

³⁹ CHASTEL, BOUDON, COUZY, HAMON 1977.

⁴⁰ Dando luogo a studi su interi centri storici, come nel caso di Tours (*Architecture civile à Tours* 1980). Sulla novità di questo approccio in Francia si veda GUILLAUME 2002; CASTEX 2002; CHATENET 2002.

⁴¹ CHATENET 2002.

⁴² Il progetto dei *Vocabulaires*, include tutte le discipline artistiche; il volume sull'architettura è coordinato da Pérouse de Montclos, in qualità di *directeur de recherche* al CNR e membro della *Commission nationale de l'Inventaire* (*Architecture* 1989). Sull'impatto di questo strumento sui giovani ricercatori di storia dell'arte si veda CHATENET 2002.

⁴³ MARANGONI 1933.

⁴⁴ ZEVI 1947 è tradotto in francese nel 1952 ma Chastel ne fa una recensione su *Le Monde* già il 4 gennaio 1952 (HERVIER, RENZULLI 2020, p. 133).

⁴⁵ Come sottolinea Jean Guillaume, Chastel dedica molto spazio all'architettura francese nell'insegnamento ma non nelle pubblicazioni (GUILLAUME 2002).

⁴⁶ Limitatamente alla prima generazione di allievi che fanno una carriera universitaria, Monique Mosser, Daniel Rabreau, Antoine Schnapper e poi Claude Mignot e Jean-Michel Leniaud si spostano su periodi diversi dal Rinascimento; Henri Zerner si trasferisce negli Stati Uniti.

⁴⁷ FEBVRE 1942.

⁴⁸ Ringrazio Mme Germaine Guillaume per avermi dato le informazioni su questo periodo della vita di Jean Guillaume (corrispondenza mail privata del 28.11.2025).

⁴⁹ Braudel è tra i fondatori della VI^e Section dell'EPHE, dove insegna anche Chastel; dal 1947-48 fino al 1955 è il Presidente della commissione nazionale per l'*Agrégation* (*Répertoire numérique détaillé du fonds Fernand Braudel*, <https://francearchives.gouv.fr/fr/>).

⁵⁰ In particolare BRAUDEL 1949, ma anche il concetto di *durée* e l'impostazione metodologica della scuola degli *Annales*.

⁵¹ GUILLAUME 1981a.

⁵² GUILLAUME 2002.

⁵³ Sulla produzione scientifica di Jean Guillaume cf. *Bibliographie* 2013 e la lista, in corso di aggiornamento, reperibile sulla pagina dedicatagli sul sito del *Centre André Chastel* dell'Université Paris-Sorbone (<https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/membres/jean-guillaume>).

⁵⁴ VASARI 1981-1989.

⁵⁵ CISA Andrea Palladio, *Archivio Consiglieri scientifici*, cartella Arnaldo Bruschi, ff. senza numerazione.

⁵⁶ GUILLAUME 1981b. Anche Guillaume negli anni della prima formazione ha letto Marangoni, non condividendo però il trasferimento di categorie d'analisi proprie della pittura sull'architettura.

ra, con una visione comparabile a quella espressa da Zevi in occasione della morte di Maragnoni (ZEVÌ 1958).

⁵⁷ Mi riferisco in particolare ai corsi impartiti dal 1997, a cui ho potuto assistere personalmente.

⁵⁸ Parigi, Bibliothèque de l'INHA, fondo *André Chastel*, 090.09.34. Ringrazio Eva Renzulli per avermi segnalato questa lettera.

⁵⁹ La prima sezione del corso dell'EPHE per l'a.a. 1973-74: *Recherches récentes sur le palais romain* (HERVIER, RENZULLI 2020, p. 417) faceva evidentemente riferimento a FROMMEL 1973.

⁶⁰ CHATENET 2002.

⁶¹ L'intervista che era stata programmata per giugno 2024 non è stata registrata, perché la salute di Jean Guillaume è peggiorata inesorabilmente (+ 15 novembre 2024) e non è ancora stato possibile valutare la consistenza del suo archivio.

⁶² «Come era denominata già all'inizio degli anni Settanta da studiosi stranieri come André Chastel» (BRUSCHI 2009, p. 23).

⁶³ BRUSCHI 2009, p. XIV. Più avanti, sottolinea anche l'importanza dei convegni internazionali di Tours organizzati da Chastel e Guillaume (ivi, p. 29).

⁶⁴ Certamente Guido Beltramini, Paolo Fiore e Fernando Marías.

⁶⁵ La presenza di pochi *maîtres de conférence* della *section 22*, specializzati sull'architettura del Rinascimento, permette di impartire un insegnamento di base, ma non di proseguire con un percorso di dottorato.

André Chastel nelle parole dei suoi contemporanei.

Tra archivi orali e fonti scritte

Eva Renzulli¹

Il contributo esamina il ruolo fecondo, ma non ancora del tutto esplorato, che gli archivi orali possono rivestire nella storiografia dell'arte e dell'architettura, prendendo le mosse dall'archivio orale dedicato allo storico dell'arte francese André Chastel (1912-1990) e dal volume che ne è scaturito, *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art. De sources en témoignages* (Parigi, 2020), con particolare attenzione ad alcuni momenti significativi che illustrano il rapporto dello storico dell'arte con l'architettura.

Chastel e l'Architettura

L'attenzione dello storico dell'arte francese per questa manifestazione delle arti visive – concepita contemporaneamente come oggetto di ricerca, d'insegnamento e di salvaguardia – infatti sebbene non esclusiva, fu costante e rilevante non solo nel contesto della sua attività accademica, ma anche in quella di giornalista e di intellettuale impegnato nella tutela del patrimonio². Non fu uno storico dell'architettura *strictu sensu*, ma abbastanza versato in questa disciplina da essere chiamato, nel 1958, a far parte del primo consiglio scientifico del Centro Internazionale di Studi di Architettura “Andrea Palladio” (CISA), dove, insieme a Rudolf Wittkower, Ludwig Heydenreich e Anthony Blunt, rappresentava la componente internazionale. L'architettura ebbe anche un certo rilievo nella sua attività giornalistica nelle pagine del quotidiano *Le Monde*, con il quale Chastel, dal 1945, collaborava come critico d'arte, d'architettura e di urbanistica³. Qui, per più di trent'anni, documentò non solo libri e mostre, ma anche la ricostruzione postbellica e le trasformazioni urbanistiche di Parigi, affrontando temi emergenti come la salvaguardia dei beni artistici storici e contemporanei. Negli anni Cinquanta e Sessanta fece parte del Cercle d'études d'Architecture fondato da Auguste Perret nel 1951. Insieme a Louis Grodecki, François Salet, e al ministro della cultura André Malraux, Chastel fu l'ideatore e promotore dell'*Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, e quando prese forma nel 1964, ne fu il vicedirettore⁴.

Uno dei suoi contributi più significativi alla storia dell'architettura però consiste nel riconoscimento della debolezza di tale disciplina nel panorama accademico francese, e nel suo conseguente impegno nel promuoverne lo sviluppo

dagli anni 1950 in poi. Chastel, pur essendo uno storico della pittura infatti incoraggiò i propri allievi a porre l'accento piuttosto sullo studio dell'architettura, soprattutto quella francese dal rinascimento in poi, mettendo a loro disposizione le proprie esperienze e la sua rete di relazioni internazionali costruita nel tempo. Questa apertura consentì a molti giovani studiosi di accedere a contatti e risorse: la "scuola" italiana era portata a modello e la conoscenza dell'antico e del rinascimento italiano come base non negoziabile per uno storico dell'architettura. Così, dal 1959, numerosi suoi allievi diretti frequentarono a Vicenza i corsi del CISA: tra i primi Jacques Thuillier, Jean Guillaume e Françoise Boudon fino a Daniel Rabreau e a Monique Mosser alla fine degli anni 1960⁵.

Per Chastel, lo studio dell'architettura – come per quello della pittura e scultura – non avveniva secondo un approccio predefinito: l'osservazione diretta dei monumenti, l'analisi formale o la documentazione si intrecciavano tra loro includendo anche lo studio delle idee. Aveva assimilato molto presto la lezione dei membri del Warburg Institute e le idee di Rudolf Wittkower, i cui saggi pubblicati nel *Journal of the Warburg Institute* a partire dal 1940 mostravano come l'architettura potesse essere letta come una forma di pensiero, un linguaggio capace di tradurre principi intellettuali in spazio e forma. In molte sue parti la sua tesi *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1949) ne è una manifestazione⁶: la sua analisi della villa Poggio a Caiano è affine alle letture wittkoweriane delle chiese di Alberti o di Palladio⁷. Il suo approccio è inoltre trasversale, il tema della "scala" illustra bene questa prospettiva, infatti la investigò non solo in quanto elemento funzionale, ma come indicatore di distinzione sociale e principio architettonico dinamico, intimamente legato alla funzione e al carattere degli edifici⁸.

Zevi, Bruschi, Tafuri e Chastel

Il suo interesse per l'architettura, la frequentazione del CISA, lo portò a confrontarsi con molti storici dell'architettura di statura cosmopolita, tra i quali anche vari storici dell'architettura italiani – appartenenti a quella "anomalia italiana" di storici-architetti. Tra questi anche Bruno Zevi, Arnaldo Bruschi e Manfredo Tafuri di cui l'archivio di Chastel conserva alcune lettere che illustrano un dialogo intellettuale segnato da reciproca stima⁹.

La prima traccia conosciuta di un contatto tra Zevi e Chastel, se non altro attraverso i loro scritti, si colloca nel 1953, quando nelle pagine del quotidiano *Le Monde* Chastel segnalò nella sua rubrica il libro di Zevi, *Saper vedere l'architettura*¹⁰. Due anni dopo, in occasione della definizione del progetto editoriale della grande collana Gallimard di storia dell'arte, *L'Univers des Formes*, Chastel – coinvolto come consigliere scientifico – propose il nome di Bruno Zevi come autore per un volume¹¹. Nel 1956, dovevano essersi conosciuti dal vivo, visto che dal Cercle de l'Architecture gli si chiede di invitare Zevi «que tu connais bien¹²» a fare una conferenza a Parigi. Inoltre, dal 1959 in poi i due studiosi si incontrarono regolarmente in occasione delle riunioni annuali del CISA e la biblioteca di Cha-

stel contiene esemplari con dedica dei libri dello storico romano¹³. È interessante una lettera del 1974, in cui Zevi declina l'invito di Chastel a scrivere un articolo per la *Revue de l'art* sulle trasformazioni urbanistiche contemporanee di Parigi da un punto di vista non-francese¹⁴ scrivendo: «[...] Spero tuttavia che sorga presto un'altra occasione di collaborare con Lei, che considero un mio "maestro" tra i più nobili e qualificati, uno dei pochissimi punti di riferimento culturale in un periodo così caotico della critica d'arte». È noto che le lettere non sono semplici comunicazioni personali, ma semi-private – che possono assumere un valore intellettuale e culturale all'interno delle relazioni tra studiosi e che vanno considerate nel quadro – delle relazioni accademiche. Così, sebbene da un certo punto di vista, l'uso dell'appellativo "maestro" si possa considerare una formula retorica, dall'altro si può considerare un indice del ruolo di Chastel nella comunità accademica della storia dell'arte e dell'architettura internazionale. Bruschi e Tafuri, più giovani, manifestano anche loro per iscritto quanto considerassero il francese una figura di riferimento e un modello di rigore metodologico. In una lettera del 1970, ad esempio, Bruschi lo saluta come il «nostro ideale maestro»¹⁵, e Tafuri gli farà parte della sua ammirazione scrivendo «non è da oggi che tu ci sei maestro di metodo e di chiarezza storiografica»¹⁶.

Verso l'archivio orale «André Chastel vu par son entourage»

In occasione del centenario della nascita di André Chastel vi sono state varie occasioni in cui sono state investigate le varie sfaccettature dello storico francese: dallo studio dell'influenza avuta dagli scritti di Burkhardt sul lavoro di Chastel, l'importanza del magistero di Henri Focillon, le sue relazioni con i membri del Warburg Institute, con Eugenio Garin e Oskar Kristeller, passando anche per il suo interesse per la pittura surrealista, e l'impatto che ebbe il suo libro sul Sacco di Roma, includendo la sua azione pubblica come giornalista, e come *homme engagé* in favore del suo oggetto di studio¹⁷.

Portato da questo interesse, il Comité d'Histoire del ministero della cultura francese ha deciso di includere Chastel nel suo progetto di creazione di archivi orali dedicati alle figure che hanno contribuito a definire l'identità e le strategie politiche del ministero della cultura¹⁸. Già durante il convegno parigino del 2012, e nella piccola mostra di documenti che lo accompagnava, accanto agli interventi di taglio più accademico vennero presentati anche alcuni "ricordi" o "testimonianze spontanee", come quelli di Enrico Castelnuovo, Monique Chatelet, Andrea Emiliani, Mina Gregori e di Howard Burns. Quest'ultimo apriva il suo testo con queste parole:

«C'è un momento, nella vita di ogni ricercatore, in cui si scopre con un certo stupore di non essere più soltanto colui che cerca, interpreta e analizza le fonti, ma di essere diventato egli stesso una fonte: il custode di memorie che potranno un giorno nutrire la ricerca di altri»¹⁹.

La testimonianza spontanea, pur seguendo una logica diversa da quella delle interviste che compongono l'archivio orale, si fonda sulla stessa risorsa preziosa – la memoria del passato recente. L'intervista, tuttavia, è una fonte costruita secondo un metodo: il ricercatore ne definisce la cornice, orienta il racconto attraverso domande, rendendo il materiale più coerente e contestualizzato. La creazione di un archivio orale, infine, implica la realizzazione ex novo di una serie di interviste in maniera sistematica su un tema specifico e volte a un chiaro obiettivo di ricerca. Già dalla metà degli anni 1970, i vari ministeri – istituendo ciascuno il proprio Comité d'histoire – affiancarono alla raccolta di archivi cartacei delle campagne di creazione di archivi orali inserendosi in una più ampia tradizione francese di valorizzazione della memoria amministrativa²⁰. Il Comité d'histoire del ministero della cultura ha avviato, dal 1994, la propria raccolta di testimonianze di amministratori e protagonisti del mondo culturale²¹. L'archivio orale *André Chastel vu par son entourage* – il primo ad essere dedicato a uno storico dell'arte – si inserisce in questo contesto in nome delle sue profonde interazioni con l'istituzione e del suo impegno intellettuale al servizio della storia dell'arte e del patrimonio, oltre che in nome del suo ruolo nella creazione dell'Inventaire e nell'ideazione dell'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art). Tuttavia, l'archivio non si limita a documentare questi aspetti, ma si propone di esplorare la complessità del personaggio, della sua azione e del contesto culturale che lo ha circondato.

Dalla progettazione alla realizzazione: criteri, scelte e metodi

L'archivio è quindi stato commissionato dal Comité d'histoire, sostenuto dal gruppo di ricerca *Histara* del École Pratique des Hautes Études (EPHE) in collaborazione con l'École de Chartes²², e posto sotto la direzione di Dominique Hervier, conservatrice del Patrimonio e allieva di Chastel negli anni 1960. La messa in pratica del progetto è stata realizzata da Hervier e da chi scrive, e inquadrata da Florence Descamps, autrice del volume seminale *L'historien, l'archiviste et le magnétophone* e responsabile scientifica degli archivi orali del ministero della cultura²³. La messa in pratica ha seguito quattro fasi: selezione dei profili da intervistare, progettazione delle domande, raccolta delle testimonianze e infine indicizzazione dei dati. Rispetto agli archivi orali a carattere collettivo o tematico, gli archivi dedicati a una singola persona, come nel caso di André Chastel, si distinguono per un numero volutamente più limitato di testimoni rispondendo a un'esigenza metodologica precisa: privilegiare la profondità rispetto all'ampiezza e implica una cura particolare nella scelta degli interlocutori. La proposta progettuale dell'archivio comprendeva una lista di circa trenta personalità²⁴, selezionate con l'intento di coprire i diversi ambiti di attività dello storico dell'arte. Accanto a figure provenienti dall'amministrazione ministeriale attivi negli anni 1960 e 1970, vi sono allievi del protagonista, ma anche studiosi appartenenti a tradizioni formative differenti. Pur centrato su André Chastel, visto le

personalità intervistate – gli allievi sono diventati direttori di musei, professori universitari, direttori di strutture di ricerca internazionali ²⁵ – ogni intervista si configura come una microstoria orale e l'insieme dell'archivio compone una costellazione di ritratti "eccellenti", una trama di profili che potrà rivelarsi utile anche per ricerche future.

Dal dossier documentario alla scheda analitica cronotematica: costruire le interviste

Per la costruzione delle interviste è stato adottato il modello semidirettivo, che ha richiesto la predisposizione di una traccia tematica di domande aperte, con l'obiettivo di orientare la conversazione senza limitarne la spontaneità. Il punto di partenza per prepararle, naturalmente, è stata la vita e l'opera di André Chastel, si è proceduto quindi alla costruzione di un dossier di fonti su Chastel scritte ed orali, che includevano testi autobiografici e materiali radiofonici e televisivi, per cogliere – attraverso la sua voce – il modo in cui lo storico dell'arte si racconta²⁶. È stata quindi elaborata una *bio-bibliografia* di Chastel – un documento sintetico che incrocia i principali momenti della sua carriera, le conferenze a cui partecipò, i volumi collettanei e la produzione bibliografica in ordine cronologico – da incrociare con le *bio-bibliografie* di ciascun intervistato in modo da identificare con precisione i momenti di interazione.

Gli archivi cartacei hanno svolto un ruolo fondamentale nella preparazione delle interviste, in particolare le lettere inviate dagli intervistati allo studioso conservate nei suoi archivi – consultate previa autorizzazione degli stessi. Le riproduzioni di tali documenti sono state sottoposte agli intervistati con l'obiettivo di riattivare la memoria, facilitando così una narrazione più dettagliata. Questa procedura ha stimolato negli intervistati anche un effetto «riflessivo», la volontà di rintracciare anche fonti personali tra le proprie carte: le lettere ricevute da Chastel, quaderni di appunti, fotografie²⁷. Le interviste si aprivano e si chiudevano con le stesse domande: un'autopresentazione, il ricordo del primo incontro con Chastel e dell'ultima impressione. Al centro, invece, ogni colloquio seguiva un percorso personalizzato. Registrate le conversazioni, si è preferito non trascriverle integralmente, ma sintetizzarne i contenuti in schede "cronotematiche", strumenti di analisi e descrizione del materiale raccolto²⁸. Esse organizzano in forma indicizzata i temi trattati, le date, le persone, i luoghi e le istituzioni menzionate, associando a ogni occorrenza il minutaggio corrispondente per facilitare il reperimento dei passaggi rilevanti e a renderne più agevole la citazione nei lavori successivi²⁹.

Verso la parola scritta: il ritratto di uno storico dell'arte: dalle fonti alle testimonianze

L'idea di un volume è maturata solo in un secondo momento. Concluso il cantiere, il Comité d'histoire ha infatti chiesto a Dominique Hervier e a chi scrive di riprendere l'insieme dei materiali raccolti e di sottoporli a una prima rilettura

critica. Da questo lavoro ha preso forma il volume *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art. De sources en témoignages*³⁰.

Con le interviste ancora vive nella memoria, si trattava di individuare gli ambiti in cui le testimonianze offrivano il contributo più significativo rispetto alla bibliografia esistente, e di articolare attorno a essi l'impianto del nostro discorso. Le aree di maggiore interesse naturalmente riguardavano le attività che per la loro natura effimera e relazionale, non avevano lasciato tracce documentarie dirette. *In primis* l'insegnamento, dalla didattica sui banchi della Sorbona all'attenzione costante dedicata all'accompagnamento dei giovani ricercatori. Quindi il percorso e le modalità in cui Chastel ha agito come ideatore, promotore e direttore di un laboratorio di ricerca quale il CRHAM (Centre de recherches sur l'histoire de l'architecture moderne)³¹, evocando le riunioni settimanali a cui assisteva assiduamente, e la partecipazione alle ricerche sul campo – come nella campagna a Saint-Leger-en-Yvelines dove il progetto di riscoperta di un castello distrutto implicava lo scavo del prato di una casa di campagna – le interazioni tra i vari membri³². Infine il modo di Chastel di penetrare nelle strutture decisionali – dalle commissioni dei Monuments historiques o dei Secteurs sauvegardés – per comprenderne le ambiguità e i meccanismi e quanto la sua capacità di dialogare con ministri e con i colleghi avesse informato l'Inventaire, cercando di identificare i legami tra le varie attività³³. Preceduti da un capitolo più metodologico (I. *Comment restituer un passé récent*) questi tre assi principali che hanno informato le sezioni del libro³⁴.

In questo processo la problematizzazione delle fonti ha assunto un ruolo centrale, così come interrogare le divergenze tra i diversi tipi di testimonianza, valutare ciò che veniva ricordato, ciò che veniva taciuto e, allo stesso tempo, confrontare le fonti cosiddette tradizionali. Inizialmente erano state queste ultime a guidare la costruzione della traccia delle interviste; viceversa in questa fase sono le interviste che hanno sollecitato nuovi temi da approfondire, suggerito nuovi documenti o archivi da rintracciare, nuove interviste da ascoltare³⁵ orientando le successive indagini documentarie e creando un circolo virtuoso.

Chastel insegnante: gesti, pratiche e metodi

Chastel esercitò il suo magistero in diverse istituzioni: dal 1951 al 1978 all'École Pratique des Hautes Études (EPHE), dal 1955 al 1970 alla Sorbona, e successivamente, dal 1971 al 1983, al Collège de France. L'insegnamento lascia per sua natura poche tracce scritte. Vi sono solo alcune trascrizioni delle lezioni al Collège de France a partire dal 1971³⁶. Gli archivi privati dello studioso conservano solo qualche scaletta, appunti molto schematici, schede di lettura. Oltre ai riassunti dei corsi contenute negli Annuari, vi sono alcune brevi testimonianze scritte, nel numero della *Revue de l'Art* in memoria di Chastel nel 1991³⁷, poi una negli atti del colloquio del 2012³⁸. Le interviste invece sono ricchissime a questo proposito. Quindici di coloro che hanno partecipato all'archivio orale hanno

seguito i corsi di Chastel: da Christiane Lorgues, una delle prime allieve negli anni all'EPHE nel 1953³⁹, a Monique Mosser, che partecipò ai suoi ultimi corsi alla Sorbona (1967-1968)⁴⁰, quindi Dominique Hervier e Dominique Schnapper che hanno partecipato nel 1970-1971 il seminario al *Collège de France* su *L'art et l'argent*, cioè le ragioni in cui si "investe" nell'arte e il valore economico delle opere d'arte in termini di polarità⁴¹, e infine Marc Fumaroli, studioso già affermato, che ha preso parte nel seminario sulla semiologia del gesto nel 1977-1978 al *Collège de France*⁴².

Nei corsi l'immagine aveva un ruolo fondamentale. Mignot, che fu allievo e poi assistente ai corsi della Sorbona tra il 1967 e il 1970, afferma che Chastel riteneva che in Francia vi fosse un vero e proprio analfabetismo artistico e architettonico, da qui nasceva la convinzione che fosse necessario rifondare l'insegnamento ed educare lo sguardo, insegnare agli studenti a "vedere"⁴³. In effetti, Jacques Thuillier, assistente alla Sorbonne a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, scrive che Chastel consacrava molto tempo alla scelta delle diapositive da proiettare⁴⁴. Le testimonianze concordano per lo più sul fatto che le immagini erano avvincenti, le lezioni sorprendenti e per niente lineari⁴⁵. Françoise Boudon, che ha seguito i corsi di Chastel tra il 1956 e 1958, ha ricordato che Chastel proiettava due immagini contemporaneamente. Ora, questo metodo, utilizzato già da Heinrich Wölfflin⁴⁶, non era certo comune in questo momento in Francia, tant'è vero che Boudon ricorda che fu proprio Chastel alla fine degli anni Cinquanta a far installare i due schermi e i due proiettori nell'aula principale dell'*Institut d'Art*⁴⁷. La testimonianza assume un significato che supera il valore aneddotico, poiché il dispositivo non era un semplice espediente tecnico, ma introduceva una vera modalità didattica di analisi visiva comparativa. Gerard Regnier [*alias* Jean Clair] ricorda che aveva deciso di seguire le lezioni di Chastel, anche se non erano obbligatorie per il suo cursus più filosofico, perché non erano *poussiereuses*, invitavano a entrare nella logica dell'opera e a guardarla attentamente⁴⁸. Questa impostazione emerge anche dal ricordo di Françoise Levaillant, che ha ritrovato un suo quaderno di appunti del corso che aveva seguito sul Manierismo alla metà degli anni Sessanta. Qui aveva annotato che Chastel mostrava una stampa delle *Bizzarrie* di Bracelli (1624) accanto a un disegno preparatorio per la *Città dei cassetti* di Dalí (1936)⁴⁹. L'accostamento mirato ad incoraggiare gli studenti a oltrepassare i confini rigidi delle scuole e dei "periodi", ricorda Levaillant, le appariva insieme "evidente e sorprendente"⁵⁰. D'altra parte, queste testimonianze illuminano, forse, un documento d'archivio in cui troviamo una voce discordante, quella della lettera di uno studente scritta dopo la sollevazione universitaria del 1968, che chiedeva una maggiore chiarezza sugli obiettivi del corso – ad alcuni questo metodo poteva risultare disorientante?⁵¹.

Un capitolo finora completamente inesplorato – e su cui molti testimoni si sono soffermati – riguarda l'impatto 1968 su Chastel, e le conseguenze sui suoi temi e metodi storiografici. Le contestazioni, le accuse di "naïveté" e "idealisme" spinsero lo storico dell'arte ad inserire nei primi seminari che propose al *Collège*

de France, nel 1971, temi quali *L'art et l'argent*⁵². In questi incontri, Chastel affrontò questioni quali il rapporto tra arte e denaro, invitando due studiose che hanno entrambe contribuito all'archivio orale – Dominique Hervier, che per un approccio documentario presentò l'analisi dell'inventario allegato al testamento (1525) di Pierre Legendre, Tesoriere di Francia, oggetto della sua tesi di dottorato⁵³, e la sociologa Dominique Schanpper che introdusse un approccio al rapporto tra cultura, consumo e distinzione sociale presentando il libro *The Theory of the Leisure Class* di Thorstein Veblen appena tradotto in francese a Parigi nel 1970⁵⁴.

L'insegnamento della storia dell'architettura: metodo e prospettiva di Chastel

Secondo Mignot:

«Alors qu'en France la peinture domine le champ des arts dans l'enseignement, les musées, et l'édition, André Chastel a cherché à inverser cet habitus. Il a placé l'architecture au cœur de son magistère, comme professeur et comme directeur de recherches»⁵⁵.

L'architettura in effetti ha il suo posto tra i temi affrontati nei suoi corsi già dagli anni 1950, quando dedica il corso del 1957-58 alla pianta centrale nell'architettura italiana "ai tempi di Bramante"⁵⁶. Monique Mosser ricorda che le lezioni dedicate all'architettura, come per quelle sulla pittura, erano costruite intorno a nuclei tematici, intrecciando tempi e argomenti diversi⁵⁷. Ad esempio nel 1964-65, e l'anno successivo, furono dedicati al *L'escalier* (1964-1966), tema particolarmente caro a Chastel. Insegnamento e produzione si intrecciano attorno a questo tema che aveva iniziato ad interessarlo a partire dalla scala concavo-convessa di Anet⁵⁸ – e oggetto di una conferenza al Courtauld Institute già nel 1957 – esplorato quindi nel suo saggio sull'incisione della scala di Chambord inclusa da Palladio nei quattro libri⁵⁹, o nel saggio sulla scala di Fontainebleau, scelto per onorare, non a caso, Rudolf Wittkower nel 1967⁶⁰. Diventando poi il tema del convegno di Tours nel 1979⁶¹.

Forte dell'esempio vicentino delle visite alle ville palladiane, Chastel organizza lezioni *in situ* nel quadro della didattica alla Sorbona. Anna Maria Matteucci, che frequentò il seminario di Chastel all'EPHE nel 1956-1957, riferisce che, invitata a unirsi alle gite rimase colpita dalla particolare attenzione che Chastel riservava all'architettura, un campo che, formata nell'ambiente bolognese influenzato da Roberto Longhi, le era apparso fino ad allora sostanzialmente marginale⁶². Dominique Hervier, nella sua testimonianza, ha descritto dettagliatamente la visita alla Galleria di Francesco I a Fontainebleau, concepita come parte del corso sul Manierismo del 1965-1966, durante la quale, oltre a seguire l'illustrazione erudita della loro iconografia, gli studenti potevano cogliere concretamente la relazione tra affreschi, architettura e stucchi⁶³.

Due officine per la storia dell'architettura moderna: l'Inventaire e il CHRAM

Secondo Jean Guillaume, la sensibilizzazione all'architettura delle giovani generazioni era pensata da Chastel anche in funzione dell'Inventaire, con lo scopo di formare persone in grado di percepire e "vedere" l'architettura⁶⁴. Una sensibilità che poteva essere utile alla descrizione rigorosa alla base delle schede dell'istituzione, concepite come strumenti conoscitivi non normativi, capaci di documentare sistematicamente anche tutto il patrimonio – anche "minore", senza alcuna limitazione cronologica o tipologica⁶⁵. Questa dinamica si concretizzava anche in strumenti metodologici specifici pensati da Chastel, come il vocabolario tecnico *Architecture: description et vocabulaire méthodiques*, realizzato da Perouse de Monclos con la collaborazione di Dominique Hervier, che forniva un quadro per la descrizione e la classificazione dell'architettura, rafforzando la relazione tra formazione, osservazione sul campo e tutela sistematica del patrimonio⁶⁶.

Dall'interazione tra insegnamento, Inventaire e partecipazione di Chastel alle Commissioni dei Monuments historiques e dei Secteurs sauvegardés prende le mosse la riabilitazione dell'architettura dal XVII al XIX secolo. Il vuoto documentario e il limitato interesse delle Commissioni per certe architetture rendevano lo studio di questi edifici particolarmente urgente, trasformando la documentazione in strumenti di tutela e valorizzazione del patrimonio⁶⁷. All'inizio degli anni 1960, oltre alle ricerche sul Rinascimento francese, Chastel cominciò a incoraggiare studi dedicati ai secoli successivi, tanto nei *Mémoires* quanto nelle tesi di dottorato. Boudon, sotto la guida di Chastel, elaborò il suo *mémoire de diplôme* (tesi di laurea) sulla chiesa di Saint-Jean-de-Montmartre (1894-1904) e sull'opera di Anatole de Baudot (1961)⁶⁸. Nella sua intervista, la storica confida: «Credo che [Chastel] abbia concepito la necessità di studiare Baudot grazie alle discussioni alla Commissione dei Monuments historiques»⁶⁹. Renée Plouin, assistente di Chastel già dal 1955, si dedica per esempio all'opera di Henry Labrousse nella sua tesi di dottorato⁷⁰. In questi stessi anni Chastel istituisce il CRHAM (Centre de recherches sur l'histoire de l'architecture moderne) affidandone la direzione a Françoise Boudon, ed il primo tema di ricerca è il quartiere delle Halles di Parigi⁷¹. L'intervista di Boudon è cruciale per comprendere il funzionamento del centro, infatti una parte essenziale dell'innovazione metodologica del CRHAM si fonda su pratiche collaborative e operative che difficilmente lasciano tracce archivistiche. La storica ricorda la libertà di ricerca concessa da Chastel, accompagnata da indicazioni bibliografiche e riferimenti metodologici per sviluppare un approccio originale all'analisi urbana e alla storia dell'architettura⁷². Un esempio significativo di questa sperimentazione del laboratorio è il reclutamento di Jean Blécon, architetto e disegnatore del CRHAM a partire dal 1966. Secondo Boudon la presenza di un architetto all'interno del centro di ricerca storica rispondeva alla convinzione di André Chastel che il dialogo tra storici dell'arte e architetti fosse indispensabile per superare i limiti di un'analisi esclusivamente documentaria: «Chastel avait la certitude que si les historiens de l'architecture et les architectes pouvaient

collaborer, ce serait pour le plus grand profit de l'histoire de l'architecture et Jean [Blécon] lui a donné la possibilité d'expérimenter ce qu'il pensait»⁷³. Se dai lavori pubblicati dal CHRAM emerge chiaramente quanto il disegno fosse uno strumento chiave della metodologia di ricerca, è significativo osservare come questa pratica sia nata proprio dall'interazione con Blécon. Boudon⁷⁴, Mignot⁷⁵ e Chatenet⁷⁶, tutti con una formazione umanistica, sottolineano concordemente l'importanza degli scambi intellettuali con l'architetto del CRHAM. Pertanto, le testimonianze orali anche in questo caso sono state fondamentali, e qui pongono l'accento sull'importanza data alla collaborazione tra storici e architetti – un modello intellettuale che ricorda quello dello storico dell'architettura-architetto italiano ma inusuale in Francia – suggerendo che questo abbia contribuito a iniziare a ridefinire le modalità della storia dell'architettura nell'ambito del laboratorio di ricerca, fondando la propria pratica sul disegno quale strumento di ricerca e di interpretazione⁷⁷.

BIBLIOGRAFIA

Argan et Chastel 2014

Argan et Chastel, *l'historien de l'Art, savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, Atti del Convegno (Roma, 16-17 marzo 2012), a cura di C. Gamba, A. Lemoine, J.-M. Pire, Paris 2014.

BALSAMO 1991

A. BALSAMO, *Chastel et la France. Science et poésie de l'Inventaire général*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 39-44.

BERGAMO, BULEGATO, DALLA MURA, LENZO 2025

Fonti orali: archivi, digitalizzazione, ricerche, a cura di F. Bergamo, F. Bulegato, M. Dalla Mura, F. Lenzo, Conegliano 2025, disponibile online all'URL: doi: <https://doi.org/10.57623/979-12-5953-297-8>.

BOUDON 1973

F. BOUDON, *Recherches sur la pensée et l'œuvre d'Anatole de Baudot (1834-1915)*, in «Architecture, mouvement, continuité», 28, 1973, pp. 1-66.

BOUDON, CHASTEL 1977

F. BOUDON, A. CHASTEL, H. COUZY, F. HAMON, *Système de l'architecture urbaine: le quartier des Halles à Paris*, con disegni di J. Blécon, 2 voll., Paris 1977.

BOUDON, BLÉCON 1985

F. BOUDON, J. BLÉCON, *Philibert Delorme et le château royal de Saint-Léger-en-Yvelines*, Paris 1985.

BOUDON, MOSSER 1991

F. BOUDON, M. MOSSER, *De Architectura*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 60-63.

BURNS 2013

H. BURNS, *André Chastel historien*, in CHASTEL 2013, pp. 68-72.

CALLU 2018

Le Mai 68 des historiens, a cura di A. Callu, Paris 2018.

CEVESE 1991

R. CEVESE, *André Chastel au Centre Palladio*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 49-50.

CHASTEL 1951

A. CHASTEL 1951, *Problèmes de l'architecture à la Renaissance*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 13, 1951, pp. 362-372.

CHASTEL 1957

A. CHASTEL, *Un escalier du château d'Anet: la terrasse de la Venerie vers 1550*, in «Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France», 1957, pp. 73-74.

CHASTEL 1959

A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris 1959.

CHASTEL 1960

A. CHASTEL, *Palladio et l'escalier à double mouvement inversé*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 2, 1960, pp. 19-25.

CHASTEL 1967

A. CHASTEL, *L'escalier de la Cour Ovale à Fontainebleau*, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, pp. 74-80.

CHASTEL 1973

A. CHASTEL, *Vasari économiste*, in *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, Toulouse 1973, pp. 145-150.

CHASTEL 1978

A. CHASTEL, *Introduction*, in *Fables, formes, figures*, Paris 1978, 2 voll., pp. 7-49.

CHASTEL 2012

A. CHASTEL, *Architecture et patrimoine. Choix de chroniques parues dans Le Monde*, a cura di D. Hervier e C. Lorgues, Paris 1994 (2a ed. rivista 2012).

CHASTEL 2013

André Chastel (1912-1990). Histoire de l'art et action publique, Catalogo della mostra (Paris, 8 febbraio - 6 aprile 2013), a cura di S. Frommel, M. Hochmann, S. Chauffour, Paris 2013.

CHASTEL 2015

A. CHASTEL, *Méthodes et combats d'un historien de l'art*, Atti del Convegno (Paris, 29 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di S. Frommel, M. Hochmann, Ph. Sénéchal, Paris 2015.

CHASTEL 2019

Chastel et l'Italie. Lettres choisies et annotées, a cura di L. De Fuccia, E. Renzulli, Paris-Roma 2019.

CHATENET 2011

M. CHATENET, Caroline zum Kolk intervista di Monique Chatenet, pubblicata online in Cour de France.fr, 2011, <<http://cour-de-france.fr/article1911.html>>.

CHATENET 2015

M. CHATENET, *André Chastel enseignant*, in CHASTEL 2015, pp. 205-208.

COGEVAL 1991

G. COGEVAL, P. MOREL, *André Chastel, un sentiment de bonheur*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 78-87.

DESCAMPS 2001

F. DESCAMPS, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris 2001, ed. online 2013 <<http://books.openedition.org/ig-pde/104>>.

DESCAMPS 2019

F. DESCAMPS, *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris 2019.

DESCAMPS 2020

F. DESCAMPS, *Avant-propos*, in HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 11-19.

FROMMEL 2013

S. FROMMEL, *André Chastel et l'architecture*, in CHASTEL 2013, pp. 34-44.

FROMMEL 2015

S. FROMMEL, *André Chastel et l'architecture à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, in CHASTEL 2015, pp. 185-204

GOÉMÉ 1987

C. GOÉMÉ, *Le bon plaisir d'André Chastel*, intervista France Culture (BnF, Centre de consultation de l'Inatèque de France), 17 janvier 1987.

GUILLAUME 1985

L'escalier dans l'architecture de la Renaissance, Atti del Convegno (Tours 22-26 maggio 1979) a cura di J. Guillaume, Paris 1985.

GUILLAUME 2013

J. GUILLAUME, *Les colloques de Tours : une vision européenne de l'architecture de la Renaissance*, in CHASTEL 2013, pp. 56-58.

GUILLAUME 2015

J. GUILLAUME, *André Chastel à Vicence et à Tours. Une vision européenne de l'architecture de la Renaissance*, in CHASTEL 2015, pp. 45-50.

HERVIER 1977

D. HERVIER, *Pierre Le Gendre et son inventaire après décès. Une famille parisienne à l'aube de la Renaissance*, Paris 1977.

HERVIER, RENZULLI 2020

D. HERVIER, E. RENZULLI, *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art: de sources en témoignages*, Paris 2020.

LECOQ 1991

A-M. LECOQ, *L'enseignement au Collège de France*, « Revue de l'art », 93, 1991, pp. 71-74.

LEVAILLANT, TISON 1990

E. LEVAILLANT, A. TISON, *Entretien avec André Chastel 1988-1989*, in « Histoire de l'art », 12, décembre, 1990, pp. 7-19.

LEVAILLANT 2013

F. LEVAILLANT, *Mythe pour mythe... Dans le sillage du surréalisme*, in CHASTEL 2015, pp. 239-248.

MIGNOT 2015

C. MIGNOT, *André Chastel, un regard sur l'architecture*, in CHASTEL 2015, pp. 173-174.

MONTCLOS 1972

J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Architecture: description et vocabulaire méthodiques*, Paris 1972.

PLOUIN 1965

R. PLOUIN, *Henry Labrousse: sa vie et son œuvre*, tesi di dottorato, 1965.

RECHT 2012

R. RECHT, *L'image et le mot. André Chastel, historien de l'art*, in « Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », 4, 2012, pp. 1727-1740.

RENZULLI 2015

E. RENZULLI, *Les affinités italiennes*, in CHASTEL 2015, pp. 173-184.

RENZULLI 2026

E. RENZULLI, *The Pelican History of Art and the Univers des Formes in comparative perspective: Mapping Architecture's Place*, in *The History of Architectural History*, a cura di S. Frommel, A. Karge, London 2026 (in corso di pubblicazione).

THOMPSON 1978

P. THOMPSON, *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford 1978.

THUILLIER 1991

J. THUILLIER, *André Chastel et la Sorbonne*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 54-59.

ZERNER 1991

H. ZERNER, *André Chastel, historien de l'art*, in «Revue de l'art», n. 93, 1991, pp. 75-77.

ZEVI 1968

B. ZEVI, *Problèmes angoissants de l'architecture dans la Région Parisienne*, in «Architecture mouvement continuité», 169, 1968, pp. 18-19.

NOTE

¹ Desidero esprimere la mia profonda gratitudine a Dominique Hervier, che mi ha coinvolto in questo progetto, a Sabine Frommel per il suo sostegno e a Florence Descamps, per i preziosi consigli scientifici. Un pensiero particolare va a Geneviève Gentile, che, in qualità di segretaria scientifica del Comité d'Histoire du Ministère de la Culture (da ora in poi CH), ha seguito l'intero percorso. Questo saggio si basa essenzialmente sul volume *André Chastel. Portrait d'un historien de l'art. De sources en témoignages*, scritto a quattro mani con Dominique Hervier, si veda HERVIER, RENZULLI 2020. Una parte significativa del lavoro è pertanto da attribuire a questa studiosa.

² Sul rapporto di Chastel all'architettura si vedano BOUDON 1991, ZERNER 1991, FROMMEL 2013, ID. 2015, GUILLAUME 2013, ID. 2015, MIGNOT 2015.

³ Si veda la selezione di articoli di Chastel per *Le Monde* sul patrimonio raccolta in CHASTEL 1994.

⁴ Per la storia dell'inventario si veda da ultimo HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 213-247.

⁵ CEVESE 1991, GUILLAUME 2015.

⁶ CHASTEL 1959, FROMMEL 2015.

⁷ L'importanza di questi saggi di Wittkower per lo storico francese è da lui sottolineato in CHASTEL 1951.

⁸ GUILLAUME 1985.

⁹ La sua corrispondenza testimonia ampiamente le interazioni con una vasta rete di studiosi di spicco in Italia. Per una prima selezione di corrispondenza con si veda CHASTEL 2019. Per una lista completa dei suoi corrispondenti, italiani e non, si veda il catalogo online della corrispondenza di André Chastel conservata nel suo archivio a Parigi, nella Bibliothèque de l'Institut National d'histoire de l'art (d'ora in poi BINHA), disponibile sulla piattaforma <https://calames.abes.fr/>.

¹⁰ Ripreso in CHASTEL 2012, p. 77-80.

¹¹ Il titolo era: *Rationalisme et civilisation industrielle. Architecture et urbanisme en Europe et en Amérique du Nord (1800-1900)*, si veda RENZULLI 2026.

¹² BINHA, 090.345, lettera di Jean Fayeton, architetto e segretario scientifico del Cercle de l'Architecture, a Chastel, Parigi, 26 aprile 1956.

¹³ Vi sono 9 libri pubblicati da Zevi tra il 1951 e il 1983, da *Saper vedere l'architettura* a *Pretesti di critica architettonica*.

¹⁴ Zevi aveva trattato di questo argomento in ZEVI 1968. Chastel conserva una delle traduzioni fattene fare dal Cercle de l'Architecture per discuterne durante le loro riunioni mensili.

¹⁵ BINHA, 090.9.34, copia carbone della lettera di Chastel a Bruschi, Parigi, 7 dicembre 1970 e risposta di Bruschi, Roma, 28 dicembre 1970: «Carissimo prof. Chastel, [...]. La ringrazio ancora di più per le sue troppo benevole espressioni di apprezzamento per i miei libri e sono veramente lusingato che essi verranno studiati nel suo seminario alla Sorbonne. Sono anche felice che le sue preoccupazioni nel campo della storia dell'arte coincidano con le nostre. Ma questo si spiega facilmente in quanto tutti noi le siamo debitori».

¹⁶ BINHA, 090.18.123, lettera di Tafuri a Chastel, Venezia, 23 luglio 1986: «Carissimo André, la tua lettera mi ha fatto un gran piacere. Il tuo Sacco di Roma è un'opera densa ed estremamente stimolante: io non volevo certo proporre limitazioni, bensì mostrare come – da un libro bene impostato – sia possibile moltiplicare le interpretazioni. Del resto, non è da oggi che tu ci sei maestro di metodo e di chiarezza storiografica. [...] Ti auguro un buon lavoro e ti invio i miei più cari e fraterni saluti. Manfredo Tafuri».

¹⁷ CHASTEL 2013, ARGAN, CHASTEL 2014, CHASTEL 2015.

¹⁸ Per la genesi degli archivi orali si veda *Le Comité d'histoire du ministère de la Culture*. Paris: Ministère de la Culture, 2023.

¹⁹ BURNS 2013, p. 68.

²⁰ Per una prospettiva sulla storia orale si veda DESCAMPS 2001, pp. 27-97; THOMPSON 1978.

²¹ Si veda l'archivio orale del CH del Ministero della Cultura: «Les administrateurs et administratrices de la culture de 1959 à nos jours» a cura di Descamps.

²² La collaborazione instaurata tra il mondo accademico e quello istituzionale manifesta la logica d'azione del CH, orientata a costruire spazi di interazione stabile tra strutture di ricerca e Ministero. Le fonti e gli archivi orali costituiscono un campo molto sviluppato in Francia, sebbene questo ambito sia nato principalmente all'interno della ricerca sociologica, negli ultimi decenni si sta affermando anche nel campo della storia e della storiografia dell'arte e dell'architettura. A questo proposito si veda, ad esempio, DESCAMPS 2019, capitoli IV e VIII e DESCAMPS 2020. Anche in Italia si tratta di un processo che si sta diffondendo progressivamente. Nell'ambito specifico della storia dell'arte e dell'architettura, un contributo significativo è rappresentato dal volume curato da BERGAMO, BULEGATO, DALLA MURA, LENZO 2025; in particolare si veda la prefazione dei curatori (pp. 7-14) e saggi di Teresita Scalco. Si veda inoltre CAPPONI, LENZO 2023.

²³ DESCAMPS 2001, ID. 2019.

²⁴ Per varie ragioni alla fine sono state realizzate solo ventidue delle trenta interviste.

²⁵ In ordine alfabetico: Jean Pierre Babelon, Françoise Boudon, Christoph L. Frommel, Marc Fumaroli, Jean Guillaume, Françoise Hamon, Dominique Hervier, Bertrand Jestaz, Jean-Michel Leniaud, Françoise Levaillant, Christiane Lorgues, Claude Mignot, Monique Mosser, Christian Pattyn, Jean Régner (nom de plume: Jean Clair), Pierre Rosenberg, Willibald Sauerländer, Dominique Schnapper, François Souchal, Benard Toulhier, Henri Zerner. Rimando all'appendice del libro con le biografie dei testimoni, HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 378-395.

²⁶ Si veda l'introduzione autobiografica alla raccolta di studi intitolata *Fables, formes, figures* CHASTEL 1978, e le due emissioni radiofoniche imperniate sulla raccolta, una condotta da Jacques Le Goff e l'altra da Jacques Chancel (1978); l'intervista radiofonica GOÈME 1987, il film COGEVAL 1991, l'intervista LEVAILLANT 1988.

²⁷ Alcuni di questi documenti sono stati riprodotti e versati e incorporati nell'archivio Chastel.

²⁸ Si veda a questo proposito anche il capitolo «Les entretiens oraux enregistrés et leur transcription», in HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 54-61.

²⁹ Al termine del progetto, l'insieme dei materiali prodotti - le interviste, una copia di tutti i materiali preparatori - è stato depositato presso il CH, dove è consultabile previa autorizzazione.

³⁰ HERVIER, RENZULLI 2020.

³¹ Negli anni Sessanta, in un contesto amministrativo che lasciava ancora spazio all'iniziativa personale, Chastel seppe creare gruppi di ricerca, reperire fondi e aprirsi agli sviluppi più attuali delle scienze sociali.

³² BOUDON, BLECON 1985.

³³ A questi assi maggiori sono stati integrati anche molti altri temi. Si veda l'indice del libro, pp. 5-7.

³⁴ II. Au cœur du métier: enseigner et développer la recherche; III. Une vie pour le Patrimoine; IV. Au cœur du projet pour le patrimoine: l'Inventaire général.

³⁵ Gli altri archivi tematici del Ministero della Cultura comprendono interviste date da testimoni dell'archivio orale Chastel su tematiche tangenti: le politiche di salvaguardia, la nascita dell'*Inventaire général*, la figura del Ministro André Malraux.

³⁶ Le trascrizioni sono depositate negli archivi del Collège de France, fondo André Chastel, 78 CDF 8, *Enseignement*.

³⁷ THUILLIER 1991, LECOQ 1991.

³⁸ CHATENET 2015.

³⁹ CH, intervista con Christiane Lorgues, 18 e 19 novembre 2013, si veda l'intervista del 18 novembre 08 min 25 s a 08 min 42 s. Allieva, poi assistente per il resto della sua vita, aveva novanta-quattro anni quando è stata intervistata. Per un profilo dettagliato si veda l'*Annexe II* del libro, in cui vi sono i profili di tutti gli intervistati.

⁴⁰ CH, intervista con Monique Mosser, 12 febbraio 2016, si veda da 18 min a 21 min.

⁴¹ HERVIER, RENZULLI 2020, p. 118.

⁴² CH, intervista con Marc Fumaroli, 31 maggio 2017, si veda 29 min 20 s. Critico e storico della letteratura e specialista della storia della retorica (1932-2020).

⁴³ CH, intervista con Claude Mignot, 15 dicembre 2016, si veda 52 min 10 s - 52 min 50 s, e 53 min 30 s - 54 min.

⁴⁴ THUILLIER 1991.

⁴⁵ Una voce discordante è quella di François Loyer: CH, intervista con François Loyer, 30 maggio 2018, si veda 08 min 40 s a 09 min 05 s: «Curieusement, je n'ai pas un souvenir fou de Chastel, parce que ses cours étaient très bien sur l'architecture de la Renaissance française, mais je n'adhérais pas à cette période que je trouvais déjà très balisée [...]».

⁴⁶ CH, intervista con Françoise Boudon, 23 gennaio 2015, si veda 22 min 45 s - 23 min e RECHT 2012.

⁴⁷ Tale informazione è certamente documentata nei verbali dei consigli di dipartimento o nei registri delle spese della Facoltà di Lettere della Sorbona; tuttavia, senza sapere dell'esistenza di un simile cambiamento, non è vi è motivo per consultare questi documenti.

⁴⁸ CH, intervista con Gérard Régnier (*alias* Jean Clair), 20 giugno 2016, si veda 03 min 55 s a 04 min 50 s.

⁴⁹ Anche Hervier ha ritrovato il quaderno dello stesso corso.

⁵⁰ LEVAILLANT 2013 e CH, intervista con Françoise Levailant, 16 giugno 2017, 21 min - 35 min.

⁵¹ BINHA, 090.83.1. L'impatto che ebbero le insurrezioni del 1968 su Chastel e il suo insegnamento è un tema che è stato messo in luce dalle testimonianze orali. Sull'impatto del 1968 sugli storici *tout court*, si veda CALLU 2018.

⁵² LECOQ 1991.

⁵³ CH, intervista con Dominique Hervier, 12 gennaio 2017, 32 min - 34 min, HERVIER 1977.

⁵⁴ L'esperienza del seminario è documentata anche attraverso le schede di lettura conservate negli archivi dello storico dell'arte. Ancora una volta l'insegnamento incide sulla produzione accademica, Chastel colse l'occasione di riflettere sul tema del valore pecuniario dell'arte in un saggio su Vasari "economista", che dedicò nientemeno che a Fernand Braudel: CHASTEL 1973.

⁵⁵ MIGNOT 2015.

⁵⁶ Per i temi dei corsi si veda l'*Annexe IV: Chronologie et sujets des cours et des séminaires d'André Chastel*, in HERVIER, RENZULLI, pp. 413-418.

⁵⁷ CH, intervista con Monique Mosser, 12 febbraio 2016, si veda 18 min - 21 min.

⁵⁸ CHASTEL 1957.

⁵⁹ ID. 1960.

⁶⁰ ID. 1967.

⁶¹ Si vedano gli atti del colloquio di Tours GUILLAUME 1985.

⁶² Informazione raccolta da me durante una conversazione telefonica con Anna Maria Matteucci il 4 novembre 2019.

⁶³ CH, intervista con Dominique Hervier, 12 gennaio 2017, si veda da 13 min 55 s a 15 min 20 s. Si veda HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 141-142.

⁶⁴ CH, intervista con Jean Guillaume, 3 dicembre 2014, si veda da 09 min 40s.

⁶⁵ In Italia un inventario di questo genere può essere avvicinato, con le debite differenze, a quello dell'Istituto centrale per il Catalogo.

⁶⁶ Per quanto riguarda la messa a punto del vocabolario si veda CH, intervista con Jean-Marie Pérouse de Montclos, 16 dicembre 1998, 15 min 40 s - 20 min e MONTCLOS 1972.

⁶⁷ ZERNER 1991, p. 77.

⁶⁸ BOUDON 1973.

⁶⁹ CH, intervista con Françoise Boudon, 23 gennaio 2015, si veda 1 h 02 min 16 s.

⁷⁰ PLOUIN 1965.

⁷¹ BOUDON, CHASTEL 1977. Per una ricostruzione dettagliata si veda HERVIER, RENZULLI 2020, pp. 157-186.

⁷² Tra questi la *Venezia minore* di Egle Trincanato (1948), *Studi per una operante storia urbana di Venezia* di Saverio Muratori (1959), l'applicazione dell'analisi parcellare e l'uso della cartografia storica per analizzare il tessuto urbano.

⁷³ CH, intervista con Françoise Boudon, 23 gennaio 2015, si veda 1 h 13 min.

⁷⁴ CH, intervista con Françoise Boudon, 23 gennaio 2015, Blécon è citato a varie riprese, si veda 1 h 13 min; 1 h 16 min; 1 h 20 min, 1 h 39 min, 1 h 42 min à 1 h 45 min. Nel volume sul castello scomparso di Saint-Leger BOUDON, BLECON 1985, Blécon appare come co-autore.

⁷⁵ CH, intervista con Claude Mignot, 15 dicembre 2016, si veda 35 min - 42 min: «Je n'aurais rien pu faire sur Le Muet de solide sans le concours de Jean Blécon, architecte, dessinateur du CRHAM».

⁷⁶ Intervista con Monique Chatenet, CHATENET 2011: «Il faut à la fois l'historien et l'architecte pour traduire concrètement sur un plan ce qu'on trouve. J'ai fait la restitution du château de Madrid avec Jean Blécon. Quand je ne savais pas très bien où se situait quelque chose et que je lui tenais un beau discours, il me disait: "Mais où est-ce que je le tire, mon trait? C'est très joli, vos discours, mais la porte était à droite, à gauche, au milieu?"».

⁷⁷ FROMMEL 2013.

Carlo Pedretti e Arnaldo Bruschi: tra Leonardo e Bramante

Margherita Melani¹

«Degnissimo pittore, prospectivo, architecto, musico» con queste parole il matematico Luca Pacioli, nella prima edizione a stampa del *De Divina proportione* (Venezia, 1509) parla espressamente di "Leonardo architetto". Solo pochi anni prima Charles d'Amboise, governatore francese a Milano, in una lettera scritta da Milano il 16 dicembre 1506 alla Signoria di Firenze per perorare la presenza di Leonardo nella città meneghina, ne sottolineava le virtù di architetto che a suo avviso erano oscurate dalla sua fama di pittore:

«Ma doppoi che qua l'havemo maneggiato et cum experientia provato le virtute sue, vedemo veramente che el nome suo, celebrato per pictura, è oscuro a quello che meritarla essere laudato in le altre parte, che sono in lui de grandissima virtute: et volemo confessare che in le prove facte da lui da qualche cosa che li havemo domandato, de disegni et architectura et altre cose pertinenti alla conditione nostra, ha satisfacto cum tale modo, che non solo siamo restati satisfacti de lui, ma ne havemo preheso admiratione»².

A Firenze il vincianno era ben conosciuto come architetto: nel 1499 rilasciava un parere sulle cause del rovinoso stato di conservazione della chiesa di San Salvatore dell'Osservanza³ e l'anno successivo Francesco Malatesta – all'epoca agente del Marchese di Mantova a Firenze – inviava al suo signore il progetto «de la chasa de Agnolo Tovaglia» fatto dallo stesso Leonardo⁴. Che fosse considerato un architetto a tutti gli effetti, da parte dei suoi coetanei, lo ricorda anche l'iscrizione apposta nella sua sepoltura nel castello di Clos Luce, ad Amboise, dove il vincianno morì il 2 maggio del 1519, in cui si leggeva: «Peinctre et ingénieur et architecte du Roy»⁵. E ancora le prime biografie dedicategli *post mortem* ricordano con profusione numerosi progetti architettonici di Leonardo⁶.

La figura di "Leonardo architetto" ha avuto una sua evoluzione storiografica legata alle prime edizioni dei manoscritti vincianni a partire dalla selezione compiuta da Heinrich von Geymüller per il volume di Jean Paul Richter che fornì una prima generica catalogazione del materiale di architettura civile ed ecclesiastica nei manoscritti vincianni suddividendolo in tre sezioni: *Architectural Designs, Theoretical Writings and Architecture* e *Remarks on the style of Leonardo's Architecture*.⁷ Da allora in poi l'immagine di 'Leonardo architetto' ha attirato l'attenzione di tutti i vincianni che hanno contribuito alla storiografia leonardesca.

Gli approfondimenti storiografici compiuti su Leonardo architetto⁸ dimostrano chiaramente che il tema ricevette nuovo impulso soprattutto nel secondo dopoguerra, in corrispondenza con le celebrazioni per il cinquecentenario della nascita di Leonardo (1952), in quegli stessi anni in cui il giovane Carlo Pedretti (1928-2018) muoveva i suoi primi passi di studioso⁹. Un periodo intenso parzialmente ricostruibile attraverso l'archivio personale di Carlo Pedretti (1928-2018), confluito nella fondazione voluta dallo stesso studioso, che è manifesto dell'attività e delle relazioni intessute da Pedretti con numerosi colleghi nell'arco di tutta la sua intensa vita¹⁰. I progetti architettonici di Leonardo attirano ben presto le attenzioni di Pedretti, del resto l'architettura in genere era un tema a lui caro fin dai suoi primi articoli¹¹ ed emerge in modo evidente anche nella sua prima monografia che corrisponde al catalogo della mostra allestita e interamente curata nelle sale dell'Archiginnasio di Bologna: *Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*¹².

Il volume – come la mostra – è organizzato in cinque sezioni; nella terza dedicata ai passaggi e ricordi di Leonardo in Emilia (dal 1482 al 1514)¹³ ovviamente indugia anche sull'attività di Leonardo per Cesare Borgia, sullo studio delle fortificazioni, ma anche su un altro aspetto legato all'architettura: l'attenzione di Leonardo per la cartografia partendo dallo studio del tessuto urbano di Imola, tema che lo stesso Pedretti riprenderà più avanti dedicandogli un articolo e una mostra monografica¹⁴.

Il 1952 – anno delle celebrazioni del cinquecentenario della nascita di Leonardo – è segnato da numerose iniziative e pubblicazioni.

Tra tutte, il volume di Anna Maria Brizio, *Scritti Scelti*¹⁵, destinato a rivoluzionare i criteri di edizione degli scritti di Leonardo in cui la curatrice mette in luce l'importanza del dato cronologico, oltre che contenutistico, per una visione più organica degli studi vinciani. L'ordinamento in chiave cronologica dei disegni e dei testi di Leonardo diventa un punto di riferimento imprescindibile anche per il giovane Carlo Pedretti, all'epoca già ampiamente impegnato in varie ricerche vinciane e, cosa altrettanto importante, già in contatto con i più importanti studiosi del periodo. Tra i corrispondenti del giovane Pedretti si annovera anche il celebre storico dell'arte tedesco Ludwig Heinrich Heydenreich che nello stesso 1952 pubblica un importante contributo incentrato sull'identificazione dei disegni vinciani per la residenza reale di Romorantin¹⁶.

La prima lettera di Pedretti ad Heydenreich risale al novembre del 1949. Come da prassi lo studioso bolognese scrive al celebre storico dell'arte per presentarsi, racconta le sue ricerche, fa il nome di un contatto comune – nello specifico l'ingegner Nando De Toni – e chiede la disponibilità di eventuali duplicati per incrementare la sua biblioteca personale. La lettera di Heydenreich, scritta a mano su carta intestata del Zentralinstitut für Kunstgeschichte e datata 4 agosto del 1950, è uno spaccato di umanità: lo studioso ricorda di aver perso tutta la sua biblioteca, bruciata nel 1943, e di aver cercato a lungo alcuni dei suoi estratti più interessanti come «il piccolo articolo sul porto di Civitavecchia nella ricostru-

zione di Leonardo»¹⁷. È questo l'inizio di una corrispondenza, sempre in punta di penna, che ruota attorno a temi di studio con affondi su Leonardo architetto tema che sarà oggetto della lettura vinciana di Heydenreich nel 1962¹⁸, poi ripreso e sviluppato del saggio su Leonardo e Bramante che uscirà nel 1969, volume che accoglie gli atti del convegno vinciano svoltosi a Los Angeles nel maggio del 1966¹⁹.

Nel frattempo l'immagine di "Leonardo architetto" si era andata sempre più rafforzando su fronti diversi grazie alla pubblicazione di testi monografici e saggi dedicati a varie sfaccettature²⁰. Nel 1953 esce il libro dell'architetto Giulio Ulisse Arata²¹ che fa emergere in modo preponderante l'immagine di urbanista prima ancora che architetto (in questo ordine anche a sommario). Un anno dopo, nel volume che raccoglie gli atti del convegno organizzato durante le celebrazioni vinciane, esce il saggio di Corrado Maltese su *Il pensiero architettonico e urbanistico di Leonardo*²² incentrato sulla volontà di individuare eventuali edifici o tracce di edifici costruiti secondo la volontà e le idee di Leonardo: un volume strutturato ma privo di riferimenti documentari che emergeranno solo negli anni successivi. Nonostante ciò, a lui spetta il merito di aver sottolineato la presenza di una sorta di «equazione della forma e struttura» nei disegni architettonici di Leonardo. Quasi dieci anni dopo Luigi Firpo (1963) pubblica il suo volume monografico *Leonardo architetto e urbanista*²³, in cui affronta il tema in modo organico offrendo una visione d'insieme mai tentata prima.

E ancora nel 1964 Ladislao Reti propone una lettura sulle *Tracce dei progetti perduti di Filippo Brunelleschi nel codice Atlantico*, l'anno successivo (1965) l'ingegnere Nando De Toni si dedica a Leonardo cartografo – *I rilievi cartografici di Leonardo per Cesena ed Urbino contenuti nel manoscritto "L" dell'Istituto di Francia*. Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste è invece il tema della lettura di Kate Steinitz (1969). Due anni dopo Eugenio Garin, in occasione delle letture vinciane, torna sul tema di Leonardo urbanista dal punto di vista filosofico (*La città in Leonardo*) e a seguire altre letture su temi architettonici di Cesare Vasoli (1972, *La lalde del sole di Leonardo*), Corrado Maltese (1973, *Gusto e metodo scientifico nel pensiero architettonico di Leonardo*) e Luigi Firpo (1973, *Leonardo architetto militare e civile*). Nel frattempo la riscoperta dei codici madrileni (1966/67) aveva dato nuovi impulsi e offriva nuovo materiale che doveva essere analizzato, contestualizzato, studiato.

Nel 1962 Pedretti pubblica *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500* confermando la sua necessità e la sua volontà – già manifestata a più riprese nelle pubblicazioni precedenti – di dare ordine alle carte vinciane partendo dal dato cronologico: tema che diventerà lo scopo di quasi tutta la sua attività di studioso e che era stato invocato da Calvi (dal 1925) e che come dimostrato da Anna Maria Brizio nel 1952 era la strada da percorrere per una lettura delle carte prodotte da Leonardo. Oltre ad essere una linea di studio auspicata, riordinare in chiave cronologica le pagine di Leonardo, per Pedretti era una vera necessità, come studioso sentiva l'importanza di avere elementi cronologici

certi per comprendere la labirintica mente di Leonardo e per cercare di collocare nel giusto contesto ogni progetto vinciiano. Dare ordine alle carte permette a Pedretti – in mancanza di documenti d'archivio – di dimostrare che Leonardo si era ampiamente occupato di architettura anche dopo il 1500, dopo il suo primo soggiorno milanese in cui ovviamente, il confronto con Bramante, era un *leit-motiv*. Da qui la scelta di impostare il volume sui soli studi di architettura databili dal 1500 fino ai suoi ultimi anni in Francia: i disegni architettonici di Leonardo sono presentati e interpretati nel contesto dell'architettura rinascimentale, con un continuo rimando dal particolare al contesto. Poiché le pagine di Leonardo sono raramente datate, l'analisi paleografica e stilistica delle singole carte permette a Pedretti di riscoprire e puntualizzare fasi sconosciute dell'attività di Leonardo architetto. La datazione dei disegni dopo il 1500 si basava dunque sulla scrittura, sullo stile e spesso sulle tecniche utilizzate, anche se Pedretti avverte più volte che per le carte posteriori al 1513, è comunque molto difficile poter fornire una datazione con certezza. Non a caso pochi anni dopo Anna Maria Brizio a proposito di questo lavoro di Pedretti scriverà «Con rapido intuito aveva immediatamente afferrato l'importanza dell'elemento generatore della mia antologia, la cronologia»²⁴. Nel volume Pedretti dichiara il suo debito nei confronti di James Ackerman, Eugenio Battisti, Karl Birkmeyer, Anna Maria Brizio, André Chastel, J. Le Roy Davidson, Ludwing H. Heydenreich, Bates Lowry, Giorgio Nicodemi e Paolo Sampaolesi. Nomi che hanno dato un contributo determinante alla storiografia architettonica.

Le nuove datazioni fornite da Pedretti vengono subito accolte e recepite da Heydenreich che nel simposio internazionale *Leonardo's legacy* – organizzato presso la University of California di Los Angeles nel 1966 – ripercorre l'attività architettonica di Leonardo e di Bramante giungendo a considerazioni importanti: sebbene Bramante sia citato solo due volte da Leonardo nei suoi scritti e sebbene non ci siano documenti utili ad attestare una relazione tra i due artisti, è possibile considerare queste due eccezionali personalità come strettamente legate grazie a un pensiero comune e alla loro indiscutibile originalità²⁵.

Il rapporto tra Leonardo e Bramante fu approfondito ulteriormente nel successivo cinquecentenario bramantesco del 1970: Anna Maria Brizio si concentrò sui rapporti tra Bramante e Leonardo in relazione al concorso per il Tiburio del Duomo di Milano e ai cantieri del Duomo di Pavia e del Castello di Vigevano²⁶, Carlo Pedretti si focalizzò sul problema della partecipazione di Leonardo nel progetto di Bramante per la Chiesa di Santa Maria delle Grazie²⁷, Doris D. Fien-ga pubblicò il testo inedito delle «Antiquarie prospettiche romane» poemetto attribuito a Bramante²⁸, Arnaldo Bruschi invece si dedicò al rapporto tra Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio e dei loro contributi a Civitavecchia²⁹.

Pedretti nel frattempo continua ad approfondire aspetti architettonici – che erano anche i temi delle sue lezioni americane – e nel 1972 esce con *Leonardo da Vinci: the Royal Palace at Romorantin*³⁰, mentre nel 1973 pubblica un resoconto, aggiornato di alcune importanti novità, circa la figura di Leonardo come artista

e come scienziato in *Leonardo. A study in chronology and style*³¹. Ancora stile e cronologia: i due *focus* che guidano le ricerche di Pedretti.

Nel frattempo l'architetto Alberto Carlo Carpiceci pubblica un volume sul contributo di Leonardo ai primi progetti per la basilica di San Pietro³²; Jean Guillaume contemporaneamente a più riprese si dedica ai progetti francesi di Leonardo e all'influsso di Leonardo nell'architettura francese³³.

I tempi erano maturi per una monografia su Leonardo architetto, lavoro che esce in un momento in cui Pedretti pubblica altri due volumi altrettanto importanti: il *Commentary* al testo di Jean Paul Richter in cui dedica una parte molto articolata, e debitamente aggiornata, ai disegni architettonici³⁴ e i due volumi del *Codex Atlanticus*: strumento utilissimo per una ricognizione analitica dei fogli del Codice Atlantico, per la loro datazione e le connessioni tra le oltre mille pagine di questa miscellanea che nel frattempo era stata oggetto di un restauro che non passò inosservato³⁵.

È in questo contesto che Eugenio Battisti suggerisce ad Electa di commissionare a Pedretti il successivo volume monografico che è il principale punto di riferimento per gli studi di storia dell'architettura vaticana: *Leonardo architetto*, edito dalla stessa Electa nel 1978. La prima lettera di Carlo Pirovano a Pedretti su questo argomento risale all'11 dicembre del 1975; Pedretti risponde pochi giorni dopo dichiarando tutto il suo entusiasmo per un'offerta che dichiara essere «irresistibile»³⁶. Eugenio Battisti aveva, fin dall'inizio, messo a disposizione i suoi migliori studenti di architettura per eseguire rilievi e ricerche, allievi dell'Università di Firenze che Pedretti ringrazia nel volume: Giovanni Degli Innocenti, Pier Luigi Bandini, Silvano Salvadori, Carlo Bonanni, Claudio Castellini, Mario Consonni, Claudio Degli Innocenti e Paolo Innocenti (p. 353)³⁷.

I documenti dell'archivio Pedretti permettono di seguire tutte le fasi che portarono alla nascita del volume: dalla prima idea fino alla correzione delle ultime bozze, con informazioni sporadiche anche sulle successive ristampe e sulle numerose traduzioni effettuate.

Il testo fu letteralmente redatto in pochi mesi, nella seconda metà del 1976 (da giugno a dicembre). La corrispondenza con Pirovano permette di affermare che il 4 giugno del 1976 Pedretti aveva già iniziato il lavoro di stesura del testo:

«In questo momento sto lavorando al testo e conto di averne presto una prima stesura che servirà da base alle varie 'puntate in profondità' da parte dei collaboratori. Ho già pronto anzi il primo capitolo dal quale risulterà chiaro il tipo di grafici e rilievi necessari, per esempio quelli che dovranno illustrare il rapporto topografico e prospettico fra la lanterna del duomo e il Tempio degli Angioli e quelli che dovranno illustrare [...] Alla fine dell'anno accademico in due settimane avrò l'opportunità di dedicarmi completamente a questo progetto. Con un po' di ritardo sui tempi prestabiliti sarò dunque in grado di sottoporle il testo e di procedere col piano organizzativo per quanto riguarda la parte illustrativa. Le farò poi sapere col dovuto anticipo la data esatta dell'arrivo a Milano»³⁸.

Il 14 dicembre dello stesso anno, dopo un'estate in viaggio tra Windsor (dove aveva seguito il restauro e lo smontaggio dei fogli dagli antichi *passe-partout* avvenuto nel settembre dello stesso anno), Firenze (ottobre 1976) e Milano, Pedretti scrive a Pirovano:

«Caro Pirovano, finisco in questo momento (14 dicembre a ore 14,30) il testo del Leonardo architetto. Non occorre dire che è venuto fuori un capolavoro»³⁹.

Il piano del libro era organizzato in due parti, prima e dopo il 1500 – data spartiacque – legata alla storiografia vinciana ma anche ai precedenti saggi editi dallo stesso Pedretti:

«Noterai la divisione in due parti principali: avanti e dopo il Cinquecento seguito da un epilogo che riguarda gli ultimi anni dell'attività di Leonardo, cioè il materiale già discusso a fondo nei miei due libri precedenti per cui mi limito a presentarli in sezioni come corpus. Fa senso porre l'accento sugli argomenti nuovi, che sono quelli delle due parti precedenti»⁴⁰.

La bozza finale fu inviata il 28 dicembre 1976:

«Caro Pirovano, eccoti il testo di Leonardo architetto. Sono 166 pagine dattiloscritte, compreso i testi degli inserti (quelli su carta gialla), quindi siamo proprio sulle 150 pagine di testo effettivo»⁴¹.

Pedretti al testo allega meticolose informazioni su immagini e didascalie da aggiungere a corredo, definendo – come di consueto – ogni minimo particolare editoriale⁴².

Il 1977 fu l'anno delle verifiche, della composizione grafica, dei sopralluoghi e delle integrazioni. Le primissime bozze arrivarono a Los Angeles nel gennaio del 1978. In questa fase di composizione editoriale e di revisione per la stampa Pedretti cerca di inserire precisazioni sulle postille di Leonardo sul trattato di Francesco di Giorgio mai riprodotte prima, aggiunge alcune fotografie dell'altare e della cripta della Chiesa di San Sepolcro a seguito di alcune novità emerse dagli ultravioletti e inserisce materiali inediti su Gradisca di cui Pedretti era venuto a conoscenza grazie a Lionello Puppi.

Il libro uscì nel novembre 1978⁴³ e, a fronte dell'eccezionale successo, si pensò fin da subito alla traduzione in varie lingue (inglese, francese, tedesco e giapponese), operazione che coinvolse lo stesso Pedretti, a testimonianza di come anche la traduzione fosse parte integrante del progetto di partenza.

Il testo di Pedretti fu seguito da numerose recensioni da parte di Luigi Firpo, Corrado Maltese, Arlando Bruschi, Ugo Parronchi, Lionello Puppi, Manfredo Tafuri, Verga, Bruno Zevi, Gianni Carlo Sciolla e Cesare De Seta⁴⁴.

Mentre il volume andava in stampa Bruschi e Tafuri, insieme a Corrado Maltese e Renato Bonelli pubblicano quella che Pedretti definisce «un'opera fonda-

mentale anche dal punto di vista bibliografico» ovvero gli *Scritti rinascimentali di architettura* (Milano, 1978), una edizione «filologicamente impeccabile» – prosegue Pedretti – in cui «oltre all'apporto di Leonardo agli sviluppi delle teorie architettoniche del quattro e cinquecento, l'opera presenta una rassegna completa dei materiali relativi al problema del *tiburio* del Duomo di Milano»⁴⁵. I volumi erano usciti pressoché in contemporanea ma Pedretti riuscì ad inserire questa nota perché lo stesso Bruschi lo aveva informato con una lettera scritta da Roma il 27 maggio del 1978.

Arnaldo Bruschi è tra i colleghi ringraziati nelle pagine di *Leonardo architetto*. Citato a più riprese nel volume⁴⁶ il suo nome è sempre associato allo studio dei rapporti intercorsi tra Bramante e Leonardo. Ogni citazione è accompagnata da aggettivi, precisazioni che mettono in luce sempre l'apporto innovativo degli studi di Bruschi su Bramante⁴⁷.

La prima lettera di Pedretti a Bruschi, conservata in archivio, risale al 1974 ma i due studiosi erano sicuramente in contatto diretto da tempo, si erano conosciuti a Roma, insieme a Stefano Ray, Valtieri e Bentivoglio, erano entrambi al convegno dedicato a Bramante organizzato nel 1970 dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Bramantesche.

La conoscenza diretta molto probabilmente era maturata a Roma, a cavallo tra il 1967 ed il 1968, quando i coniugi Pedretti ebbero modo di soggiornare nella casa romana di Eugenio Battisti, un periodo di cui hanno sempre avuto un vivo ricordo⁴⁸.

La copia della lettera inviata da Pedretti a Bruschi – lo studioso ha tenuto la sua corrispondenza e il suo copialettere con grande meticolosità – permette di leggere del comune scambio di libri e articoli bramanteschi e leonardeschi. Pedretti per non perdere un *post scriptum* fa una fotocopia della lettera e sul retro della copia trascrive la sua postilla. I contatti proseguono sui temi di studio, Bruschi risponde con una lettera scritta a mano e datata 30 marzo 1974, a cui fa seguito una missiva di Pedretti del 25 maggio successivo. Tema principale è l'affresco di Bramante con *Eraclito e Democrito* di Bramante ora a Brera, già in Palazzo Visconti a Milano, e quindi l'*architettura picta* ricordata dalle fonti relative a questo affresco ma anche alle pagine manoscritte che, in mancanza di immagini ad alta risoluzione, lascio spazio ad ipotesi fantasiose.

Il punto di partenza di Pedretti è una trascrizione inedita del De Pagave fatta da Nicodemi, materiale che l'ex soprintendente di Milano aveva lasciato allo studioso bolognese che contiene anche appunti dello stesso Nicodemi per la preparazione della mostra del 1939 e il dattiloscritto del testo di Costantino Baroni – direttore dei Musei civici milanesi e sottosegretario del Comitato per l'ordinamento e la conservazione delle opere – a cui era stato affidato l'incarico di redigere un saggio dal titolo *Leonardo architetto*⁴⁹.

Pedretti nel suo *Leonardo Architetto* non trascrive la nota di De Pagave ma sulla base di questa stessa fonte avanza l'ipotesi che l'affresco fosse all'esterno del palazzo, fa un breve affondo sull'architettura dipinta prima di spostare l'atten-

zione del lettore sul problema della contrapposizione delle espressioni – riso e pianto intesi come espressione dei moti dell'anima – e di avanzare supposizioni (anche fantasiose) sulle note manoscritte dei libri aperti in primo piano a tal punto che lui stesso scrive che «Naturalmente questo tipo di riflessioni non può essere preso troppo sul serio» (p. 98)⁵⁰.

Negli anni '70 l'architettura era anche il principale tema delle lezioni e delle tesi che Pedretti assegnava ai suoi studenti americani. Nello stesso periodo – 1975 – scrive a Tafuri per segnalare l'arrivo di una sua allieva e l'acquisto di un manoscritto (di cui invia la fotocopia della prima pagina): nessun documento – tra quelli pervenuti in archivio – permette di capire se e come la corrispondenza è andata avanti.

Nel frattempo la corrispondenza con Bruschi si interrompe, riprende nel 1978 con una lettera in cui Bruschi annuncia l'uscita del quarto volume degli *Scritti rinascimentali di architettura* di cui chiede una recensione che, temo, non abbia mai fatto ad eccezione della breve segnalazione a margine della monografia di Electa già introdotta. Pedretti, all'epoca in viaggio in Europa, risponde in ritardo, propone di recensirlo in *Renaissance Quarterly* o nel *Journal of the Society of the Architectural Historians* e suggerisce il nome di Ackerman per un'ulteriore recensione. Si danno appuntamento all'anno successivo, al 1979, alle celebrazioni medicee, per parlare di nuovi progetti di ricerca che possiamo solo immaginare. E soprattutto dichiara di aver letto il volume monografico che Bruschi ha dedicato a Bramante e che intende adottare l'edizione inglese come testo di riferimento per i suoi studenti americani e passa poi a temi di studio.

Di recensione in recensione, nel gennaio del 1979 nelle pagine de «L'Espresso» esce la recensione di Bruno Zevi al *Leonardo Architetto* di Pedretti, con una chiusa che anticipa l'attuale superamento dell'immagine di 'Leonardo architetto'. Zevi con la sua consueta lungimiranza e capacità di sintesi nota che gli spazi architettonici di Leonardo sono «privi di respiro»⁵¹.

Il volume di Pedretti, edito con un tempismo perfetto, aveva aperto il dibattito sul ruolo di Leonardo come architetto, un ruolo che oggi – a differenza di Bramante – non gli viene più riconosciuto in modo così netto. Non è un caso se dal 2011 la felice definizione di Leonardo come "ingegnere-architetto", adottata da Alfredo Buccaro⁵², ha avuto favorevole riscontro perché è una manifestazione di quella stessa "mancanza di respiro" ben riassunta da Zevi.

BIBLIOGRAFIA

ARATA 1953

G. U. ARATA, *Leonardo architetto e urbanista*, Milano 1953.

BARONI 1939

C. BARONI, *Leonardo architetto*, in *Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Milano, 1939), a cura di Giorgio Nicodemi, presentazione di P. Badoglio, Novara, 1939, pp. 239-259.

BELTRAMI 1919

Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico, a cura di L. Beltrami, Milano 1919.

BRIZIO 1952

Scritti scelti di Leonardo da Vinci, a cura di A.M. Brizio, Torino 1952.

BRIZIO 1968

A.M. BRIZIO, *Rassegna degli studi vinciani dal 1952 al 1968*, in «L'Arte», 1 (1968), pp. 107-120.

BRIZIO 1974

A.M. BRIZIO, *Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma 1974, pp. 1-26.

BRUSCHI 1974

A. BRUSCHI, *Bramante, Leonardo e Francesco di Giorgio a Civitavecchia*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma 1974, pp. 535-565.

BUCCARO 2011

Leonardo da Vinci : il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli ; con la riproduzione in facsimile del MS XII. D. 79, a cura di A. Buccaro, Poggio a Caiano, 2011, 2 voll.

BUCCARO E RASCAGLIA 2020

Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani : influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 12 dicembre-30 marzo 2020) a cura di A. Buccaro e M. Rascaglia, Napoli 2020.

CARPICECI 1974

A.C. CARPICECI, *Leonardo architetto: S. Pietro e Roma*, Roma 1974.

CARPICECI 1978

A.C. CARPICECI, *L'architettura di Leonardo: indagine e ipotesi su tutta l'opera di Leonardo architetto*, prefazione di V. Mariani, Firenze 1978.

CAMPIONI 2019

Con Leonardo da Vinci a Bologna, atti del convegno, Bologna, 15 maggio 2018, a cura di R. Campioni, Bologna 2019.

FIENGA 1974

DORIS D. FIENGA, *Bramante autore delle «Antiquarie prospettive romane»*, poemetto dedicato a Leonardo da Vinci, in *Studi bramanteschi*, Atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma 1974, pp. 417-426.

FIRPO 1963

L. FIRPO, *Leonardo architetto e urbanista*, Torino 1963.

GUILLAUME 1974

J. GUILLAUME, *Léonard de Vinci et l'architecture française. I. Le problème de Chambord*, in «Revue de l'art», 25 (1974), pp. 71-84.

GUILLAUME 1975

J. GUILLAUME, *Léonard de Vinci et l'architecture française*, in «Bulletin de l'Association Léonard de Vinci», 14 (1975), pp. 29-47.

GUILLAUME 1987

J. GUILLAUME, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, Catalogo della mostra (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 22 maggio-8 novembre 1987) a cura di P. Galluzzi, Montréal 1987.

HERXUISON 1873

H. HERXUISON, *Actes d'Etat civil d'artistes francais*, Paris-Orléans 1873.

HEYDENREICH 1952

L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci, architect of Francis I*, in «The Burlington Magazine», 1952, pp. 277-285.

HEYDENREICH 1963

L. H. HEYDENREICH, *Leonardo architetto*, Lettura Vinciana II, Vinci Biblioteca Leonardiana 15 aprile 1962, Firenze 1963.

HEYDENREICH 1969

L. H. HEYDENREICH, *Leonardo and Bramante: genius in architecture*, in *Leonardo's legacy: an international symposium*, (UCLA Center for Medieval and Renaissance studies edited, 2-8 may, 1966) edited by C.D. O'Malley, Berkeley-Los Angeles 1969, pp. 125-148.

HEYDENREICH 1971

L. H. HEYDENREICH, *Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's: Untersuchungen zum Thema: Leonardo da Vinci als Architekt*, Fink 1971.

MALTESE 1954

C. MALTESE, *Il pensiero architettonico e urbanistico di Leonardo*, in *Leonardo: saggi e ricerche*, Roma 1954, pp. 331-358.

MELANI 2019

Bibliografia completa di Carlo Pedretti (1928-2018) con un inedito di Carlo Pedretti, a cura di M. Melani, Poggio a Caiano 2019.

MELANI 2021

M. MELANI, *Pedretti & Leonardo: definizione del metodo di lavoro attraverso lo studio e l'edizione di frammenti e fogli del Codice Atlantico*, in *Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018-dicembre 2019)*, a cura di L. Beggi Miani e R. Marcuccio, Atti dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, n. 52, Modena, 2021, pp. 177-209.

PEDRETTI 1945

C. PEDRETTI, *Aristotele Fioravanti trasportatore di campanili. L'illustre architetto bolognese e gli importanti incarichi affidatigli da principi italiani e da regnanti stranieri, i suoi ardui e faticosi progetti in un instancabile e laborioso peregrinare*, in «L'informatore anagrafico», gennaio 1945, p. 3.

PEDRETTI 1947

C. PEDRETTI, *Scoperta a Rimini la fontana di Leonardo*, in «Posta sera» (1947), p. n.n.

PEDRETTI 1952

C. PEDRETTI, *I progetti di Leonardo per la macchina idraulica di Bernardo Rucellai*, in «Sapere», fasc. (15 aprile 1952), pp. 61-64.

PEDRETTI 1953

Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia, a cura di C. Pedretti, presentazione di A. Marazza, Bologna 1953.

PEDRETTI 1957

C. PEDRETTI, *Studi vinciani*, Genève 1957.

PEDRETTI 1972a

C. PEDRETTI, *Leonardo architetto a Imola*, in «Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 2, 1972, pp. 92-105.

PEDRETTI 1972b

C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci: the Royal Palace at Romorantin*, Cambridge Mass., 1972.

PEDRETTI 1973

C. PEDRETTI, *Leonardo: a study in chronology and style*, Berkeley-Los Angeles 1973.

PEDRETTI 1974

C. PEDRETTI, *Il progetto originario per Santa Maria delle Grazie e altri aspetti inediti del rapporto Leonardo-Bramante*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma, 1970), Roma 1974, pp. 197-203.

PEDRETTI 1977

The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, commentary by C. Pedretti, Berkeley-Los Angeles 1977, 2 voll., vol. II, p. 23.

PEDRETTI 1978-79

C. PEDRETTI, *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci: a catalogue of its newly restored sheets*, New York 1978-1979, 2 voll.

PEDRETTI 1985

Leonardo: il Codice Hammer e la mappa di Imola. Arte e scienza a Bologna e in Emilia Romagna nel primo Cinquecento, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 30 maggio-14 settembre 1985), a cura di C. Pedretti, Firenze 1985.

RICHTER 1883

J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1883, 2 voll.

TAGLIALAGAMBA 2021

S. TAGLIALAGAMBA, *Carlo Pedretti e Leonardo architetto (1978), con affondi sulla letteratura critica precedente*, in *Leonardo da Vinci percorsi di ricerca e studi sulla ricezione*, Conversazioni vinciane, Modena, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti (novembre 2018 - novembre 2019), Modena, 2021, pp. 211-256.

VILLATA 1999

E. VILLATA, *Leonardo da Vinci: i documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999.

ZEVI 1979

B. ZEVI, *Un designer del Cinquecento*, «L'Espresso», 2, 14 gennaio 1979, p. 73.

NOTE

¹ Carlo Pedretti, più tra gli storici dell'architettura che tra gli storici dell'arte, autore di saggi che sono ancora oggi punti di riferimento fondamentali per inquadrare l'attività architettonica di Leonardo. Questa giornata di studio è stata per me occasione per verificare contatti diretti e indiretti di Pedretti con Zevi, Bruschi e Tafuri. Come manifesta il titolo del mio contributo, i contatti con Arnaldo Bruschi (1928-2009) furono sicuramente diretti, non posso dire altrettanto per Bruno Zevi (1918-2000), anche sono quasi sicura che i due si fossero conosciuti di persona; lo stesso vale per il più giovane Manfredo Tafuri (1935-1994). La ricerca parte ovviamente da materiale inedito conservato presso l'archivio della Fondazione Pedretti, archivio che ho l'onore di curare.

² Entrambe le fonti sono in BELTRAMI 1919, nn. 97 e 181, pp. 59-60, 113.

³ BELTRAMI 1919, n. 99, p. 61. Beltrami pubblica il documento in corrispondenza del 1499 ma precisa che secondo Gaetano Milanesi era un atto da riferirsi al 1506.

⁴ BELTRAMI 1919, n. 105, p. 64.

⁵ HERXUISEON 1873, p. 453. In BELTRAMI 1919, n. 246, p. 156.

⁶ Per un resoconto delle fonti si veda VILLATA 1999, con bibliografia precedente.

⁷ RICHTER 1883, vol. II, pp. 27-74, 75-99, 100-104.

⁸ Sull'argomento si veda TAGLIALAGAMBA 2021, pp. 211-256, con bibliografia precedente.

⁹ Per un resoconto dell'attività di Carlo Pedretti si veda MELANI 2019.

¹⁰ L'Archivio Pedretti notificato, che ho l'onore e l'onere di curare per volontà dello stesso Pedretti, è attualmente oggetto di un lavoro di pre-catalogazione e di riordino, possibile grazie al contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia; si tratta di un progetto impegnativo data la presenza dell'intero carteggio di Pedretti, in gran parte completo di copialettere, e del materiale di lavoro prodotto dallo studioso nel corso della sua carriera. L'Archivio, conservato presso la sede della Fondazione omonima a Lamporecchio, è una fonte importante per la comprensione del ruolo di Pedretti nello sviluppo della storiografia vinciana.

¹¹ PEDRETTI 1945; PEDRETTI 1947 (pubblicato anche successivamente in *Studi vinciani*, Genève 1957, pp. 34-42). Per un resoconto completo delle pubblicazioni si veda MELANI 2019.

¹² PEDRETTI 1953. Su questo volume si veda anche *Con Leonardo da Vinci a Bologna* 2019, con bibliografia precedente.

¹³ PEDRETTI 1953, pp. 131-196.

¹⁴ Si veda in particolare PEDRETTI 1972a (con il testo di una conferenza tenuta a Imola nella sala del Consiglio comunale il 27 aprile 1971) e PEDRETTI 1985.

¹⁵ BRIZIO 1952.

¹⁶ HEYDENREICH 1952, pp. 277-285.

¹⁷ Lettera di Ludwig Heinrich Heydenreich a Carlo Pedretti, datata 4 agosto del 1950. Lamporecchio, Archivio Pedretti [da ora in poi AP], Cartella Heydenreich, carta non numerata. I rapporti tra i due studiosi si consolidarono a tal punto che lo stesso Heydenreich partecipò, in qualità di testimone, alle nozze di Carlo e Rossana Pedretti svoltesi a Bologna, nella chiesa della Misericordia, il 15 settembre del 1957.

¹⁸ HEYDENREICH 1963.

¹⁹ HEYDENREICH 1969, pp. 125-148. Da ricordare anche il successivo, quanto altrettanto importante, contributo dello stesso studioso sull'architettura sacra di Leonardo: HEYDENREICH 1971.

²⁰ Come illustrato da TAGLIALAGAMBA 2021, pp. 211-256, con bibliografia precedente.

²¹ ARATA 1953.

²² MALTESE 1954.

²³ FIRPO 1963.

²⁴ BRIZIO 1968.

²⁵ HEYDENREICH 1969.

²⁶ BRIZIO 1974.

²⁷ PEDRETTI 1974.

²⁸ FIENGA 1974.

²⁹ BRUSCHI 1974.

³⁰ PEDRETTI 1972b.

³¹ PEDRETTI 1973.

³² CARPICECI 1974.

³³ Si veda GUILLAUME 1974; GUILLAUME 1975.

³⁴ «Of course it would be most desirable now to have the whole material rearranged chronologically, but at least it can be commented upon with a stress on chronology, and supplemented with a number of texts and studies, the importance of which has been fully assessed only recently.»; in PEDRETTI 1977, vol. II, p. 23.

³⁵ PEDRETTI 1978-79. Su questo volume si veda MELANI 2021.

³⁶ Si veda TAGLIALAGAMBA 2021, pp. 211-256.

³⁷ PEDRETTI 1978, p. 353.

³⁸ Lettera di Carlo Pedretti a Carlo Pirovano datata 4 giugno 1976. AP, Cartella Electa, carta n.n.

³⁹ Lettera di Carlo Pedretti a Carlo Pirovano datata 14 dicembre 1976. AP, Cartella Electa, carta n.n.

⁴⁰ Lettera di Carlo Pedretti a Carlo Pirovano datata 14 dicembre 1976. AP, Cartella Electa, carta n.n.

⁴¹ Lettera di Carlo Pedretti a Carlo Pirovano datata 28 dicembre 1976. AP, Cartella Electa, carta n.n.

⁴² Attitudine che posso testimoniare avendo avuto la possibilità di seguire numerosi suoi progetti editoriali.

⁴³ Nello stesso 1978 uscì anche la monografia di Alberto C. Carpiceci. Si veda CARPICECI 1978.

⁴⁴ Come ricorda Tagliagamla (2021), ancora un decennio dopo, nel 1987, lo studioso francese Guillaume scriveva: «Strange as it may seem, no comprehensive study of Leonardo's architectural ideas has never been made, except by Luigi Firpo (1963) [...] Leonardo studies has been dominated by Carlo Pedretti who has completely transformed our knowledge of Leonardo's drawings and written a number of fundamental books on the subject we are concerned here, including a recent comprehensive work, *Leonardo architetto* (1978). [...] Pedretti seeks above all to date Leonardo's drawings and writings, and to relate them to specific projects and commissions – in short to reconstruct the artist's activity. From this standpoint, occasional work, of no great originality, becomes important, while theoretical studies such as the remarkable church drawings in Paris MS. B lose much of interest, except that of connecting them with a hypothetical project for a mausoleum. The purpose of the following essay is therefore not to make erudite additions or corrections to the fine work of Carlo Pedretti, although we sometime question his conclusion on some point or other. We have not concerned ourselves with Leonardo's "career", but with his ideas and their place in the history of architecture in Italy and France». Si veda GUILLAUME 1987, p. 207.

⁴⁵ PEDRETTI 1978, p. 346.

⁴⁶ Come da indice il nome di Arnaldo Bruschi compare nelle pagine: 86, 90, 93, 94, 116, 121, 208, 246, 346 (citazione bibliografica con Tafuri).

⁴⁷ Ad esempio: «[...] come Bruschi tanto sagacemente ha rivelato ...» (p. 86); «come Bruschi aveva intuito [...]» (p. 90); «e che il Bruschi aveva già posto in rapporto con [...]» (p. 94); «[...] che ha avvalorato ulteriormente l'ipotesi [...]» (p. 116); «[...] come suggerisce Bruschi» (p. 208); «secondo una recente proposta di Bruschi si tratterebbe invece [...]» (p. 246).

⁴⁸ «Ed ora la vostra casa che non è un problema ma un paradiso. Nel dare un ordine diverso a certe cose, ci ha sempre assalito il terrore di introdurre un tocco borghese. Per esempio le porte sono tornate al loro posto e lo scheletro di tavolo svedese ha ora il suo piano regolare ed è adibito a tavolo per mangiarci sopra. Rossana ha rivestito il sofa con stoffa che aveva preso Elena. Per casa dunque c'è sempre una vivace attività femminile, ma sempre con accortezza e misura, come in un efficiente laboratorio di restauro. Io poi, da buon leonardista, mi sono occupato degli impianti idraulici ristabilendo lo sgorgo delle acque che era impedito da coperchi di dentifrici, bottoni, forbicine, cucchiaini, etc. etc. Molto più divertente del Codice Atlantico! I libri, inutile dirlo, stanno ricevendo le mie cure in cambio della gioia che mi procurano. Ne rispetto l'ordine (anche se, a volte, mi è incomprendibile!) e li libero dalla polvere insidiosissima». AP, Cartella Battisti, Lettera di Carlo Pedretti ad Eugenio Battisti datata 2 febbraio 1968, carta n. n.

⁴⁹ BARONI 1939. Costantino Baroni proponeva di considerare i disegni architettonici di Leonardo come una serie di "frammenti" ma al tempo stesso sottolinea la necessità di un approccio più ampio che tenesse conto dell'intera attività di Leonardo come architetto, non solo dei progetti religiosi che erano stati oggetti delle ricerche di Heydenreich. Baroni, come l'architetto Gustavo Giovannoni, membro del Comitato esecutivo, riteneva che i disegni architettonici di Leonardo fossero soprattutto «spunti di idee, composizioni fantastiche forse immaginate per gli sfondi di quadri», e non progetti architettonici veri e propri. Da questi presupposti deriva la sua ipotesi di suddividere i disegni architettonici vinciani in tre tipologie: disegni dedicati ad edifici preesistenti, disegni con osservazioni o soluzioni architettoniche prese a prestito da monumenti o siti preesistenti e infine disegni in cui Leonardo si sforza di studiare soluzioni originali e nuove. In sintesi, agli occhi di Baroni, l'eccellenza di Leonardo era da ricercare nella: «Scienza dei materiali, razionalità strutturale, definizione prospettica costituiscono veramente il nucleo determinante della concezione architettonica vinciana».

⁵⁰ PEDRETTI 1978, p. 98.

⁵¹ ZEVI 1979.

⁵² Si veda soprattutto BUCCARO 2011, concetto ribadito a più riprese in BUCCARO, RASCAGLIA 2020, con ampia bibliografia precedente.

Storia e Progetto. La lezione di Mario Manieri Elia

Benedetta Caglioti

Mario Manieri Elia (1929-2011) è una voce autorevole all'interno del dibattito della cultura architettonica italiana del secondo Novecento, nella duplice veste di professore di Storia dell'Architettura e di progettista. Tali dimensioni risultano, nel suo percorso, strettamente intrecciate entro una continuità di ricerca nella quale l'attività accademica e la pratica architettonica confluiscono in una riflessione sul rapporto tra Storia e Progetto, intesi come forme complementari di una medesima attività intellettuale.

Con il fine di indagare una figura ancora non sufficientemente studiata, in tale contributo verranno delineate una sintetica biografia per fare emergere il suo ruolo nella professione, nella docenza e nell'impegno civile, e una riflessione dedicata al suo pensiero teorico¹.

Fondamenti biografici: una complessa vivacità intellettuale

La formazione universitaria di Manieri Elia presso la Facoltà di Architettura di Roma, a partire dal 1947, coincide con anni importanti della storia italiana: la Seconda guerra mondiale si è conclusa da poco, la Repubblica Italiana è appena nata, le città portano i segni della distruzione della guerra e aperto è lo scontro politico fra Democrazia Cristiana e Partito Comunista. In questo contesto, la Facoltà di Valle Giulia rappresenta un osservatorio privilegiato delle tensioni fra tradizione accademica, istanze di modernizzazione e fermenti di critica disciplinare.

Compagni di università saranno Vittorio Franchetti Pardo, Arnaldo Bruschi e Italo Insolera.

Paolo Portoghesi, Gianfranco Caniggia e Manfredo Tafuri si iscriveranno alla Facoltà di Architettura romana solo alla soglia della laurea di Manieri. E dunque, come sottolinea lo stesso Franchetti Pardo, tra queste generazioni esiste un profondo iato: il mutato contesto socio-politico².

Manieri, nato alla fine degli anni Venti del Novecento, ha avuto, come i suoi coetanei, esperienza diretta della distruzione materiale e morale dell'Europa e della successiva fase di ricostruzione intesa come occasione, di ridefinizione complessiva del rapporto tra luogo, società e storia.

L'architettura moderna viene considerata quel «privilegiato strumento concettuale, politico, operativo di riscatto della società»³ e le opere di Le Corbusier, Wright, Gropius, Mies van der Rohe sono lette come espressioni di un progetto che investe non solo il linguaggio architettonico, ma l'idea stessa di *abitare*, di città, di rapporto tra individuo e collettività.

Fin dai tempi universitari, il tema della conservazione dei centri storici viene sentito quale urgenza da affrontare: non percepito come ambito residuale o puramente monumentale, il tessuto storico appare un campo problematico in cui si giocano questioni di identità urbana, memoria collettiva e giustizia sociale.

Laureatosi nel 1954, Manieri entra nel gruppo dei giovani assistenti di Leonardo Benevolo, insieme a Franchetti Pardo, Bruschi, Insolera e avvia contemporaneamente la propria attività professionale. Tra i suoi primi lavori si ricorda la progettazione dei quartieri INA-Casa di Lucera e Margherita di Savoia dove avrà la possibilità di confrontarsi con temi quali il rapporto tra tipologia edilizia e forma urbana, la questione dell'abitazione sociale, l'equilibrio tra standard funzionali e qualità percettiva dello spazio.

Gli anni Sessanta segnano una fase di forte impegno civile e teorico.

Consegue la libera docenza in Urbanistica e assume l'insegnamento di *Storia dell'Architettura* presso la Facoltà di Ingegneria della Sapienza. Nel 1960, partecipa alla redazione della Carta di Gubbio, insieme ad Antonio Cederna e ad altri protagonisti del dibattito sui centri storici: un documento che determina il passaggio da una concezione monumentale e selettiva della tutela a un approccio organico, che riconosce il valore del tessuto urbano nella sua interezza, includendo edilizia minore, spazi aperti, relazioni d'uso⁴. La partecipazione a tale convegno da parte di Manieri esprime la sua attività e partecipazione, fin da giovane, all'impegno civile e sociale nella cultura architettonica con particolare riguardo al problema della salvaguardia dei centri storici, sentito come urgenza negli anni Sessanta del Novecento. Sempre in questi anni, Manieri assieme ad altri colleghi, fonda lo studio STASS⁵, gruppo di progettazione sperimentale impegnato nella ricerca di un linguaggio architettonico di rigore geometrico, fortemente connesso alle tensioni politiche del tempo e vicino a riviste come *Contropiano*⁶. Lo studio professionale si configura come una sorta di laboratorio collettivo in cui la dimensione progettuale è costantemente interrogata alla luce della teoria e della critica. Manfredo Tafuri frequenta a lungo questo ambiente, instaurando con Manieri un rapporto destinato a diventare, negli anni, insieme solidale e dialettico.

Il concorso del 1967 per l'ampliamento della Camera dei Deputati, elaborato dallo studio STASS insieme a Vittorio De Feo, costituisce un momento emblematico: Tafuri leggerà quel progetto come un tentativo «di nuovo ordine», una forma capace di opporsi al «caos quotidiano» e, al tempo stesso, di instaurare un dialogo serrato con il sito storico⁷. L'esito è una proposta «in equilibrio fra una completa autosufficienza e una stretta correlazione al tessuto urbano»⁸.

In parallelo, Manieri sviluppa una intensa attività editoriale: *William Morris. Architettura e socialismo* (1963) e *L'architettura del dopoguerra negli USA* (1966) testimoniano l'ampiezza dei suoi interessi, che spaziano dalla critica del capitalismo industriale agli sviluppi del Movimento Moderno nel contesto nordamericano⁹. In quest'ultimo lavoro, l'attenzione non è rivolta tanto ai protagonisti più celebri (Wright, Mies, Gropius, Le Corbusier), quanto ai nodi critici del processo complessivo, alle contraddizioni insite nello sviluppo delle metropoli, agli effetti sociali e culturali delle grandi trasformazioni urbane.

Con la chiamata presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nell'ottobre 1968, Manieri entra in uno degli ambienti più dinamici della cultura architettonica europea. Qui si consolida il sodalizio con Manfredo Tafuri, e prende corpo un'esperienza collettiva che ridefinisce profondamente i confini disciplinari della storia dell'architettura. In tale periodo, l'attività professionale di Manieri subisce un deliberato arresto, mentre si intensifica quella teorico-politica grazie alla frequentazione con Francesco Dal Co, Massimo Cacciari, Giovanna Curcio, Franco Rella, Giorgio Ciucci. Venezia diviene un contesto fertile in cui confrontare, mettere alla prova, radicalizzare posizioni maturate negli anni precedenti. Nascono così testi significativi: *Louis H. Sullivan. Autobiografia di un'idea* (1970), nel quale l'architetto americano è colto nella tensione tra innovazione linguistica e vincoli economici¹⁰; *La città americana dalla guerra civile al "New Deal"* (1973), scritto con M. Tafuri, F. Dal Co e G. Ciucci, rappresenta una vera e propria storia critica dell'urbanizzazione e dell'architettura statunitense, in cui le forme costruite vengono lette come prodotti di processi economici e ideologici complessi¹¹; *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna* (1976)¹² e *Le città capitali del xx secolo* (1978)¹³.

Nel 1982, il volume *Storia e uso dei modelli architettonici*, scritto con Giovanna Curcio, chiude simbolicamente la stagione veneziana. La volontà da parte degli autori è di «presentare un lavoro storico [...] rivolto alle interpretazioni delle vicende attraversate dagli oggetti o modelli che, nel tempo, sono stati prodotti, usati, trasformati e, in definitiva, interpretati. Rivolto, insomma, all'interpretazione delle interpretazioni»¹⁴. Qui i «modelli» sono considerati non solo come strumenti di rappresentazione, ma come dispositivi critici, in grado di attivare processi conoscitivi specifici e di incidere sulla costruzione stessa delle ipotesi di progetto.

Il ritorno a Roma, nel 1983, segna l'inizio della fase di piena maturità di Mario Manieri Elia. Presso la Sapienza, insegna *Storia dell'Architettura 3* e *Caratteri stilistici dell'architettura*, attraverso un metodo capace di intrecciare analisi formale, storia delle idee e fenomenologia della percezione.

Contemporaneamente riprende con intensità l'attività progettuale: tra gli interventi più significativi si ricordano la Pinacoteca nazionale di Pistoia, la riqualificazione di Piazza Ridola a Matera, il piano di recupero di Nardò, la sistemazione dell'Area Sacra di Largo Argentina a Roma, fino all'incarico conferito dalla Soprintendenza Archeologica di Roma per la responsabilità dell'area

storica nell'ambito dell'indagine finalizzata al restauro del Colosseo. A ciò si univano importanti mandati istituzionali come essere membro del Consiglio Nazionale per i Beni culturali e del Comitato di settore per i Beni architettonici e ambientali (1981-1993 e 1998-2002).

Nel 1990 diviene il primo presidente dell'ARCO, associazione per il recupero del Costruito, fondata nello stesso anno con l'obiettivo di colmare il mancato rapporto fra conoscenza storica e tecnica per la conservazione dei centri storici e dei monumenti. Inoltre, Manieri interviene nel dibattito pubblico, contestando, ad esempio sulle pagine di *La Repubblica* e dell'*Unità*¹⁵, le operazioni giudicate lesive del patrimonio storico e paesaggistico.

I mandati istituzionali, la presidenza ARCO, il suo essere architetto operante, gli articoli di critica su giornali nazionali testimoniano il suo grande impegno civile nella società, a cui non si è mai sottratta la produzione scientifica come testimoniano, in questi anni, le pubblicazioni di importanti libri come *Barocco leccese* (1989), *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico* (1989), *Architettura e Città. I modelli e la prassi* (1989), *Roma Capitale: strategie urbane e uso delle memorie* (1991), che riflettono in modo sempre più cosapevole sul rapporto tra forme architettoniche, mentalità storica e strategie urbane¹⁶.

Dal 1992, con il trasferimento alla Terza Università di Roma (Roma Tre), si apre un capitolo decisivo anche sul piano didattico e istituzionale. La fondazione di una nuova Facoltà di Architettura, diretta da Carlo Melograni, offre a Manieri l'occasione di progettare il corso di *Fondamenti di Storia dell'Architettura*, collocato al primo anno degli studi, un'esperienza formativa che si pone l'obiettivo di «fornire elementi conoscitivi e strumenti critici per una conoscenza attiva dei processi reali verificatisi nel passato e ciò per un pieno sviluppo della capacità di comprensione del mondo contemporaneo e in esso di proposizione progettuale»¹⁷. Il fine del corso è quindi di formare negli studenti non un sapere erudito, ma una consapevolezza critica del ruolo della storia nella pratica progettuale.

Pochi anni dopo, Manieri istituisce, con Bruno Toscano, il Dottorato in *Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di Architettura*, caratterizzato da una forte apertura interdisciplinare, e nel 2003 fonda, insieme a Francesco Cellini, il Master internazionale *Architettura | Storia | Progetto*, erede del precedente corso di perfezionamento in *Storia della progettazione architettonica*. Il Master si configura come un laboratorio culturale che assume come nodo centrale la relazione tra Storia e Progetto, ospitando architetti, filosofi, storici dell'arte, urbanisti, archeologi, restauratori: una costellazione di saperi che rispecchia l'idea di Manieri di «contaminazione extra-disciplinare» come condizione per «sfuggire agli equivoci e alle secche di una cultura abituata alle semplificazioni selettive più che alle meditate sintesi critiche» e con l'obiettivo di «abilitare i corsisti, sia sul piano intellettuale che su quello tecnico, a muoversi e produrre, responsabilmente e anche innovativamente, in un mondo come il nostro, la cui anima e senso risiedono nella *complessità* e per citare Heidegger nell'*eventualità*»¹⁸.

Negli stessi anni, Manieri partecipa a numerosi concorsi di progettazione, tra cui quello per il Palazzo di Giustizia di Siena (2000), il Tempio-Duomo di Pozzuoli (2004, in collaborazione con Sandro Anselmi e Francesco Cellini), Piazza Augusto Imperatore (primo premio nel 2006) e diviene consulente per i problemi del Patrimonio storico-architettonico dell'Assessorato alle Politiche del Territorio del Comune di Roma dal 1994 (e per il PRG di Roma fino al 2007). Prosegue la sua attività scientifica con pubblicazioni come *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma* (1998)¹⁹, la collana *ΤΟΠΟΣ e progetto*²⁰, *Roma, dall'acqua alla pietra* (2009) e *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico* (2010)²¹.

Nel 1999 Mario Manieri Elia diviene Accademico di San Luca, un titolo a coronamento della sua intensa attività di intellettuale, dove l'esperienza del didatta si univa indissolubilmente a quello dell'architetto operante in un costante impegno sociale e civile.

Fondamenti teorici: Storia e Progetto nel pensiero fenomenologico

Emerge dalla breve biografia tracciata che in Manieri lo studio della storia dell'architettura si è sempre unito, fin dagli anni universitari, all'esigenza del *fare* architettura perché considerata quel «privilegiato strumento concettuale, politico e operativo di riscatto della società»²². La relazione tra Storia e Progetto non può, quindi, che essere qualcosa di iniziale e fondativo nel pensiero di Manieri e per comprenderla è necessario collocarla all'interno del quadro filosofico di riferimento, che per Manieri è quello fenomenologico. Dopo la Seconda guerra mondiale, la fenomenologia viene assunta, in diversi ambiti disciplinari, come strumento critico da opporre alla disumanizzazione prodotta da un razionalismo tecnico. A seguito, infatti, della tragedia bellica e della distruzione fisica e morale dell'Europa, la società civile si impegna nella ricerca di un nuovo modo di ritrovare senso e radicamento al fine di intraprendere una ricostruzione materiale e, ancor prima, esistenziale e percettiva.

Il pensiero fenomenologico aveva assunto una direzione ontologica superando le iniziali formulazioni di E. Husserl. Martin Heidegger in *Essere e Tempo* (1927), afferma che l'uomo non è un semplice osservatore del mondo, ma è sempre «gettato nel mondo», coinvolto, situato: egli abita il mondo²³. Da qui nasce un concetto chiave per l'architettura: *abitare* è la modalità fondamentale del nostro esistere²⁴.

Il passaggio da E. Husserl a M. Heidegger e, successivamente, a M. Merleau-Ponty segna uno spostamento dalla fenomenologia come analisi delle strutture intenzionali della coscienza a una fenomenologia che assume l'essere situato, l'abitare e il corpo come categorie centrali. In ambito architettonico, questo mutamento di prospettiva si traduce in una rinnovata attenzione per le modalità con cui lo spazio viene vissuto, percepito e interpretato.

In Italia il pensiero fenomenologico viene interpretato da Enzo Paci attraverso la sua personale *fenomenologia relazionistica* dove l'esperienza non è mai puro

fatto interiore, ma sempre rapporto: tra io e tu, tra individuo e mondo, tra il soggetto e la storia²⁵. La coscienza è fin dall'inizio situata in una trama di relazioni, e la storicità non è un semplice contesto di sfondo, ma la struttura stessa dell'esperienza. Nel contesto della ricostruzione postbellica, Paci sosteneva un ritorno alla dimensione umana, esperienziale e storica dello spazio fornendo una spiegazione delle motivazioni della crisi che l'architettura attraversava a partire dal secondo dopoguerra e che lui addebitava «ad una rigida interpretazione del razionalismo del Movimento Moderno che ha finito per produrre il declassamento dell'architettura da Arte ad un insieme coerente e strumentale di operazioni tecniche»²⁶.

Questo impianto teorico influisce sul pensiero di Ernesto Nathan Rogers²⁷, che a sua volta, attraverso *Casabella-Continuità*, veicola la fenomenologia nella cultura architettonica italiana del dopoguerra²⁸. La riflessione di Rogers è ben nota: contro ogni atteggiamento puramente formalista, insiste sull'idea che l'architetto debba radicarsi nella coscienza storica ponendosi in *continuità* con la tradizione²⁹. Quest'ultima è il luogo in cui si incontrano permanenze e mutazioni, rispetto alle quali la modernità non è rottura, ma sviluppo dinamico di un processo che attraversa il tempo.

Per Rogers, l'architettura a lui contemporanea deve instaurare una relazione attiva con le preesistenze ambientali nella quale il passato entra nel progetto non per analogia formale, ma per la sua «storica concretezza»³⁰, per il fatto di essere parte integrante del tessuto urbano e delle memorie collettive. Essere moderni significa allora sentirsi responsabili di un contributo che si innesta in una storia lunga e che deve alimentare la vitalità delle opere esistenti. L'architettura, quindi, è atto fenomenologico: mediazione fra individuo e mondo, fra corpo e spazi e fra Storia e Progetto.

Questa impostazione trova in Manieri un interlocutore attento. Egli certamente assimila il dibattito rogersiano: la necessità di coniugare modernità e tradizione in un atteggiamento non formalistico, ma storicamente e criticamente fondato e, soprattutto, di considerare l'architettura quale «forza vitale». Tuttavia, la specificità del pensiero di Manieri Elia risiede nella sua vicinanza alla *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau-Ponty³¹.

Per il filosofo francese, il mondo non è un insieme di oggetti di cui il soggetto si appropria, ma un orizzonte vissuto; il corpo non è una cosa tra le cose, bensì il nostro modo di «essere-al-mondo» e il mondo è qualcosa che io certamente penso, ma che io vivo attraverso il corpo; la percezione non è un atto puramente mentale, ma un processo incarnato ed è il campo percettivo ad essere «lo spettacolo del mondo»³². Di conseguenza, anche lo spazio è prima di tutto spazio vissuto, luogo di esperienze, di relazioni, di sedimentazioni storiche.

Manieri afferma che il dualismo soggetto/oggetto ha perso il suo significato: la realtà contemporanea è dominata dalla complessità, e ciò che conta è il sistema dinamico di relazioni tra «io – l'altro – le cose» (sistema di M. Merleau-Ponty). Le architetture, i tessuti urbani, i territori non sono mai semplici ogget-

ti, ma «partner attivi»³³: recano incorporato il vissuto di chi li ha prodotti, sono dispositivi di significato che continuano ad agire nel presente.

In questa prospettiva, la storia è la «ricostruzione della vicenda spazio-temporale degli esseri viventi nell'ambiente attraverso le loro relazioni»³⁴. Le costruzioni umane, quali le città, gli edifici o le infrastrutture, sono «motori potenziali del futuro»³⁵: non solo documenti del passato, ma espressione di intenzioni, di scelte, di progetti che continuano a interpellare chi abita quei luoghi.

Se le cose sono portatrici di intenzionalità e la storia è un flusso di relazioni, ne consegue che essa non può più essere concepita come percorso lineare verso una meta predeterminata, né come narrazione oggettiva e neutra.

I significati diventano la vera cerniera dinamica tra l'uomo e le cose: essi non sono dati una volta per tutte, ma si producono e si trasformano nel rapporto tra soggetti e contesti.

Di qui l'affermazione che la «storia non si conserva, la si agisce»³⁶.

Ciò che possiamo conservare sono le tracce materiali, ma esse, se decontestualizzate dal processo di mutazione in cui si inseriscono, rischiano di diventare «oggetti morti»³⁷. Solo un progetto capace di riattivarne i significati può restituire loro vitalità.

Questa visione è coerente, per molti versi, con le riflessioni di Christian Norberg-Schulz sulla nozione di *genius loci* dove lo spazio architettonico è il luogo in cui si manifesta lo spirito del luogo, risultato dell'interazione tra conformazione fisica, memoria e pratiche d'uso³⁸. Manieri, pur non adottando in modo sistematico il vocabolario schulziano, condivide l'idea che *abitare* significhi istituire un rapporto significativo con un contesto, e che l'architettura sia chiamata a rendere percepibili, e intelligibili, tali significati.

Altro termine di confronto importante è rappresentato da Vittorio Gregotti che, in particolare nel celebre volume *Il territorio dell'architettura*³⁹, delinea un pensiero secondo cui l'architettura non possa limitarsi alla scala dell'edificio, ma deve misurarsi con il territorio, inteso come costruzione storica e campo di forze in cui si intrecciano infrastrutture, paesaggio, insediamenti umani.

Manieri condivide la necessità di questa scala allargata e, nei suoi lavori su Roma e su altre città storiche, mostra come ogni progetto debba essere valutato nella prospettiva di una strategia urbana e di una politica del territorio. Tuttavia, rispetto a Gregotti, egli mantiene costantemente una maggiore attenzione sulla dimensione fenomenologica del vivere lo spazio: il territorio è certamente una costruzione storico-strutturale, ma è anche uno spazio percepito, abitato, carico di memorie e di aspettative.

Si potrebbe dire, in sintesi, che Manieri tende a connettere la «costruzione del territorio» (Gregotti) con l'«esperienza dell'abitare» (Schulz), all'interno di un orizzonte fenomenologico (Merleau-Ponty).

La relazione tra Storia e Progetto, così delineata, diventa motivo di confronto con Manfredo Tafuri, soprattutto a partire dal rientro a Roma di Manieri dopo

l'esperienza veneziana. Non a caso in una nota di *Topos e Progetto*, scrive: «da quando mi sono trasferito a Roma, nel 1983, i nostri rapporti [intesi con Tafuri], umanamente sempre più intensi, sono divenuti dialettici sul piano scientifico, riguardo alla relazione, da lui tendenzialmente censurata, tra storia e progetto»⁴⁰.

Una distanza che si evidenzia nelle pagine di *Casabella* dei numeri 580 e 582 del 1991.

Gregotti, nell'editoriale del n. 580 ritiene che sia innegabile che la cultura architettonica italiana «stia ricevendo oggi di ritorno alcuni temi che essa ha per prima faticosamente iniziato a porre sul tappeto e discutere sin dalla metà degli anni Cinquanta: i temi del contesto, della storia, della memoria e della tradizione, il tema del rapporto con l'impegno politico e in generale la critica positiva alla modernità»⁴¹. Gregotti riflette sull'importanza assunta negli anni Sessanta dal disegno della città e del territorio, così come sul tema della salvaguardia dei centri storici. L'autore, volgendo lo sguardo al suo contemporaneo, sottolinea però la decadenza in Italia della cultura del progetto e della qualità delle opere realizzate, a dispetto di una riflessione critica e storica dell'architettura la cui autorità andava aumentando.

All'interno del n. 580 del giugno 1991 è presente il saggio *Storia. Conservazione. Restauro*⁴² di Tafuri che, in linea con il pensiero dell'editoriale, constata la crisi dei valori nella realtà contemporanea e la conseguente «tendenza a cercare ansiosamente tali valori nel passato»⁴³. Da ciò deriva un'attenzione sempre più crescente nei confronti della conservazione dei monumenti ponendo problemi delicati circa i modi dell'intervento e le competenze di chi è chiamato a operare in tale ambito. Lo storico propone di sostituire il restauro con la conservazione dal momento che il primo è da intendersi come intervento traumatico facente parte del territorio dell'architettura, che certo tiene conto dei valori storici, ma in maniera totalmente diversa dalla conservazione. Dunque, il progetto di restauro è da sostituire con azioni continue di manutenzione, affidate alla figura del «conservatore», specialista distinto dall'architetto progettista. Tafuri sottolinea infatti come «l'architetto (...) ha un bisogno legittimo: dove interviene deve lasciare qualcosa di sé (...) viceversa, un conservatore è preoccupato che là dove lui interviene nulla di sé rimanga», inoltre all'architetto mancano «gli strumenti che né una specializzazione, né la prassi quotidiana gli possono dare (...) il conservatore è invece colui che lavora tutti i giorni e solamente sui monumenti antichi»⁴⁴. Continua, inoltre, affermando che se il restauro si rende inevitabile, esso deve assumere un carattere «confittuale»⁴⁵.

Manieri risponde a Tafuri con il saggio *La conservazione: opera differita* nelle pagine del n. 582 di *Casabella* del settembre 1991, in cui sottolinea come l'architettura storica è, per definizione, «esecuzione differita di un disegno nel tempo (...) che, di per sé, è un sistema complesso di riferimenti e convenzioni rappresentative; spesso oltretutto frutto di più competenze»⁴⁶.

Manieri richiama il suo approccio fenomenologico circa la coincidenza tra capacità di abitare e capacità di costruire e la valenza delle relazioni e dei significati stra-

tificati delle opere del passato con la nostra contemporaneità. In tale senso scrive: «bisogna prendere atto che l'ambiente della vita umana, con tutti i segni della storia e le stratificazioni delle memorie che si sono depositati, è un corpo vivo nel quale conviviamo. Non in senso passivo, ma in termini di adattamento all'ambiente. Gli edifici storici devono a tale loro capacità di adattamento la loro conservazione. Ed è nelle tracce sugli edifici, dovute alla capacità del monumento di adattamento, nella stratificazione dei significati assunti nel tempo che si riconoscono qualità e autenticità»⁴⁷. Un concetto di autenticità che non rifiuta la natura evolutiva e dinamica del contesto storico, anzi la assume come specifico carattere.

In tale visione rispetto all'architettura storica, Manieri condanna la figura del conservatore invocato da Tafuri intesa quale tecnico neutrale, in quanto dinanzi a un'opera storica, ogni scelta è inevitabilmente interpretativa (anche la semplice pulitura), e dunque non può essere delegata a un soggetto che si pretenda estraneo al progetto.

Se è vero che il restauro, inteso come progetto di architettura, è certamente operazione conflittuale, per Manieri è proprio tale conflitto ad essere «vitale e esaltante»⁴⁸. E deve essere il progettista, in dialogo con le altre competenze, a dover «tirare le fila» di questo conflitto «con adeguato rigore culturale e scientifico». E, conclude Manieri, è proprio questa «la sfida a cui non possiamo sottrarci: né come storici, né come insegnanti, né come progettisti»⁴⁹.

Il pensiero di Manieri, ormai maturo circa la relazione tra Storia e Progetto a partire dagli anni Novanta, si rende evidente anche nella didattica. Nei manifesti della Facoltà di Architettura di Roma Tre, relativi all'area della Storia dell'Architettura, egli afferma che gli «insegnamenti storici hanno il compito di proporre agli studenti architetti un'ampia e profonda conoscenza attiva e critica dei processi reali verificatisi nel passato, orientata al conseguimento di un pieno sviluppo delle capacità di proposizione progettuale attuale»⁵⁰. Ancora nel programma didattico sottolinea come la storia non debba essere «un assortimento di modelli formali da offrire alla fantasia progettuale del futuro architetto», ma tale da stimolare negli studenti una «capacità di attenta percezione nei confronti dell'esistente»⁵¹ in modo che essi possano conoscere il patrimonio storico e ambientale in cui sono collocati e in cui dovranno integrare la propria opera. E dunque è essenziale per Manieri che il «futuro architetto apprenda e assuma *la vitalità progettuale* della conoscenza storica, tanto quanto *la forza conoscitiva* del progetto»⁵². In tale visione, Manieri, così come Tafuri, si è sempre allontanato dalla cosiddetta «storia operativa» che propone una funzionalizzazione dell'analisi dei processi trasformativi pregressi alle ipotesi di trasformazione futura: «tale induzione è scorretta e fa quasi sempre da presupposto a due deformazioni: una lettura storica viziata e una progettualità preconcepita»⁵³.

Il corso di perfezionamento *Storia della progettazione architettonica*, poi trasformato nel Master *Architettura | Storia | Progetto*, porta alle estreme conseguenze questa impostazione teorica. Manieri dichiara esplicitamente, nel manifesto dell'anno accademico 1999-2000, che tra Storia e Progetto si è prodotto,

nel tempo, un distacco «innaturale», che occorre colmare⁵⁴. L'oggetto principale del corso non è tanto l'analisi delle opere quali «siti tecnici o morfologici», quanto lo studio delle modalità e delle dinamiche del lavoro architettonico, individuale e collettivo, che conduce alla definizione del progetto: una vera e propria «storia del processo progettuale». Nel piano didattico chiarisce infatti di riferirsi alla «storia del progetto come settore di lavoro intellettuale e di sperimentazione non sufficientemente approfondito nei corsi tradizionali di Storia dell'Architettura, ma in realtà bisognoso di rafforzare la propria specificità in quanto centrale in un processo produttivo che dovrebbe svilupparsi con continuità dalla conoscenza al progetto»⁵⁵.

In questo senso, la lezione di Manieri si distingue sia dalla tradizione accademica più erudita, sia da quella progettuale più autoreferenziale. Egli propone una via intermedia, in cui Storia e Progetto sono due dimensioni di un unico processo: «due attività giustamente distinte nella specializzazione degli strumenti disciplinari, ma strettamente connesse in sede di approccio teorico e di gestione del patrimonio»⁵⁶.

Tali riflessioni continuano in Manieri Elia anche nel passaggio di secolo, dove individua un peggioramento della capacità di *abitare*, che è crisi di Storia e Progetto, causato dal diffondersi di una «relazione esclusiva, a-sociale, tra individui e macchine video-informatiche, risultando, di fatto, sopresse o indebolite la comunicazione intersoggettiva tra gli uomini e le interazioni tra l'uomo e il luogo; l'effetto appariscente e inevitabile è la caduta della produzione di significati qualitativi: che è anche crisi dell'architettura»⁵⁷.

L'unica risposta possibile, per Manieri, è l'attraversamento della complessa contemporaneità del nuovo secolo. Ciò implica, sul piano teorico, l'abbandono definitivo del dualismo soggetto/oggetto e, sul piano operativo, la ricerca di strumenti progettuali capaci di riattivare, in senso merleau-pontiano, le relazioni tra «io-l'altro-le cose»⁵⁸.

La voce di Mario Manieri Elia, segnata da una talentuosa irrequietezza intellettuale, si contraddistingue nel dibattito architettonico del secondo Novecento per aver intrapreso, nei confronti del rapporto tra Storia e Progetto, una lettura fenomenologica, attenta al campo percettivo, alla realtà vissuta attraverso il corpo, alla complessità delle relazioni che uniscono individui, luoghi e cose.

Nell'attuale contesto storico in cui la crisi *dell'abitare*, la frammentazione sociale, l'estrema evoluzione tecnologica con la conseguente comparsa non solo di nuovi soggetti, ma di nuove realtà, sembrano minare le basi stesse della produzione di significato, la lezione di Manieri Elia appare di straordinaria attualità. Essa invita a concepire la Storia non come deposito di forme, ma come processo *vitale*; il Progetto non come gesto autoreferenziale, ma come atto critico, inscritto in una *storia lunga*, per produrre nuovi significati e restituire *all'abitare* una dimensione intersoggettiva; l'architettura non come sommatoria di specialismi e tecnicismi, ma come quell'arte dell'edificare che è privilegiato strumento culturale di riscatto della società.

BIBLIOGRAFIA

BAGLIONE 2012

Ernesto Nathan Rogers 1909-1969, a cura di C. Baglione, Milano 2012.

CARACCIOLLO 1991

Le Regioni dall'Unità a oggi, a cura di A. Caracciolo, Torino 1991.

CELLINI, SEGARRA LAGUNES 2015

F. CELLINI, M.M. SEGARRA LAGUNES, *Scritti per Mario Manieri Elia*, Atti del Convegno (Roma 2-3 aprile 2013), Roma 2015.

CIUCCI, DAL CO, MANIERI ELIA, TAFURI 1973

G. CIUCCI, F. DAL CO, M. MANIERI ELIA, M. TAFURI, *La città americana dalla guerra civile al "New Deal"*, Roma-Bari 1973.

CURCIO, MANIERI ELIA 1982a

G. CURCIO, M. MANIERI ELIA, *Storia e uso dei modelli architettonici*, Roma-Bari 1982.

CURCIO, MANIERI ELIA 1982b

G. CURCIO, M. MANIERI ELIA, *Architettura e Città. I modelli e la prassi*, Roma-Bari 1989.

GREGOTTI 1987

V. GREGOTTI, *Il territorio dell'architettura*, Milano 1987.

GREGOTTI 1991

V. GREGOTTI, *La decadenza dell'architettura italiana*, in «Casabella», 580, giugno 1991, pp. 2-3.

HEIDEGGER 1976

M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in «Saggi e Discorsi», a cura di G. Vattimo, Milano 1976.

HEIDEGGER 2005

M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, a cura di F. Volpi, Milano 2005.

MANIERI ELIA 1966

M. MANIERI ELIA, *L'architettura del dopoguerra negli USA*, Bologna 1966.

MANIERI ELIA 1976

M. MANIERI ELIA, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Roma-Bari 1976.

MANIERI ELIA 1978

M. MANIERI ELIA, *Le città capitali nel XX secolo*, Milano 1978.

MANIERI ELIA 1988

M. MANIERI ELIA, *Interpretazione storica e problemi aperti*, in «Romacentro», 6, 1988, pp. 24-27.

MANIERI ELIA 1989a

M. MANIERI ELIA, *Barocco leccese*, Milano 1989.

MANIERI ELIA 1989b

M. MANIERI ELIA, *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, Roma-Bari 1989.

MANIERI ELIA 1991

M. MANIERI ELIA, *La conservazione: opera differita*, in «Casabella», 582, settembre 1991, pp. 43-45.

MANIERI ELIA 1998

M. MANIERI ELIA, *Topos e progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Roma 1998.

MANIERI ELIA 2009

M. MANIERI ELIA, *Roma, dall'acqua alla pietra*, Roma 2009.

MANIERI ELIA 2010

M. MANIERI ELIA, *Dal relativo all'eventuale. Il progetto architettonico*, Roma 2010.

MERLEAU-PONTY 2003

M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano 2003.

MISSIROLI 2024

P. MISSIROLI, *Abitare. Teoria e possibilità di un concetto a partire da Maurice Merleau-Ponty*, Sesto San Giovanni 2024.

MORRIS 1963

W. MORRIS, *Architettura e socialismo: sette saggi*, a cura di, M. Manieri Elia, Roma-Bari, 1963.

NORBERG-SCHULZ 1967

C. NORBERG-SCHULZ, *Intenzioni in architettura*, Milano 1967.

NORBERG-SCHULZ 1979

C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milano 1979.

PACI 1954

E. PACI, *Tempo e Relazione*, Torino 1954.

PACI 1956

E. PACI, *Problema dell'architettura contemporanea*, in «Casabella Continuità», 209, gennaio-febbraio 1956, pp. 41-46.

PACI 1957

E. PACI, *L'architettura e il mondo della vita*, in «Casabella Continuità», 217, 1957, pp. 53-55.

PACI 1961

E. PACI, *Diario fenomenologico*, Milano 1961.

PACI 1966

E. PACI, *Relazioni e significati*, vol. III (*Critica e Dialettica*), Milano 1966.

PACI 1978

E. PACI, *Un filosofo e l'architettura*, in «Casabella», 440-441, ottobre-novembre 1978, pp. 79-83.

PANE, ROGERS 1957

R. PANE, E. N. ROGERS, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «Casabella Continuità», 214, febbraio-marzo 1957, pp. 2-4.

ROGERS 1954a

E. N. ROGERS, *Continuità*, in «Casabella Continuità», 199, dicembre 1953, pp. 2-3.

ROGERS 1954b

E. N. ROGERS, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella Continuità», 200, febbraio-marzo 1954, pp. 1-3.

ROGERS 1954c

E. N. ROGERS, *Le responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella Continuità», 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3.

ROGERS 1955

E. N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella Continuità», 204, febbraio-marzo 1955, pp. 3-6.

ROGERS 1957

E. N. ROGERS, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità», 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-6.

ROGERS 1958

E. N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958.

ROGERS 1960

E. N. ROGERS, *Architettura "sostanza di cose sperate"*, in «Casabella Continuità», 246, dicembre 1960, pp. 2-3.

ROGERS 2006

E. N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. de Seta, Milano 2006.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Il Concorso per i nuovi uffici della Camera dei deputati. Un bilancio dell'architettura italiana*, Roma 1968.

TAFURI 1991

M. TAFURI, *Storia. Conservazione. Restauro*, in «Casabella», 580, giugno 1991, pp. 23-26.

NOTE

¹ Relativamente alla figura di Mario Manieri Elia si veda CELLINI, SEGARRA LAGUNES 2015. Nel mio contributo non verrà analizzata l'attività da architetto operante di Manieri che si rimanda ad una ulteriore riflessione.

² V. FRANCHETTI PARDO, *Gli anni della nostra formazione: una mnemografia* in CELLINI, SEGARRA LAGUNES 2015, pp. 59-78.

³ *Ibidem*, p. 64.

⁴ La Carta di Gubbio rappresentò la dichiarazione finale approvata a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici (Gubbio, 17-18-19 settembre 1960) promosso da un gruppo di architetti, giuristi, studiosi di restauro, e dai rappresentanti di alcuni comuni italiani. Le relazioni furono state svolte da: G. Samonà, A. Cederna, M. Manieri Elia, G. Badano, D. Rodella, E.R. Trincanato, G. Romano, L. Belgiojoso, E. Caracciolo, P. Bottoni. A conclusione dei lavori, il Convegno riaffermò la necessità che i provvedimenti sulla salvaguardia ed il risanamento dei Centri Storici formassero un unico corpo di norme legislative facente parte del Codice dell'Urbanistica, in corso di elaborazione.

⁵ Lo studio STASS era stato un gruppo di progettazione attivo a Roma dalla metà degli anni Sessanta per circa un decennio, composto da M. Manieri Elia, G. Ciucci, M. d'Alessandro e M. Morandi. Tra i progetti realizzati si segnala il Residence alla Camilluccia di Roma, il Liceo Classico *Plauto* del quartiere romano di Spinaceto con Vittorio De Feo e l'edificio residenziale alla Serpentara (Roma). Sullo studio STASS si veda M. D'ALESSANDRO, *Lo studio STASS* in CELLINI, SEGARRA LAGUNES 2015, pp. 115-134.

⁶ Fondatori e direttori della rivista sono Alberto Asor Rosa e Massimo Cacciari e tra i promotori iniziali anche Antonio (Toni) Negri, che però esce dalla direzione dopo il primo numero. *Contropiano. Materiali marxisti* dedica numerosi saggi all'architettura e alla città, letti come luoghi in cui si manifesta il capitalismo avanzato: pianificazione, forme urbane e ruolo dell'intellettuale. Fra i collaboratori compaiono figure chiave della storiografia e critica architettonica italiana come Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co. La vicinanza a tale rivista evidenzia il legame tra lo studio STASS e le posizioni politiche di sinistra.

⁷ TAFURI 1968, pp. 59-61 e pp. 124-131.

⁸ *Ibidem*.

⁹ W. MORRIS 1963; MANIERI ELIA 1966.

¹⁰ M. MANIERI ELIA, *Louis H. Sullivan epigono di un'ideologia* in SULLIVAN 1970, pp. 7-40.

¹¹ Si veda CIUCCI, DAL CO, MANIERI ELIA, TAFURI 1973. Il libro è stato successivamente tradotto in spagnolo: *La ciudad americana, de la Guerra civil al New Deal*, Barcellona 1975; e in inglese: *The American City, from the Civil War to the New Deal*, Cambridge 1979.

¹² MANIERI ELIA 1976. Libro poi tradotto in spagnolo *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcellona 1977.

¹³ MANIERI ELIA 1978.

¹⁴ CURCIO, MANIERI ELIA 1982a, p. VI.

¹⁵ Tra i tanti articoli pubblicati si vedano: *Riscopriamo i Fori (ma non solo)*, in «l'Unità», 6 aprile 1994; *Attenti, non c'è solo l'Impero*, in «l'Unità», 7 marzo 1998; *Le città si possono salvare*, in «l'Unità», 23 marzo 2000; *Fori Imperiali, l'archeologia non basta*, in «l'Unità», 12 dicembre 2002.

¹⁶ MANIERI ELIA 1989a; MANIERI ELIA 1989b; CURCIO, MANIERI ELIA 1989b; M. MANIERI ELIA, *Roma Capitale: strategie urbane e uso delle memorie*, in *Le Regioni dall'Unità a oggi*, in CARACCIOLLO 1991, pp. 513-560.

¹⁷ Manifesto didattico del corso *Fondamenti di Storia dell'Architettura (uso del passato e processi innovativi e trasformativi nella tradizione e nel contemporaneo)*, Terza Università di Roma, a.a. 1992-1993. Si ringrazia il prof. Alessandro Ippoliti per aver condiviso il proprio materiale inerente ai corsi di Mario Manieri Elia dall' a.a. 1988-1989 all' a.a. 1997-1998.

¹⁸ M. M. SEGARRA LAGUNES, *Tessere di una biografia*, in CELLINI, SEGARRA LAGUNES 2015, p. 44, nota 52.

¹⁹ MANIERI ELIA 1998.

²⁰ Relativamente alla collana verranno pubblicati i seguenti numeri: *Il topos come meta* (1999); *Il recupero del senso* (2000); *La risignificazione* (2001); *L'attesa* (2003); *La mancanza* (2006); *Il vuoto* (2008).

²¹ MANIERI ELIA 2009; MANIERI ELIA 2010.

²² V. FRANCHETTI PARDO, *Gli anni della nostra formazione*, op.cit., p. 64.

²³ Si veda HEIDEGGER 2005 in riferimento al tema della "Geworfenheit".

²⁴ Si veda HEIDEGGER 1976, pp. 97-98.

²⁵ Si veda in particolare PACI 1954; PACI 1961; PACI 1965.

²⁶ E. PACI 1966, p. 175.

²⁷ Sulla relazione tra E. Paci e E.N. Rogers si veda C. BAGLIONE 2012, pp. 148-155; 387-391.

²⁸ E. N. Rogers diviene direttore di *Casabella* dal 1954 al 1965 modificando il titolo in *Casabella-Continuità*. Enzo Paci nel 1957 accetta di entrare nel comitato di Redazione. Si segnalano i seguenti scritti di Paci all'interno della rivista per una lettura fenomenologica dell'architettura: PACI 1956, pp. 41-46; PACI 1957, pp. 53-55; PACI 1978, pp. 79-83.

²⁹ Si veda ROGERS 1954a; ROGERS 1954b; ROGERS 1954c; ROGERS 1955; PANE, ROGERS 1957; ROGERS 1957; ROGERS 1958; ROGERS 1960.

³⁰ ROGERS 1954a, pp. 2-3.

³¹ MERLEAU-PONTY 2003.

³² Si veda MERLEAU-PONTY 2003; MISSIROLI 2024 pp. 63-111.

³³ MANIERI ELIA 1998, p. 7.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ MANIERI ELIA 1998, p. 19.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ NORBERG-SCHULZ 1967; NORBERG-SCHULZ 1979.

³⁹ GREGOTTI 1987.

⁴⁰ MANIERI ELIA 1998, nota 4, p. 14.

⁴¹ GREGOTTI 1991, pp. 2-3.

⁴² TAFURI 1991, pp. 23-26.

⁴³ Ivi, p. 23.

⁴⁴ Ivi, p. 24.

⁴⁵ Ivi, p. 25.

⁴⁶ MANIERI ELIA 1991, pp. 43-45.

⁴⁷ Ivi, p. 45.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Manifesto dei programmi didattici della Terza Università degli Studi di Roma, Facoltà di Architettura, a.a. 1992-1993, Area della Storia dell'Architettura.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem*; si veda anche il manifesto del corso in “Fondamenti di Storia dell’Architettura” dell’a.a. 1997-1998.

⁵³ MANIERI ELIA 1988, p. 24.

⁵⁴ Si veda il manifesto per il corso di perfezionamento in *Storia della Progettazione Architettonica* presso la Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di Roma Tre, a.a. 1999-2000.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ MANIERI ELIA 1991, p. XII e p. XIX.

⁵⁸ Il riferimento è il sistema «io-l’altro-le cose» di M. Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione*.

Le Esperienze dell'Architettura: Ernesto Nathan Rogers e l'insegnamento al Politecnico di Milano (1953-1967)

Elisa Boeri

La didattica tra storia e progetto compositivo

La parabola didattica di Ernesto Nathan Rogers al Politecnico di Milano, che fra il 1953 e il 1967 disegna e consolida un dispositivo formativo capace di intrecciare storia, critica e progetto, affonda le proprie radici nell'esperienza limite del *Camp d'internement universitaire* dell'Université de Lausanne, istituzione diretta da Gustavo Colonnetti, professore ordinario di Scienza delle costruzioni presso il Politecnico di Torino emigrato clandestinamente in Svizzera nel settembre del 1943¹. Rogers, regolarmente immatricolato all'Université de Lausanne in data 24 gennaio 1944², dove assume l'incarico di assistente, ricostruisce le condizioni di una pratica di studio e insegnamento che non può più affidarsi ad automatismi disciplinari, in quanto le vicende storiche impongono di interrogare il senso stesso della cultura, della professione e della figura di docente. Il registro delle esercitazioni di "Teoria dell'Architettura e dell'Urbanistica" dell'anno accademico 1943/44³ mostra la volontà di ordinare un percorso di lavoro culturale anche in un contesto di sospensione come quello del campo: «rifugio fin troppo comodo – nelle parole di Rogers – ma che proprio perciò mi faceva sentire, più acuta, l'insufficienza della mia posizione»⁴. In questo ambiente, dove la disciplina non può rifugiarsi nella neutralità, la ricerca di un metodo assume il significato di un'indagine di criteri di giudizio: criteri capaci di riconoscere nell'architettura un fenomeno complesso e relazionale, e di sottrarla tanto al formalismo quanto ai tecnicismi. È in tale orizzonte che Rogers imposta una lettura per variabili (ambientali, materiche, tecniche, economiche, sociali) concepite non come caselle classificatorie, ma come strumenti euristici per comprendere come ogni opera nasca da un equilibrio instabile tra forze differenti. La ricerca sulle variabili dell'architettura prende dunque avvio nel periodo più buio della carriera di Rogers, in quegli anni di silenzio imposto dalla polizia fascista che l'architetto riassumerà nelle pagine delle *Confessioni di un anonimo del XX secolo*, le nove uscite che tra il febbraio del 1941 e l'agosto del 1942 appariranno sulla rivista *Domus*, codiretta dall'amico Giuseppe Pagano. Qui l'abitare viene definito come protezione e misura, e la casa è descritta come «un corpo... custodita ai dolori e alle gioie»⁵, in un testo in cui Rogers insiste sul bisogno di radici «contro la voracità del tempo» e, insieme, sulla tensione moderna fra desiderio

di stabilità dell'Anonimo e mobilità forzata. Una tensione che, sul piano disciplinare, obbliga a pensare l'architettura non come immagine autosufficiente ma come dispositivo di permanenza e trasformazione, capace di assorbire usi, conflitti e mutamenti senza perdere la propria misura umana. È già qui, in filigrana, il nucleo di una pedagogia antidogmatica: formare l'architetto significa esercitarlo a leggere e a scegliere, cioè distinguere valori, riconoscere permanenze e innovazioni, e mettere in relazione il proprio sapere specialistico con i bisogni collettivi della comunità. Quando Rogers, nel dopoguerra, entrerà in qualità di docente nell'istituzione universitaria milanese⁶, questa crisi originaria rimarrà attiva come matrice del suo insegnamento: un metodo che non mira a produrre seguaci aderenti a uno stile, ma soggetti capaci di storicizzare l'esperienza e di trasformare la memoria in criterio operativo.

La storia, per Rogers, non si possiede ma si pratica, attraverso strumenti che combinano osservazione diretta, militante, confronto tipologico, attenzione ai materiali e alle economie, e soprattutto capacità di riconoscere nell'opera il segno del proprio tempo. Da qui deriva un tratto decisivo della sua didattica: l'insistenza sullo sguardo come operazione intellettuale, come capacità di vedere bene e non soltanto di vedere molto. La formazione dell'architetto non procede per accumulo di informazioni, ma per addestramento alla selezione: selezione delle informazioni pertinenti, dei nessi fra fattori, delle analogie utili e delle differenze decisive. Il metodo è dunque un'etica della conoscenza: impone di esplicitare i criteri con cui si ordinano i fenomeni e con cui si prendono decisioni, e rende trasparente la responsabilità del giudizio, che non può essere delegata né alla tradizione intesa come autorità, né alla tecnica intesa come necessità. Un monumento, per Rogers, non è una figura astratta e intoccabile, ma un organismo che vive nella durata e che chiede di essere compreso nelle sue condizioni di produzione e di uso. In nuce, è già presente l'idea che l'architettura possa essere insegnata soltanto a condizione di essere continuamente messa alla prova: in aula, nel viaggio, nell'analisi del costruito e nella lettura critica delle immagini. Questa origine spiega anche la particolare attenzione di Rogers alle forme della comunicazione: se il giudizio si esercita attraverso criteri, tali criteri devono poter essere condivisi. Nel quadro della modernità del secondo dopoguerra, tale ambizione assume un valore politico: una disciplina che parla soltanto a sé stessa perde la capacità di incidere sul mondo; una disciplina che riduce il mondo a un problema tecnico perde la capacità di riconoscere i conflitti e le aspirazioni che attraversano l'abitare. Per questo, già nell'esperienza dell'internamento, la didattica si configura come un esercizio di libertà intellettuale, antidogmatico e anti-gerarchico: un modo per sottrarre il progetto alle tentazioni di semplificazione di fronte alla complessità. Il punto di partenza non è la forma, ma la condizione umana; non è il linguaggio, ma la responsabilità di costruire luoghi che rendano possibile, dopo gli orrori della guerra, ripensare una vita comune. Con questa premessa, l'ingresso di Rogers nella didattica universitaria del Politecnico di Milano non appare come l'estensione accademica di una pratica professionale, ben-

sì come la trasformazione della crisi in un programma educativo: una pedagogia dell'ermeneutica, nella quale la storia orienta il progetto e il progetto rimette alla prova, ogni volta, la consistenza della memoria e la tenuta dei valori.

Rogers e il corso di "Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti" (1952/1962)

Su questa matrice si innesta il primo grande ciclo di insegnamento al Politecnico di Milano: *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, corso del terzo anno della Facoltà di Architettura nel quale Rogers è professore incaricato dal 1952/53 fino al 31 ottobre 1962, succedendo alla cattedra di Ambrogio Annoni⁷. Il quadro istituzionale dell'a.a. 1952/53 (Rettore Gino Cassinis, Preside Piero Portaluppi) e la collocazione del corso in un piano di studi a base tecnico-scientifica⁸ rendono evidente l'intento di Rogers: usare lo studio dei monumenti come cerniera fra saperi storici, tecnici e compositivi, evitando che la storia diventi una disciplina separata ed elitaria. Annuari e Bollettini Ufficiali dell'Ateneo registrano una didattica frontale sostenuta da tre ore settimanali di esercitazioni, dove l'aula è vista come laboratorio di giudizio, non come luogo di mera trasmissione. Accanto al docente opera un gruppo di assistenti che dà continuità al lavoro: Carlo Perogalli come assistente ordinario, con Liliana Grassi e Vittorio Gregotti fra i coadiutori alle esercitazioni (con successive variazioni di organico e l'apporto di assistenti volontari nella seconda metà del decennio)⁹. Il programma dei primi anni esplicita la direzione di marcia: «gli elementi costitutivi del fenomeno architettonico» sono affrontati nella dialettica fra utilità e bellezza; lo stile è definito come diverso rapporto fra componenti (ambiente naturale, materiali, tecnica, economia, ambiente sociale, proporzioni, problema delle forme); la decorazione è trattata come problema teorico nel rispetto dei monumenti antichi e moderni; infine, la parte storica viene trasmessa attraverso esempi e monografie, che includono un autore contemporaneo (es. Auguste Perret) affiancato ad un autore del Rinascimento (come Brunelleschi)¹⁰. L'architettura, fra le arti plastiche, è peculiare perché organizza la materia in struttura e la struttura in organismo, fino alla sintesi: un enunciato che Rogers renderà esplicito nella parte seconda del libro che raccoglierà la moltitudine dei suoi scritti, lezioni ed editoriali – *Esperienza dell'Architettura* – coerentemente intitolata *Utilità e Bellezza (Metodologia della composizione architettonica)*¹¹. Una dialettica che nasce come esigenza etica oltre che compositiva: se utilità non coincide con il semplice funzionamento, bellezza non si semplifica nella staticità dell'ornamento; entrambe sono parti di un medesimo compito di sintesi, attraverso il quale l'opera si rende abitabile e comunicabile nel tempo.

Non è casuale che il lessico delle sue lezioni si costruisca attraverso termini volutamente ampi, quasi generali: fenomeno, variabile, misura, carattere, termini capaci di attraversare epoche e contesti senza irrigidirsi in un sistema isolato. In un'epoca in cui l'architettura europea è attraversata da un duplice rischio, quello dell'astrazione ideologica e quello della tecnicizzazione del fare, Rogers cerca nel

contesto didattico un terreno intermedio: un sapere che riconosca la centralità della tecnica senza trasformarla in feticcio, e che riconosca la necessità della conoscenza storica senza ridurla a stile.

L'impostazione è già un manifesto: lo stile non è un'etichetta, ma una relazione; la decorazione non è residuo, ma "energia" che emerge dal rapporto fra costruzione e percezione; la storia è convocata come campo di confronto tra fatti concreti e concetti. Nel programma dell'a.a. 1954/55, conservato negli appunti delle lezioni del prof. Epifanio Li Calzi¹², il lessico si precisa: il corso mette a fuoco la problematica del fenomeno architettonico e la sua storicizzazione, aprendo a un'indagine sul concetto di tradizione e distinguendo fra tradizione colta e tradizione spontanea. Il caso studio si sposta verso nord, e la monografia su Alvar Aalto mostra come il contemporaneo sia assunto come banco di prova per comprendere continuità e rotture della modernità. Fra il 1952/53 e il 1961/62 il succedersi dei temi annuali rende visibile una progressiva articolazione metodologica: il fenomeno architettonico e il binomio utilità/bellezza, la nozione di stile, una fenomenologia dell'architettura nei valori di spazio e di tempo, l'inserimento nelle preesistenze ambientali (tema che cresce di importanza con gli anni), i problemi attuali dell'architettura con esempi che spaziano tra XIII e XX secolo, i problemi e i metodi della composizione. Alle categorie si affiancano nuovamente le monografie su autori-chiave: Perret (1954), Aalto (1955), van de Velde e Le Corbusier (1955/56), Mies van der Rohe (1956/57) e di nuovo Le Corbusier (1960/61), insieme a richiami sistematici alla tradizione rinascimentale e palladiana. Il senso di questa alternanza non è canonico, ma didattico: Rogers costruisce un gioco sapiente di rimandi fra esempi e categorie, fra opere e problemi, per allenare la capacità di comparazione. Comparare significa rendere espliciti i criteri, verificare le categorie su casi che le mettono in crisi, riconoscere ciò che permane e ciò che muta, senza confondere permanenza con conservazione. Per questo la "storicizzazione" non equivale a collocare un'opera in una sequenza cronologica, ma a comprenderla come processo: un intreccio di decisioni, conflitti, economie e tecniche che continua a produrre effetti nel presente.

È in tale prospettiva che i viaggi d'istruzione svolgono un ruolo strutturale nella didattica rogersiana, perché trasformano la storia in esperienza e sottopongono il giudizio alla resistenza del reale: Romagna, Umbria e Toscana (1952/53), Romagna, Veneto e Friuli (1953/54), Toscana e Umbria (1954/55), Le ville del Veneto (1956/57), Piemonte (1958/59), fino ai "monumenti più significativi dell'Umbria" (1961/62)¹³. Il viaggio non è un complemento turistico, ma una tecnica conoscitiva: impone di misurarsi con il reale, obbliga a confrontare l'ordine teorico della lezione con la complessità delle stratificazioni e dei riusi. Fa emergere, nel paesaggio costruito, la dimensione collettiva dell'architettura, cioè la sua dipendenza da pratiche sociali e da economie locali. Un indizio ulteriore della saldatura fra storia e progetto si legge nel tema dell'a.a. 1960/61, definito come «Introduzione alla problematica storico-critica

dell'architettura, con esempi concreti in accordo con il Corso di Composizione (prof. Carlo Cocchia)»: la storia entra in rapporto diretto con l'esercizio compositivo, e la critica diventa ponte fra interpretazione e invenzione. Un passaggio ulteriore si compie con l'annata accademica 1961/62, quando il tema diviene «La società come elemento della composizione»¹⁴, rendendo esplicita una direzione già annunciata: la composizione non è soltanto ordine formale, ma costruzione di relazioni sociali, e l'architettura è chiamata a misurarsi con istituzioni, comportamenti e conflitti. Appunti di lezioni e materiali conservati nella cartella *Appunti di alcune lezioni tenute alla Cattedra di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti*¹⁵ documentano un lavoro costante di riscrittura e affinamento: Rogers utilizza l'aula come luogo di produzione culturale, dove il discorso critico si aggiorna al variare dei problemi e dove la storia è convocata come strumento operativo. Queste lezioni, confluite nel volume *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1961), confermano la coerenza di un metodo che non separa struttura e significato, e che assume utilità e bellezza come termini di una stessa responsabilità: progettare architetture capaci di vivere nel tempo. Se si analizza più da vicino la sequenza dei temi proposti, si coglie come Rogers costruisca una progressione che va dall'analisi degli elementi costitutivi alla definizione di un atteggiamento critico. Nel 1955/56, quando il tema diviene «la nozione di stile», la discussione su van de Velde e su Le Corbusier consente di mostrare come lo stile sia il risultato di un sistema di decisioni che investe struttura, spazio, tecnica e vita quotidiana. Nel 1956/57, con la «fenomenologia dell'architettura nei suoi valori caratteristici di spazio e di tempo», l'attenzione si sposta sulla percezione e sulla durata: le esercitazioni sulle ville palladiane funzionano come palestra per riconoscere come la composizione produca sequenze spaziali, come la misura guidi il movimento e come la costruzione renda visibile un ordine. Nel 1957/58, con il corso dedicato all'inserimento nelle preesistenze ambientali, il monumento non è più soltanto oggetto di lettura, ma interlocutore del progetto: il tema introduce un problema che diventerà centrale nel dibattito italiano, quello del rapporto fra antico e nuovo, e lo sottrae tanto al mimetismo quanto alla contrapposizione ideologica, chiedendo di leggere le preesistenze come sistemi di relazioni. Fra il 1958/59 e il 1959/60 la didattica affronta «problemi attuali dell'architettura» e «metodi della composizione»: la storia viene attraversata con esempi dal Duecento al Novecento non per costruire una genealogia lineare, ma per mostrare come problemi analoghi si ripresentino in forme diverse quando cambiano tecnica, economia e organizzazione sociale.

Questa impostazione, per la quale il contemporaneo è intelligibile solo se messo in tensione con la lunga durata, ha un effetto formativo preciso: costringe lo studente a non confondere l'attualità con le mode e a riconoscere che ogni linguaggio è risposta a un sistema di vincoli e aspirazioni. Ne deriva un modo particolare di trattare la decorazione: non come apparato iconografico, ma come indice di un equilibrio fra forze statiche e forze percettive, fra necessità e

libertà. Rogers educa ad osservare la decorazione nei punti in cui la costruzione si fa espressione e a diffidare della decorazione come applicazione esterna. L'insieme dei materiali d'archivio restituisce così un corso che, pur muovendo dai monumenti, si configura come una propedeutica generale alla composizione: non insegna a ripetere modelli, ma a costruire criteri, a fondare decisioni progettuali su una comprensione articolata delle condizioni e dei valori in gioco. In tal senso, la distinzione fra tradizione colta e tradizione spontanea, introdotta nel programma del 1954/55, agisce come una critica preventiva contro due riduzioni simmetriche: l'eccezionalismo del capolavoro e il pittoresco del vernacolare. La tradizione colta e quella spontanea sono entrambe chiamate a fornire strumenti, perché entrambe sono depositi di soluzioni che condensano esperienze sociali, tecniche e simboliche; ma nessuna delle due viene assunta come autorità. Il compito dell'architetto è selezionare, assumendosi la responsabilità del giudizio. Per questo Rogers insiste sul fatto che il fenomeno architettonico deve essere compreso nella sua storicità: solo così diventa possibile distinguere l'innovazione pertinente dalla novità effimera, e riconoscere che la modernità non è una forma, ma un metodo di lettura e di trasformazione.

Da Esperienza dell'Architettura alla cattedra di Elementi di Composizione

L'apice teorico ed espressivo di questo percorso è certamente *Esperienza dell'Architettura* (Einaudi, Torino 1958), volume da non intendersi come semplice raccolta di saggi, quanto come costruzione di un linguaggio critico in cui testo e immagine cooperano a produrre concetti. Nei materiali preparatori la fotografia appare come una seconda scrittura¹⁶: provini annotati, ritagli e ingrandimenti, scelte di montaggio che trasformano l'immagine in dispositivo di analisi. Un esempio emblematico è la serie di provini relativi al Battistero di Firenze¹⁷, nei quali Rogers interviene sul frammento per isolare relazioni di ritmo, superficie e struttura. Non si tratta di estetizzare l'antico, ma di costruire un lessico capace di rendere visibile la logica interna delle forme. È in questa prospettiva che si comprende l'enunciato, collocato nel libro secondo cui «l'antistatico (..) sviluppa l'energia decorativa»: la decorazione è letta come controcampo della struttura, come risposta percettiva a una forza costruttiva, e dunque come componente non separabile dall'organismo architettonico. La stessa attenzione al rapporto fra storia e visione guida la nota dedicata a Werner Bischof¹⁸: qui Rogers riconosce nella fotografia non un ausilio documentario, ma una forma di conoscenza che può cogliere come l'evento architettonico entri nel processo storico. In una riflessione datata *Milano, aprile 1955*, Rogers osserva come Bischof abbia intuito che il monumento non può essere considerato un'entità astratta, perché «vive nel tempo»: un'affermazione che riporta il costruito dentro il dramma dell'esistenza e lo sottrae alla museificazione del giudizio. Tra le pagine di *Esperienza dell'Architettura* la presenza di immagini che non appartengono al canone monu-

mentale, o che provengono da contesti extraeuropei, non è ornamentale: serve a far emergere continuità profonde dell'abitare e della costruzione. La fotografia di Bischof che ritrae una contadina mentre costruisce una capanna in Grecia, citata anche tra i materiali del corso, diventa emblematica di un'attenzione all'atto costruttivo come gesto primario e collettivo, dove tecnica e forma coincidono nell'urgenza dell'uso e dove la misura umana precede ogni codificazione stilistica. Rogers usa questi salti di scala e di contesto per immunizzare lo sguardo dall'autoreferenzialità: l'architettura colta si comprende meglio quando viene messa in relazione con pratiche spontanee, e viceversa; la tradizione, in questo senso, è un campo di scambi fra saperi differenti, non una gerarchia chiusa e basilare. Questa concezione dell'immagine come pratica critica, e della storia come evento, prepara il passaggio istituzionale del 1962, quando Rogers assume l'insegnamento di *Elementi di Composizione*¹⁹. Il corso prevede esercitazioni settimanali, seminari e conferenze di specialisti esterni, e viene strutturato in una Parte A (corso teorico) e una Parte B (insegnamento metodologico): un impianto che traduce in forma didattica la convinzione che la composizione non sia un talento spontaneo, ma un processo educabile²⁰. La Parte A mira a "esercitare le facoltà percettive" affinché l'allievo trovi nella conoscenza del proprio carattere gli strumenti intellettivi ed emotivi necessari alla formazione della personalità dell'architetto; la Parte B affronta "il problema della forma" insieme ai contenuti, ai mezzi tecnici e alla capacità di esprimere e tradurre concretamente le idee. Il nucleo concettuale resta la sintesi fra utilità e bellezza. Nella seconda lezione del corso di *Elementi di Composizione* (28 novembre 1963) Rogers insiste sull'idea che non esista oggetto della professione che non aspiri a tale sintesi, e avverte che i due termini sono «un po' vaghi» proprio perché richiedono un lavoro di analisi e compimento: «dovrebbero essere ciascuno di questi esaminato, analizzato e trasportato al compimento»²¹. Nello stesso ciclo di lezioni denuncia i pericoli che circolano nella cultura come "batteri": tecnicismo, specializzazione e velleitarismo, intesi come feticizzazioni del mondo. Il tecnicismo, in particolare, è l'errore di credere che i mezzi siano i fini. Per Rogers, i mezzi diventano utili soltanto quando il fine è giusto²². Queste affermazioni non sono moralismi, ma criteri di progetto: spostano l'attenzione dal repertorio formale al sistema di scopi rogersiano, e chiedono all'architetto di rendere esplicita la gerarchia di valori che guida le scelte. Ne deriva anche una definizione esigente di cultura architettonica, che non coincide né con l'erudizione né con l'intuizione: nella terza lezione del corso di *Elementi* del 1963/64 Rogers osserva che «Di fatto molti critici che sanno molto, non hanno poi molta sensibilità per leggere le forme e classificarle in una certa gradualità di valori. Sanno molte cose, ma non sanno bene le cose, perché non hanno sensibilità. Ci sono invece persone sensibili, ma molto ignoranti, le quali hanno un certo fiuto per la storia, ma non la possono penetrare perché non ne hanno gli strumenti»²³: l'ideale è possedere conoscenza e sensibilità, cioè

profondità e capacità di assorbimento. È la stessa idea che, sul piano operativo, ritroviamo nella formula del materiale che si organizza in struttura e della struttura in organismo, fino alla sintesi: la bellezza non è un'aggiunta, ma la forma sensibile che rende comunicabile la necessità.

Anche le scelte organizzative del corso confermano questa impostazione. La nota introduttiva al corso, sempre uguale tra il 1962 e il 1966, rifiuta una bibliografia prescrittiva: «si daranno consigli lungo l'anno a singoli o gruppi» e «per i criteri e i metodi di studio e la trattazione generale valgono essenzialmente gli appunti delle lezioni»; si raccomanda tuttavia un approfondimento della cultura umanistica e tecnologica «nel senso più vasto», secondo il temperamento di ciascuno. Sul piano organizzativo, Rogers coordina un ampio staff didattico che comprende come assistente ordinario Guido Gai e come assistenti incaricati Vittorio Gregotti e Pier Luigi Castiglioni, oltre ad un numero sempre crescente di assistenti volontari e collaboratori alle esercitazioni²⁴. Dal 1° febbraio 1965, l'ingresso strutturale di Guido Canella come assistente di ruolo, poi consolidatosi con l'affidamento di incarico didattico del corso Policattedra Rogers-Rossi-Canella-Calderara (1966), conferma l'impostazione del corso come dispositivo di discussione e verifica, perché permette di moltiplicare i momenti di colloquio e di confronto critico, in coerenza con l'idea che la formazione passi attraverso il dialogo e non attraverso l'imposizione. Il metodo, ancora una volta, è antidogmatico: il docente non impone un canone, ma costruisce condizioni perché l'allievo impari a orientarsi. Questa logica si radicalizza nella didattica per temi, che fra il 1962 e il 1967 spazia tra istituzioni e tipologie ad alta densità sociale: la scuola (a.a. 1962-63 e 1963-64), il teatro (a.a. 1964-65 e 1965-66), il carcere (a.a. 1966-67). Non sono tematiche neutre, ma obbligano a confrontarsi con l'educazione, con la rappresentazione pubblica, con la disciplina e la pena, rendendo evidente che la composizione è inseparabile dalla concezione della società. La documentazione raccolta da Rogers (opuscoli sul sistema penale in Inghilterra e Svezia, lettere e corrispondenze con medici e penalisti²⁵) mostra un interesse per il problema istituzionale prima ancora che tipologico: studiare l'architettura carceraria significa interrogare l'idea di rieducazione, i rapporti fra controllo e dignità, fra spazio e comportamento. Qui il problema non è risolvibile come puro esercizio formale: richiede un giudizio sui fini, sulle idee di pena e rieducazione che una società sceglie di incarnare nello spazio. La lezione introduttiva del 25 novembre 1966 esplicita l'impianto pedagogico in termini socratici: Rogers, ormai duramente colpito nella parola e costretto a far leggere le sue lezioni «all'amico e architetto Ezio Bonfanti»²⁶, dichiara di preferire il «sistema del colloquio» all'imposizione e di voler usare il «potere maieutico» per estrarre e trasformare le energie degli studenti in capacità specifiche dell'architetto²⁷.

In questa prospettiva, *Esperienza dell'Architettura* non designa soltanto l'opera editoriale del 1958, ma un modo di intendere l'insegnamento come produzione di esperienza del progettare e del rendere comunicabili le ragioni del

progetto. Sotto questa luce, il periodo 1953-1967 non appare come una sequenza di corsi, ma come un'unica officina: la lezione costruisce il lessico, l'esercitazione mette in crisi il lessico stesso, il viaggio lo verifica, la fotografia lo ricompone. L'esperienza è allora il nome di una conoscenza che si forma nel fare e nel discutere, e che rimane disponibile come metodo anche oltre la contingenza delle opere. È questa disponibilità metodologica, più che un canone di forme, a costituire l'eredità didattica di Rogers al Politecnico e, più in generale, nella cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra. Nel passaggio da *Caratteri* a *Elementi* si può leggere una traslazione del baricentro metodologico della sua didattica: la storia non scompare, ma viene assunta come infrastruttura del progetto. *Elementi*, infatti, non sostituisce l'analisi storica con un pragmatismo tecnico, bensì la riorganizza entro una metodologia esplicitamente orientata alla sintesi, capace di integrare contenuti, mezzi e forma.

In questo contesto, la scelta di temi come scuola, teatro e carcere assume un significato preciso. La scuola obbliga a pensare il rapporto fra educazione e spazio, fra comunità e apprendimento; il teatro mette in gioco il pubblico, la scena, la rappresentazione e dunque il rapporto fra architettura e rito civile; il carcere espone il progettista al nodo più duro, quello in cui spazio, disciplina e dignità si intrecciano in modo conflittuale. Anche il dispositivo del colloquio, rivendicato nella lezione introduttiva del 1966, chiarisce che la trasmissione del sapere non procede per imposizione di soluzioni, ma per costruzione di capacità e criteri di giudizio. L'insegnamento diventa così anche un dispositivo di mediazione culturale: produce un lessico condiviso e, soprattutto, mostra come tale lessico possa essere messo alla prova e corretto. Se *Esperienza dell'Architettura* organizza la conoscenza attraverso il montaggio di parole e immagini, *Elementi del fenomeno Architettonico* organizza la conoscenza attraverso l'alternanza di teoria e progetto, facendo del progetto stesso un atto critico, una forma di conoscenza verificabile. Ne risulta un'idea di architetto come regista di complessità: non specialista di una parte, ma responsabile dell'insieme, soggetto capace di riconoscere la dimensione anonima e collettiva del costruire; non tecnico neutrale, ma interprete e mediatore fra valori, bisogni e mezzi. Questa figura, costruita anche nell'arco 1953-1967, spiega perché la lezione di Rogers continui a essere attuale nella sua proposta di un metodo di lavoro fondato su sintesi, giudizio e responsabilità, che rimane praticabile anche quando cambiano tecnologie, programmi e linguaggi. In ultima analisi, l'intero impianto rogersiano può essere letto come un'educazione alla "misura" intesa in senso ampio: misura del corpo e dell'abitare, misura della tecnica rispetto ai fini, misura della memoria rispetto al contesto. È una misura che non pacifica i conflitti, ma offre strumenti per attraversarli, rendendo l'architettura un sapere critico e un'arte pubblica. Dentro questa cornice, l'insegnamento per Rogers non è accessorio alla professione: è la condizione che la rende consapevole, perché obbliga a nominare le ragioni del progetto e a metterle in discussione.

BIBLIOGRAFIA

APREA, MAFFIOLETTI 2021

S. APREA, S. MAFFIOLETTI, *Esilio e resilienza. Gli studi universitari al campo di internamento di Losanna*, in «Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria», 4, estate 2021, pp. 188-195.

BAGLIONE 2012

Ernesto Nathan Rogers 1909-1969, a cura di C. Baglione, Milano 2012.

GIANNETTI, MOLINARI 2010

Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra, a cura di A. Giannetti, L. Molinari, Firenze 2010.

GUIDARINI, MOLINARI, BRAMBILLA 2003

S. GUIDARINI, L. MOLINARI, P. BRAMBILLA, *Lo studio BBPR e Milano*, Milano 2003.

MAFFIOLETTI 1994

BBPR, a cura di S. Maffioletti, Bologna 1994.

MAFFIOLETTI 2009

Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers, a cura di S. Maffioletti, Padova 2009.

MAFFIOLETTI 2010

Ernesto Nathan Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969, a cura di S. Maffioletti, Padova 2010.

MARRAS 2018

G. MARRAS, *Invenzione della continuità: Ernesto Nathan Rogers tra avanguardia e tradizione*, Napoli 2018.

ROGERS 1942

E.N. ROGERS, *La casa dell'Anonimo*, in «Domus», 176, 1942, p. 333.

ROGERS 1944

E.N. ROGERS, *Architetto in me*, in «Almanacco letterario di Lugano», luglio 1944.

ROGERS 1958

E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958.

ROGERS 1961a

E.N. ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Bari 1961 (ed. a cura di C. de Seta, Napoli 1981).

ROGERS 1961b

E.N. ROGERS, *Il passo da fare*, in «Casabella-continuità», 251, maggio 1961, pp. 1-2.

ROGERS 1968

E.N. ROGERS, *Editoriali di architettura*, Torino 1968.

NOTE

¹ Sulla creazione del campo di Losanna e il contributo degli intellettuali italiani tra il gennaio 1944 e la primavera del 1945 si veda: APREA, MAFFIOLETTI 2021, pp.188-195.

² Archives cantonales vaudoises, ACV K XIII 371/85, domanda di immatricolazione di Ernesto N. Rogers all'Universite de Lausanne, 24 gennaio 1944. Dopo un primo internamento nel campo di Dagmersellen, Rogers sostiene a Olten gli esami del FESE, ottenendo la qualifica necessaria per

assumere l'incarico di assistente presso la Scuola di Architettura di Ginevra. Valutato *optimus* e successivamente trasferitosi a Vevey, svolge attività didattica sia presso la Facoltà di Architettura del vicino *camp d'internement universitaire* dell'Università di Losanna, sia nel Corso di perfezionamento destinato ai laureati svizzeri della Haute École d'Architecture di Ginevra.

³ Milano, Archivio privato, registro delle esercitazioni di *Teoria dell'Architettura e dell'Urbanistica*, semestre invernale 1943-semestre estivo 1944 (Camp d'internement universitaire - Université de Lausanne).

⁴ ROGERS 1958, p. 72.

⁵ ROGERS 1942, p. 333.

⁶ L'ottenimento della cattedra (1961) sarà per Rogers un percorso lungo e a tratti doloroso, cominciato nel 1952 con il primo incarico di "docente incaricato". Lo testimonia, tra le altre cose, la corrispondenza tra Rogers e Carlo Cocchia: "Caro Cocchia, ti ringrazio per la lettera che mi hai scritto. Per la seconda volta il destino ci ha messo in competizione io ho dovuto soccombere. La mia stima per te è fuori discussione, anche se sono pieno di amarezza. Io non so proprio quando le mie aspirazioni potranno essere tenute in conto e soddisfatte. Né so rendermi ragione perché ogni porta, anche quelle che conducono a mete relativamente modeste, mi siano precluse. Ti auguro buon lavoro, con i più cordiali saluti. Roma, Centro Archivi di Architettura MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo (d'ora in poi MAXXI), BBPR, D6/3, lettera di E. N. Rogers a Carlo Cocchia, 5 ottobre 1960.

⁷ Rogers succede alla cattedra di Annoni come docente incaricato dal 1.11 1952, quando Annoni "per raggiunto limite di età" viene collocato fuori ruolo: "La facoltà di Architettura, che in un primo tempo aveva deliberato di destinare il posto di ruolo del Prof. Annoni alla Cattedra di Elementi Costruttivi, in seguito alla morte del Professore Griffini ha deciso di chiedere invece l'apertura di un concorso per Caratteri distributivi degli edifici, e la relativa pratica è già in corso presso il Ministero". Vedi: Politecnico di Milano, Archivio Storico di Ateneo (d'ora in poi APM), *Annuario Anni Accademici 1952-1953*, p. 281.

⁸ Il piano degli studi comprendeva: «Elementi di composizione» (Prof. Portaluppi); «Caratteri distributivi degli edifici» (Prof. Cassi); «Fisica tecnica» (Prof. Bonauguri); «Meccanica razionale e statica grafica» (Prof. Masotti); un insegnamento complementare a scelta dello studente. Cfr. APM, *Annuario Anni Accademici 1952-1953*, p. 450.

⁹ Gregotti è coadiutore con l'arrivo di Rogers; Perogalli e Grassi sono rispettivamente assistente ordinario e coadiutore già dalla cattedra di Annoni.

¹⁰ APM, *Annuario Anni Accademici 1952-1953*, p. 451.

¹¹ I saggi del capitolo "Utilità e bellezza" sono scritti e pensati a partire dalle lezioni tenute da Rogers presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano tra il 1953 e il 1958, oltre ad alcuni spunti tratti da conferenze e lezioni su invito. Si veda ROGERS 1958, pp. 215-257.

¹² Archivio Prof. Epifanio Li Calzi, lezioni di Caratteri stilistici dei monumenti di E. N. Rogers, tenute presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, a.a. 1954/55.

¹³ Le mete dei viaggi di studio e i programmi dei corsi sono qui ricostruiti comparando e integrando i numeri del *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano* (APM) con la Cartella Rogers (Archivio Prof. Epifanio Li Calzi), e la Cartella Appunti di alcune lezioni tenute alla Cattedra di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (MAXXI).

¹⁴ APM, *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano, Anno Accademico 1961-1962*, marzo 1962, p. 209.

¹⁵ MAXXI, BBPR, D6/7.

¹⁶ I materiali preparatori alla pubblicazione sono stati consultati presso archivi privati (Milano) e nel Fondo BBPR, del MAXXI.

¹⁷ Milano, Archivio privato, provino fotografico con note manoscritte di E. N. Rogers per Esperienza dell'Architettura, Il Battistero di Firenze, foto Alinari.

¹⁸ Si veda il capitolo XIX. Architettura e fotografia (Nota in memoria di Werner Bischof); in ROGERS 1958, pp. 156-157.

¹⁹ Rettore Gino Bozza, Preside Piero Portaluppi; cfr. MAXXI, BBPR, D6/3, *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano, a.a. 1962-1963*, n. 1, luglio 1962, p. 8.

²⁰ Cfr: APM, *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano, Anno Accademico 1962-1963*, n. 1, luglio 1962, pp. 227-28; *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano, Anno Accademico 1964-1965*, n. 1, luglio 1965, p. 22.

²¹ MAXXI, *BBPR*, D6/3, lezione II, a.a. 1962/63, dattiloscritto.

²² “Il tecnicismo è credere che i mezzi siano i fini e non sapere invece che i mezzi sono strumentali per certi fini e diventano utili, sono necessari, ma diventano utili soltanto quando il fine è giusto, se no il mezzo non è nulla, non si qualifica in sé.” MAXXI, *BBPR*, D6/3, lezione II, a.a. 1963/64, dattiloscritto.

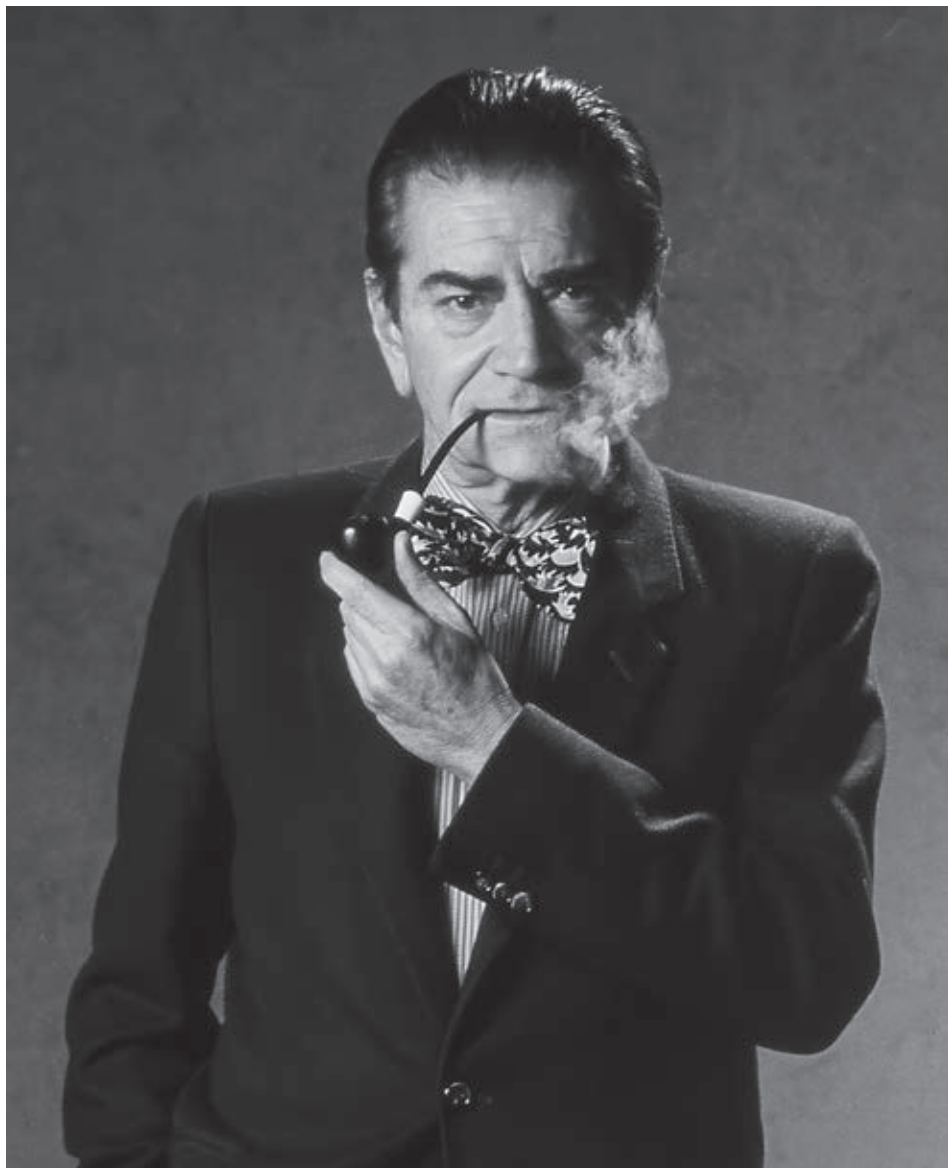
²³ MAXXI, *BBPR*, D6/3, lezione III, a.a. 1963/64, dattiloscritto.

²⁴ Tra questi Francesco Gnechi Ruscone; Guido Canella; Gae Aulenti; Ezio Bonfanti; Cesare Blasi; Maurizio Calzavara; Renato Foni; Giovanni Gargabuglia; Jacopo Gardella; Giulio Guiducci; Ezio Mariani; Giorgio Riva; Ugo Rivolta; Giovanni Spalla; Laura Viola Valsecchi; Ezio Bonfanti. Cfr. APM, *Bollettino Ufficiale del Politecnico di Milano, Anno Accademico 1964-1965*, n. 1, luglio 1965, p. 22.

²⁵ Si segnala una lettera al cardiologo milanese Renato Boeri del 24 novembre 1966 in cui Rogers chiede di essere messo in contatto con figure specifiche per lezioni e seminari in aula. MAXXI, *BBPR*, D6/4.

²⁶ MAXXI, *BBPR*, D6/4, lezione introduttiva del 25/11/1966; corso di “Elementi di Composizione”, dattiloscritto, p. 1.

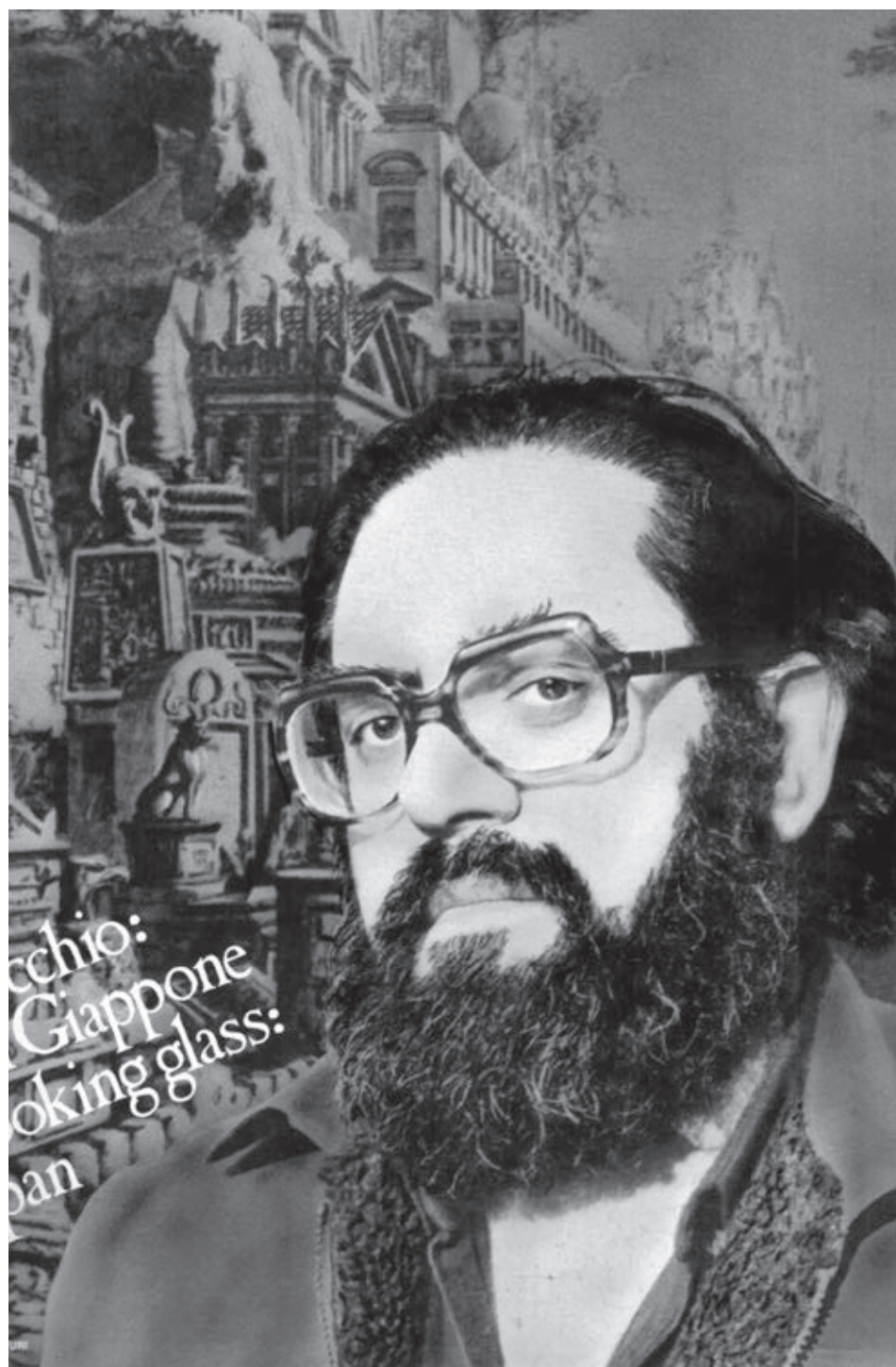
²⁷ Ivi, p. 3.



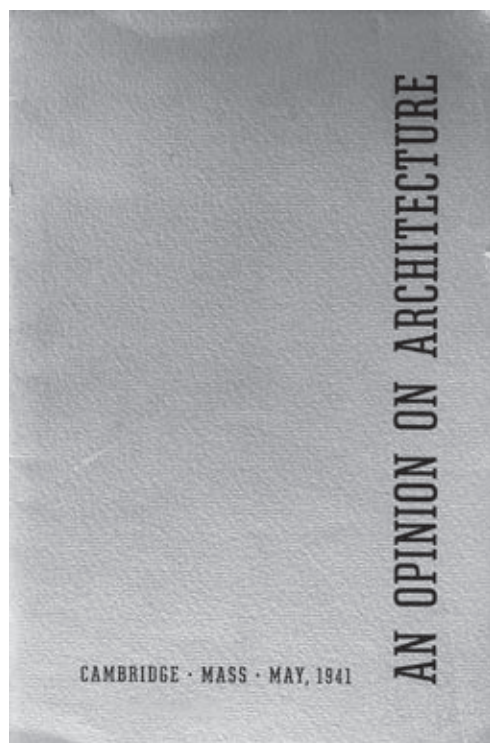
1. Bruno Zevi, 1984 (© Elisabetta Catalano, 1984 – Bruno Zevi. Courtesy MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo).



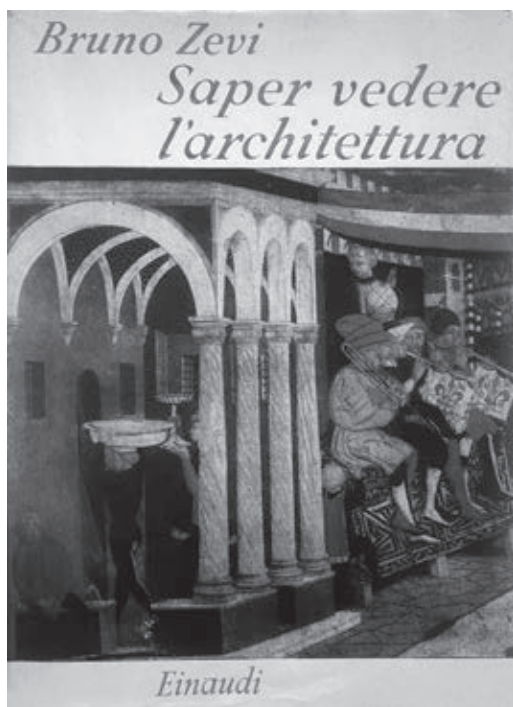
2. Arnaldo Bruschi, 1988 (© CISA Andrea Palladio).
3. Manfredo Tafuri, 1981 (copertina «Domus», n. 618, 1981).



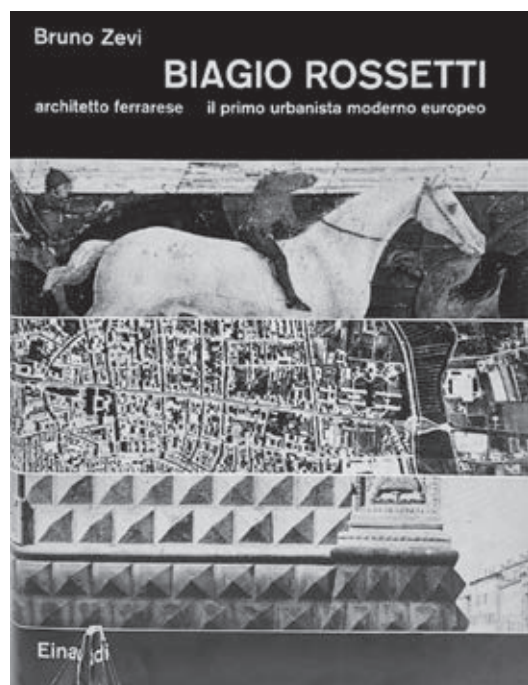
ROBERTO DULIO



4. *An Opinion on Architecture*, The Century Press, Boston 1941.
5. Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945.

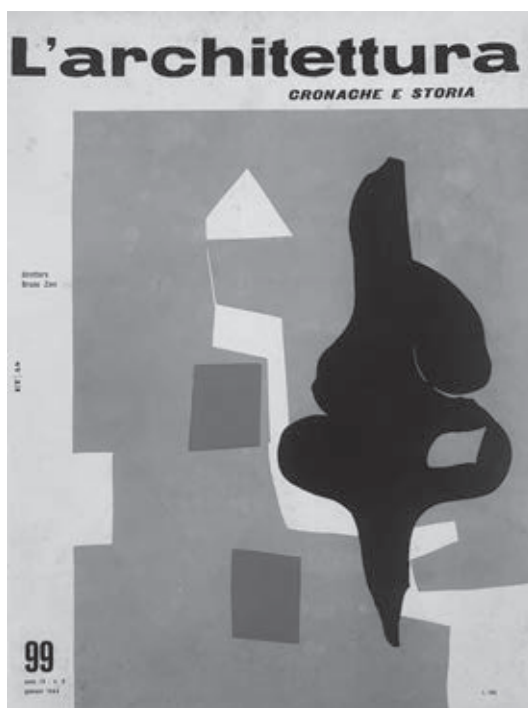


6. Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
7. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.



8. Bruno Zevi, *Architettura e storiografia*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1950.

9. Bruno Zevi, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, Torino 1960..



10. Paolo Portoghesi, Bruno Zevi,
Michelangiolo architetto, Einaudi,
Torino 1964.
11. Numero monografico di
«L'architettura cronache e storia», n.
99, gennaio 1964.



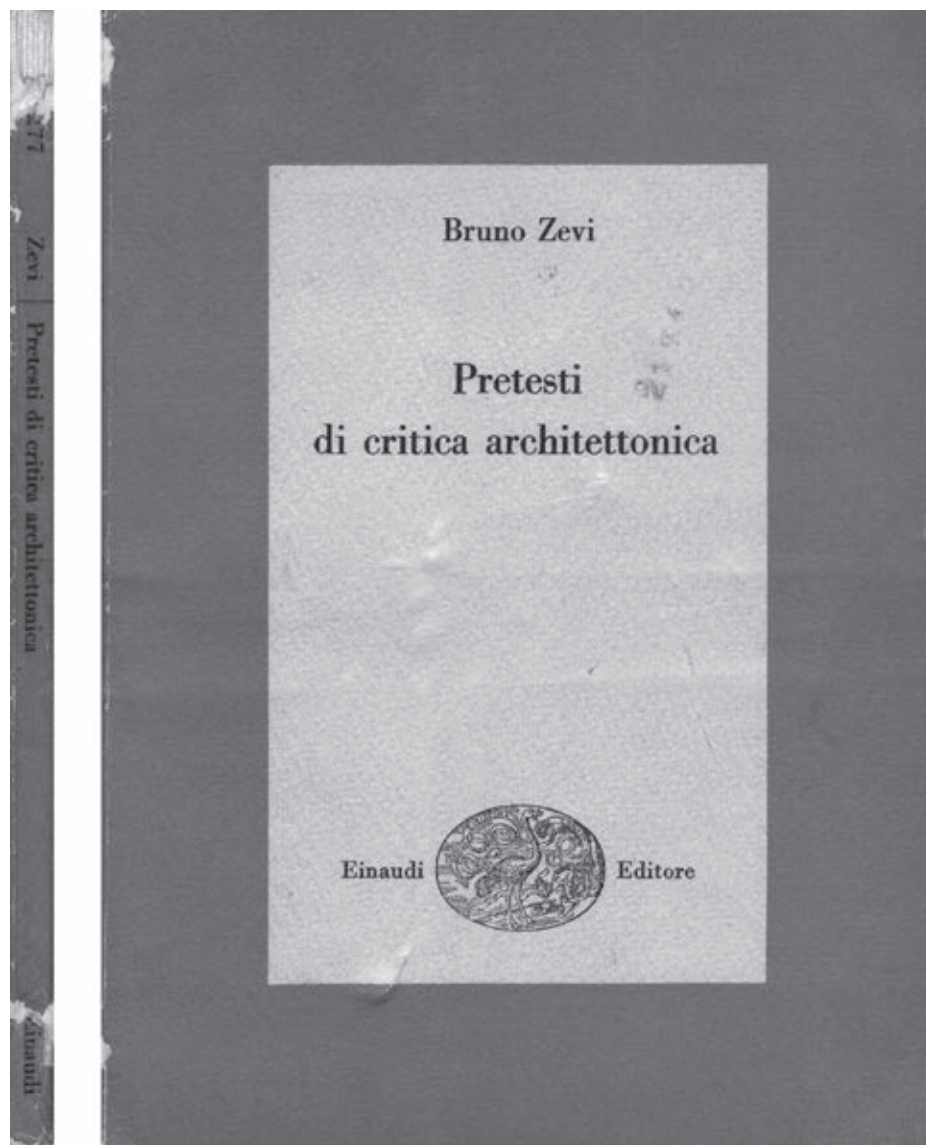
12. Bruno Zevi, *Omaggio a Terragni*, numero monografico di «L'architettura cronache e storia», n. 153, 1968.

13. Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn Opera Completa. Architettura e immagini architettoniche*, Etas Kompass, Milano 1970.

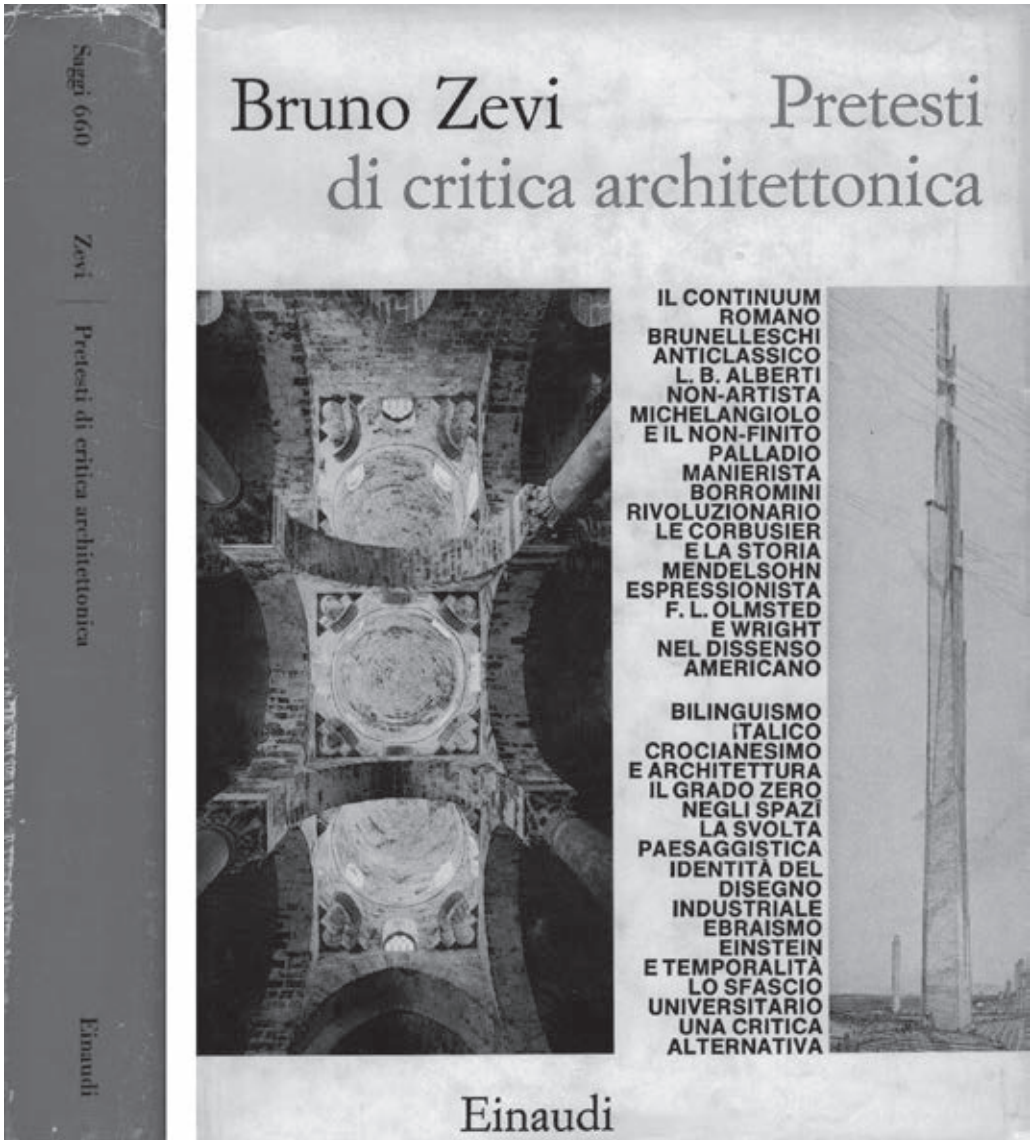


14. Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.
15. Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Editrice Magma, Milano 1977.

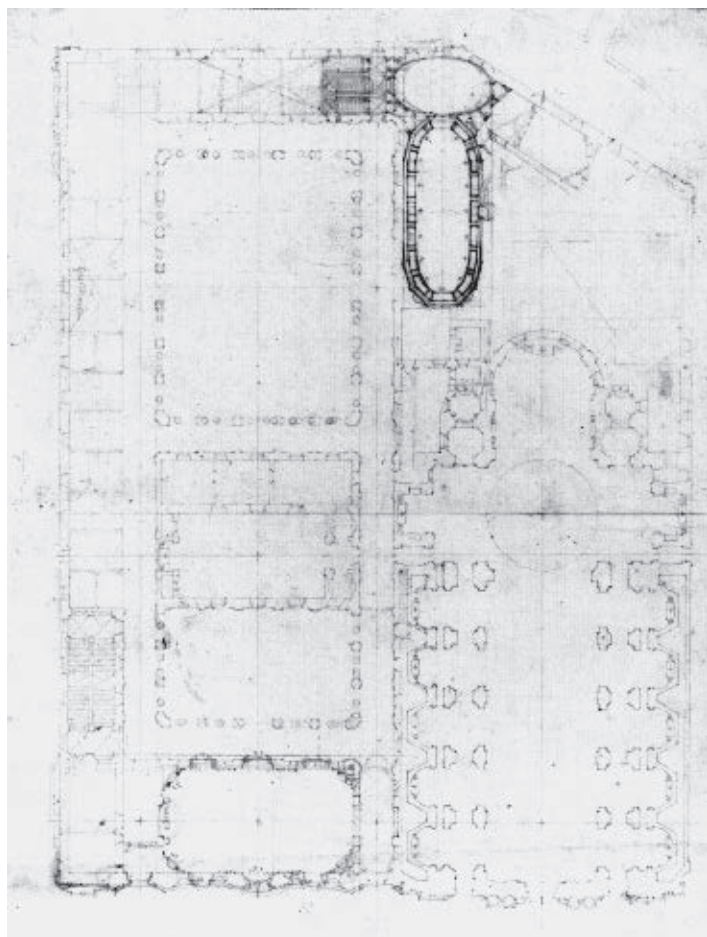
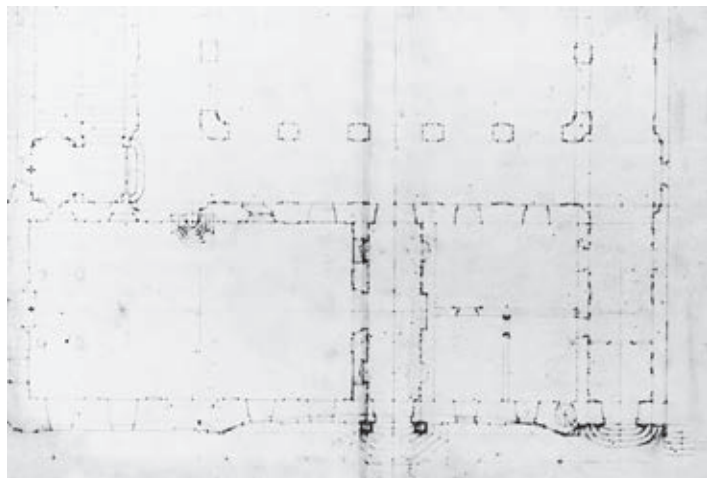


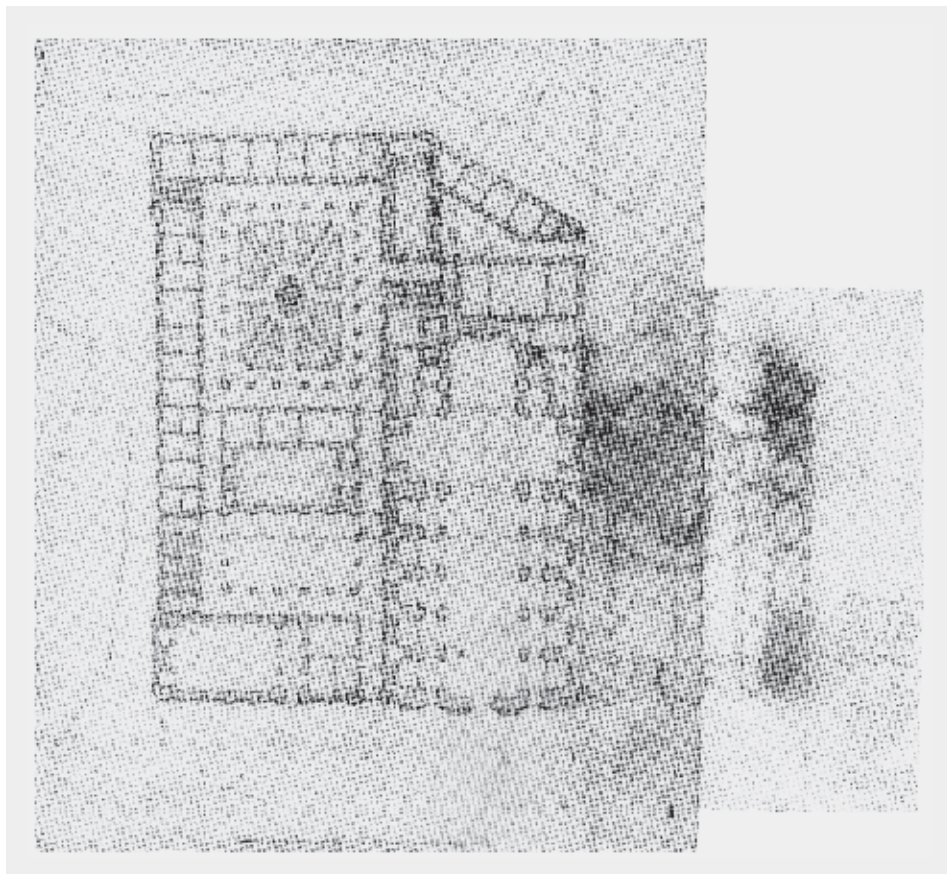


16. Edizione "fantasma" del 1960 di *Pretesti di critica architettonica* di Bruno Zevi.



RENATA SAMPERI



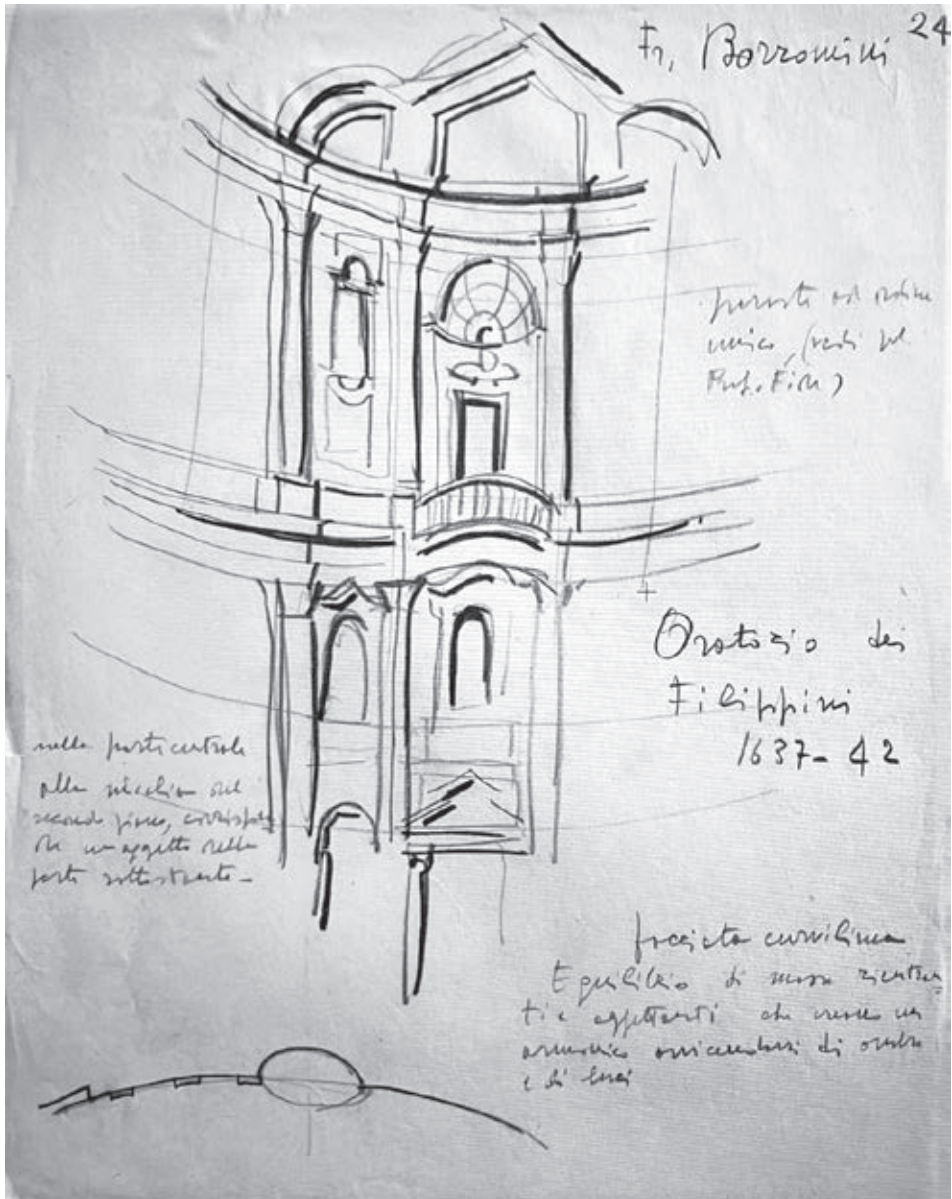


18. Francesco Borromini, progetto per la casa dei Filippini (Vienna, Albertina, Az. Rom 283).

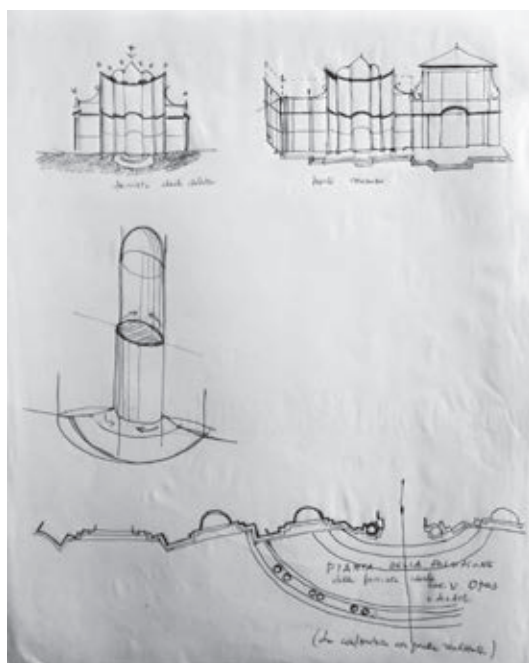
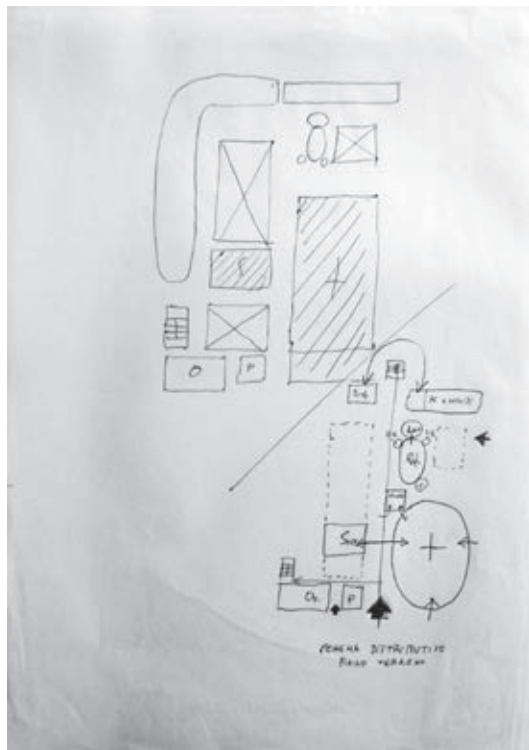
19. Francesco Borromini, progetto per la casa dei Filippini (Vienna, Albertina, Az. Rom 284).

20. Francesco Borromini, progetto per la casa dei Filippini (Vienna, Albertina, Az. Rom 283).

24-martie-1691. În conștientizarea discipuli se face un mare salt în domeniul cunoașterii și înțelegerei. Discipulii au fost învățați să se concentreze pe lucrurile care sunt în minte și să nu se lase deșertați de gânduri și imagini. Ei au învățat să se concentreze pe lucrurile care sunt în minte și să nu se lase deșertați de gânduri și imagini.

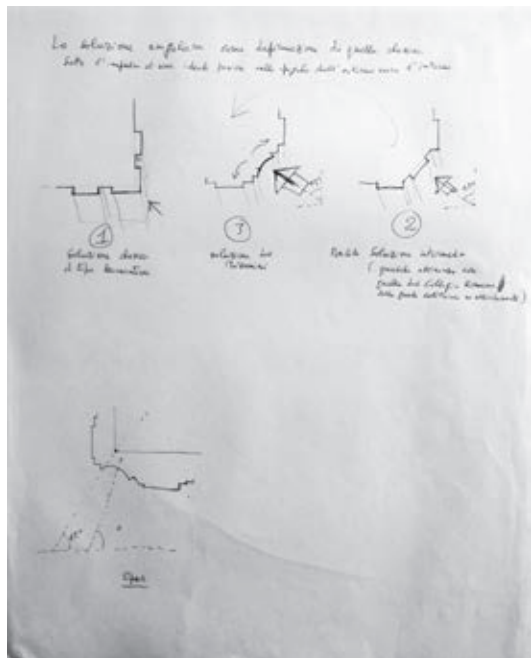
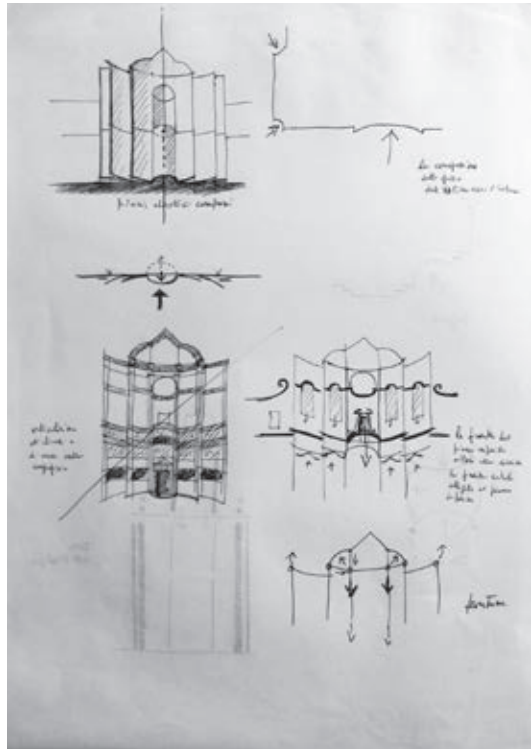


21. Arnaldo Bruschi, appunti per il saggio sulla casa dei Filippini, contenente gli schemi interpretativi dei disegni Albertina nn. 283, 284 e 285 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi*, d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).
22. Arnaldo Bruschi, facciata della casa dei Filippini (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 4, fasc. 22; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).

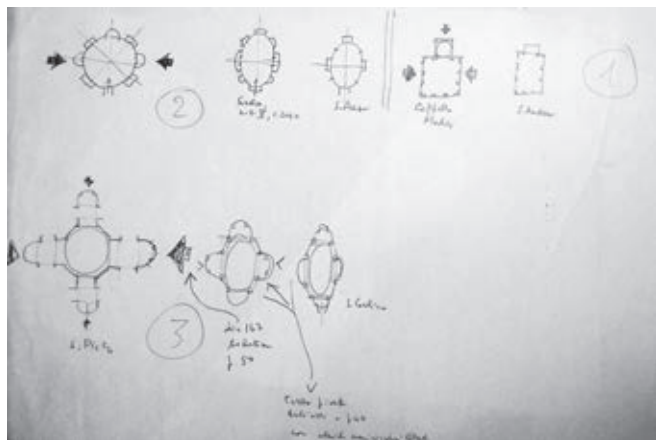
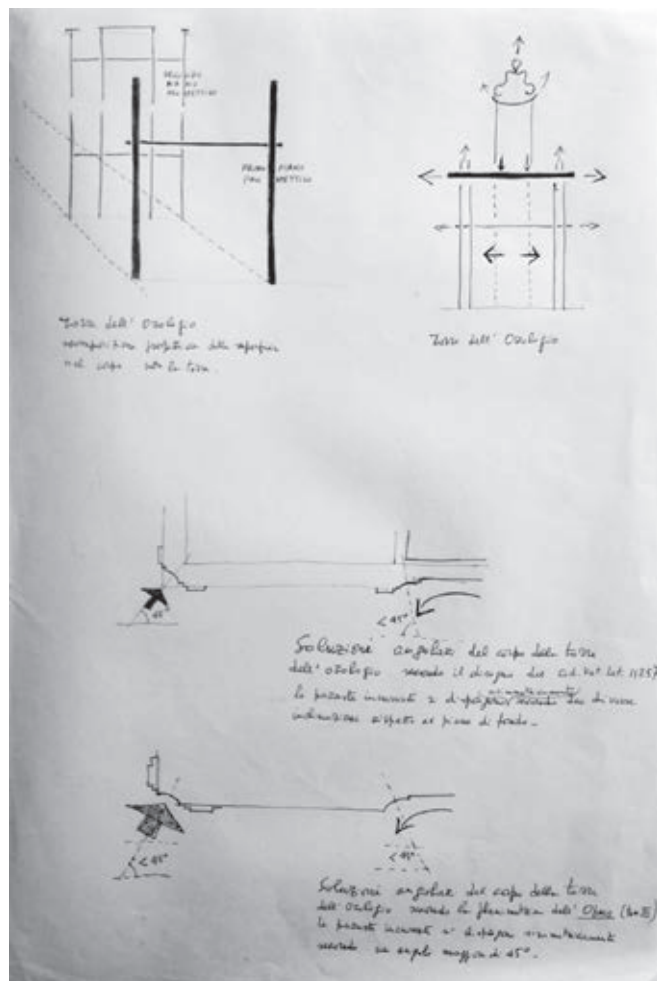


23. Arnaldo Bruschi, schema distributivo della casa dei Filippini (piano terreno) (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).

24. Arnaldo Bruschi, Schizzi interpretativi della facciata della casa dei Filippini (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).



25. Arnaldo Bruschi, schizzi interpretativi della facciata della casa dei Filippini (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).
26. Arnaldo Bruschi, schizzi interpretativi della soluzione angolare della casa dei Filippini (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura, prot. n. 435/2026).



27. Arnaldo Bruschi, schizzi interpretativi dell'alzato e delle soluzioni angolari della torre dell'Orologio nella casa dei Filippini (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).
28. Arnaldo Bruschi, schizzi preparatori per il libro *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il Barocco* (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 9, fasc. 92; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 435/2026).

Introduzione:

temi: identici (voluzione con Osho)
concetti altri: visibili nel contesto di una trasformazione; anti-concreto
metodo: non proficuo, anche se fanno

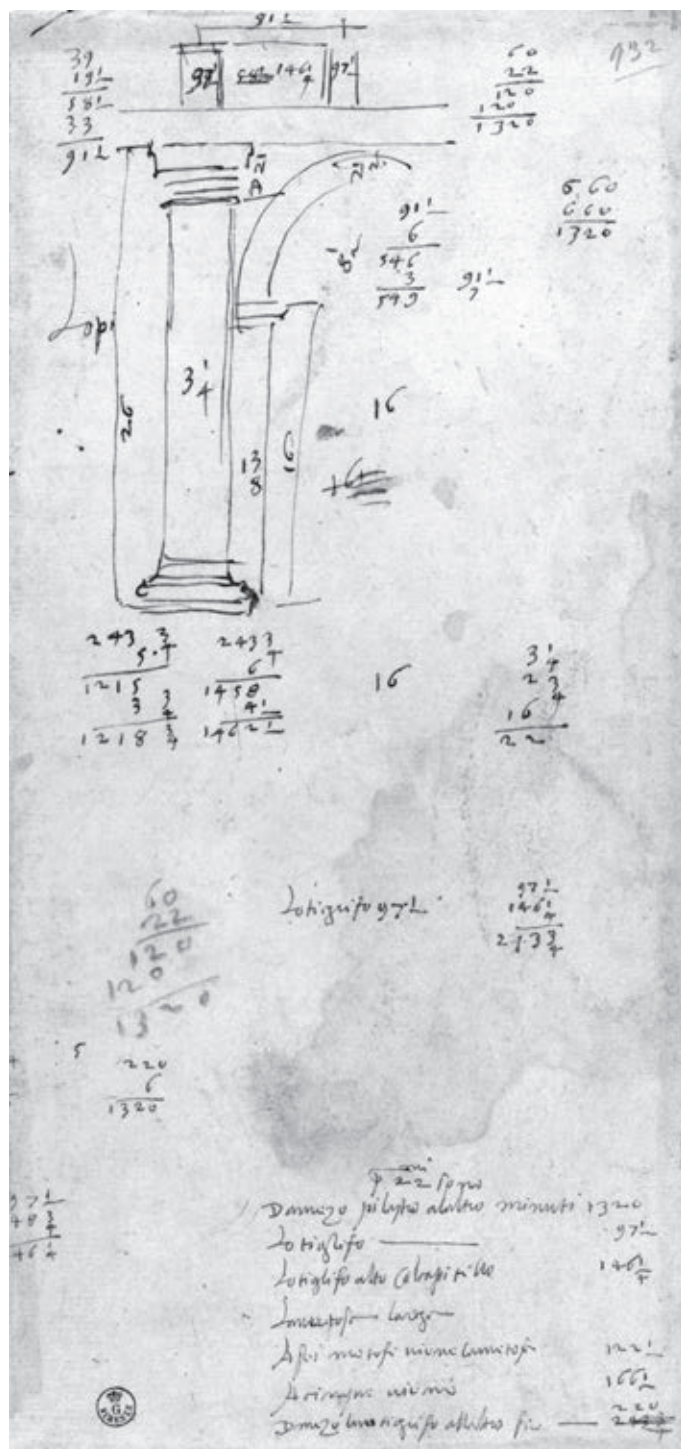
- 1- La formazione a Firenze e Roma; ^{incontri, iniziative} fu la prima attività, fino al 15/10/15
- 2- ~~Attorno a lui~~ la prima officina è polivalente, per l'educazione; dopo Firenze con i fratelli
Pisano:
- 3- L'educazione - studio in Portofino: S. Pietro, villa Marconi, ecc., e l'educazione
(argomenti di studio: storia, geografia, scienze, ecc.)
- 4- la prima "maison" e il fulmineo delle chiese (P. Marconi, S. Giovanni, S. Paolo, ecc.)
- 5- la lettura e l'educazione 1524-1528 (opere durante il pontificato di Clemente VII)
- 6- la nuova educazione: e i punti di incontro delle scuole

2

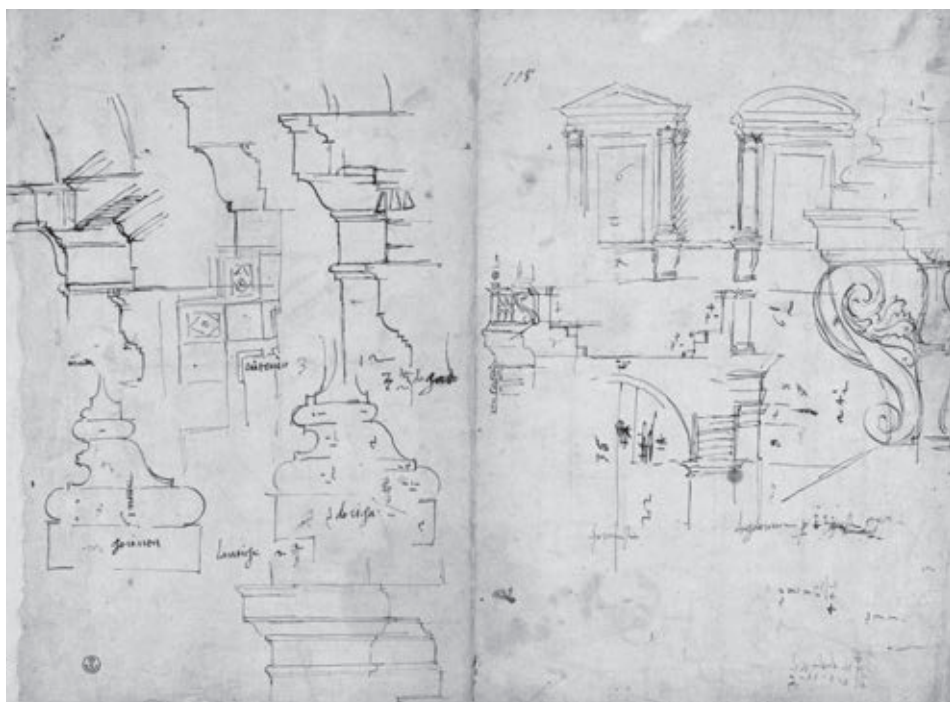
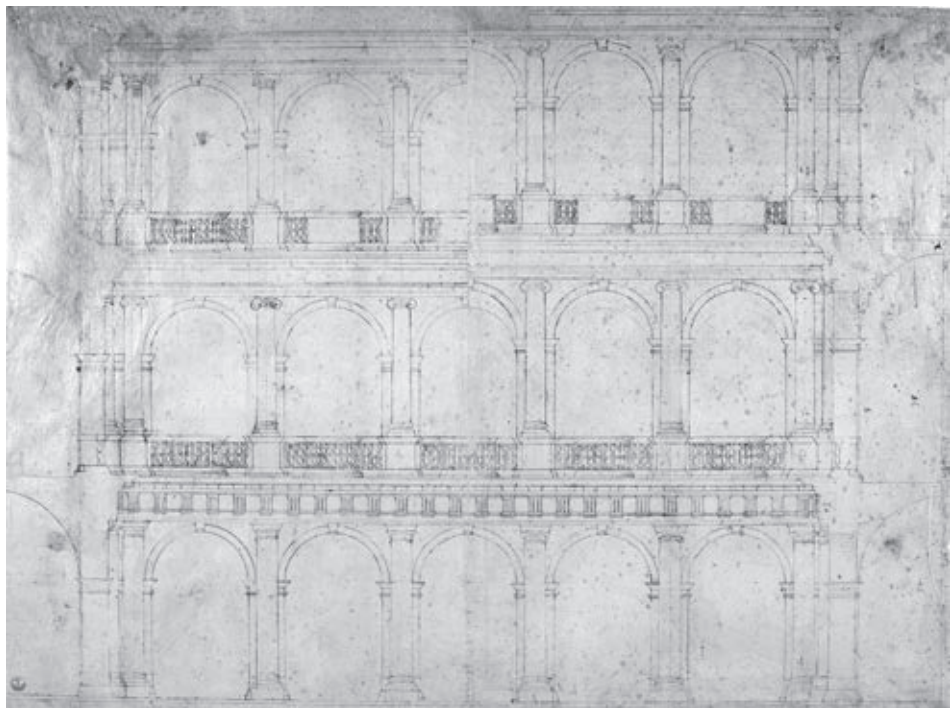
[illegible]

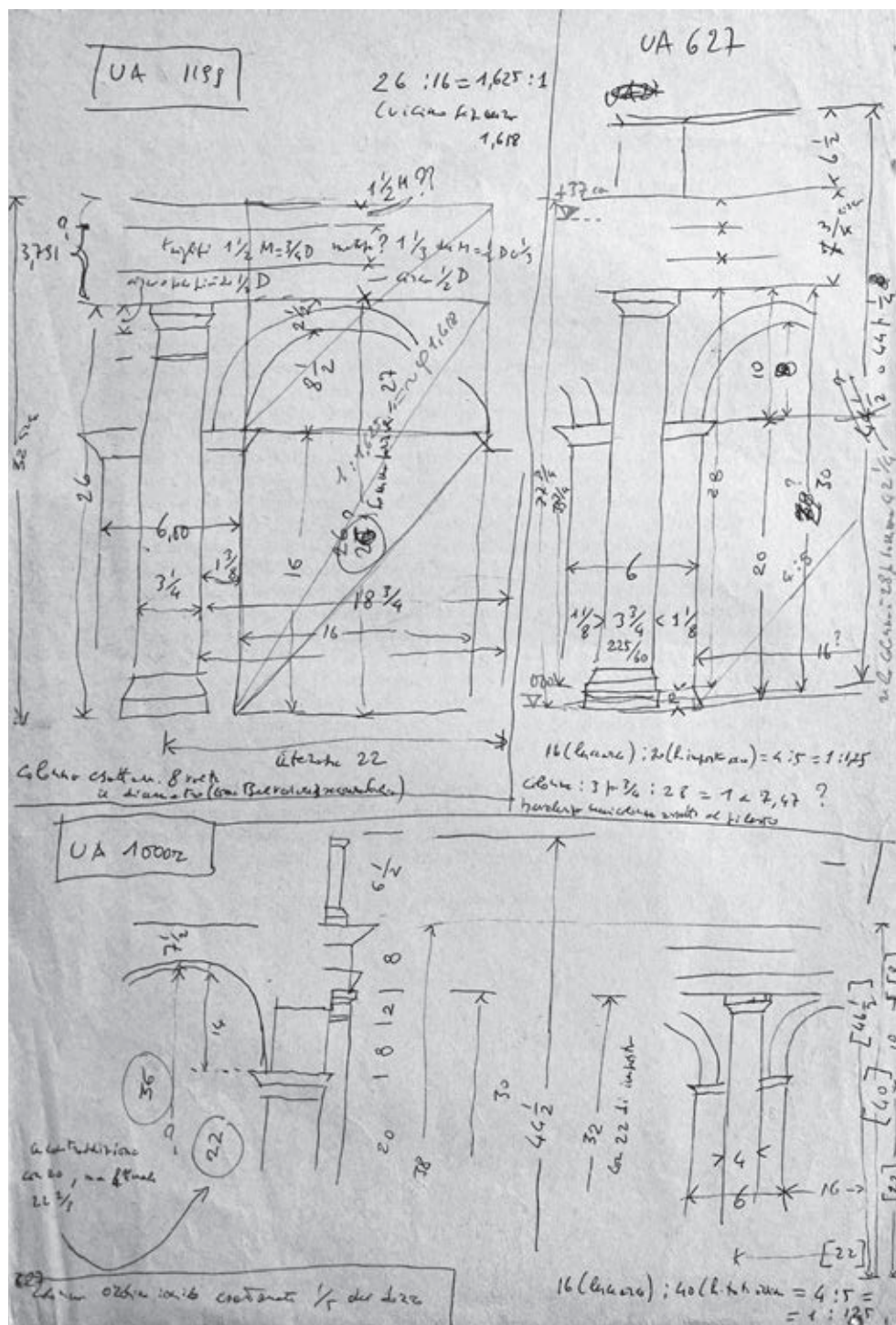
per il disassonamento assonorale. ¹ Espresso ² Espresso ³ Espresso ⁴ Espresso ⁵ Espresso ⁶ Espresso ⁷ Espresso ⁸ Espresso ⁹ Espresso ¹⁰ Espresso ¹¹ Espresso ¹² Espresso ¹³ Espresso ¹⁴ Espresso ¹⁵ Espresso ¹⁶ Espresso ¹⁷ Espresso ¹⁸ Espresso ¹⁹ Espresso ²⁰ Espresso ²¹ Espresso ²² Espresso ²³ Espresso ²⁴ Espresso ²⁵ Espresso ²⁶ Espresso ²⁷ Espresso ²⁸ Espresso ²⁹ Espresso ³⁰ Espresso ³¹ Espresso ³² Espresso ³³ Espresso ³⁴ Espresso ³⁵ Espresso ³⁶ Espresso ³⁷ Espresso ³⁸ Espresso ³⁹ Espresso ⁴⁰ Espresso ⁴¹ Espresso ⁴² Espresso ⁴³ Espresso ⁴⁴ Espresso ⁴⁵ Espresso ⁴⁶ Espresso ⁴⁷ Espresso ⁴⁸ Espresso ⁴⁹ Espresso ⁵⁰ Espresso ⁵¹ Espresso ⁵² Espresso ⁵³ Espresso ⁵⁴ Espresso ⁵⁵ Espresso ⁵⁶ Espresso ⁵⁷ Espresso ⁵⁸ Espresso ⁵⁹ Espresso ⁶⁰ Espresso ⁶¹ Espresso ⁶² Espresso ⁶³ Espresso ⁶⁴ Espresso ⁶⁵ Espresso ⁶⁶ Espresso ⁶⁷ Espresso ⁶⁸ Espresso ⁶⁹ Espresso ⁷⁰ Espresso ⁷¹ Espresso ⁷² Espresso ⁷³ Espresso ⁷⁴ Espresso ⁷⁵ Espresso ⁷⁶ Espresso ⁷⁷ Espresso ⁷⁸ Espresso ⁷⁹ Espresso ⁸⁰ Espresso ⁸¹ Espresso ⁸² Espresso ⁸³ Espresso ⁸⁴ Espresso ⁸⁵ Espresso ⁸⁶ Espresso ⁸⁷ Espresso ⁸⁸ Espresso ⁸⁹ Espresso ⁹⁰ Espresso ⁹¹ Espresso ⁹² Espresso ⁹³ Espresso ⁹⁴ Espresso ⁹⁵ Espresso ⁹⁶ Espresso ⁹⁷ Espresso ⁹⁸ Espresso ⁹⁹ Espresso ¹⁰⁰ Espresso ¹⁰¹ Espresso ¹⁰² Espresso ¹⁰³ Espresso ¹⁰⁴ Espresso ¹⁰⁵ Espresso ¹⁰⁶ Espresso ¹⁰⁷ Espresso ¹⁰⁸ Espresso ¹⁰⁹ Espresso ¹¹⁰ Espresso ¹¹¹ Espresso ¹¹² Espresso ¹¹³ Espresso ¹¹⁴ Espresso ¹¹⁵ Espresso ¹¹⁶ Espresso ¹¹⁷ Espresso ¹¹⁸ Espresso ¹¹⁹ Espresso ¹²⁰ Espresso ¹²¹ Espresso ¹²² Espresso ¹²³ Espresso ¹²⁴ Espresso ¹²⁵ Espresso ¹²⁶ Espresso ¹²⁷ Espresso ¹²⁸ Espresso ¹²⁹ Espresso ¹³⁰ Espresso ¹³¹ Espresso ¹³² Espresso ¹³³ Espresso ¹³⁴ Espresso ¹³⁵ Espresso ¹³⁶ Espresso ¹³⁷ Espresso ¹³⁸ Espresso ¹³⁹ Espresso ¹⁴⁰ Espresso ¹⁴¹ Espresso ¹⁴² Espresso ¹⁴³ Espresso ¹⁴⁴ Espresso ¹⁴⁵ Espresso ¹⁴⁶ Espresso ¹⁴⁷ Espresso ¹⁴⁸ Espresso ¹⁴⁹ Espresso ¹⁵⁰ Espresso ¹⁵¹ Espresso ¹⁵² Espresso ¹⁵³ Espresso ¹⁵⁴ Espresso ¹⁵⁵ Espresso ¹⁵⁶ Espresso ¹⁵⁷ Espresso ¹⁵⁸ Espresso ¹⁵⁹ Espresso ¹⁶⁰ Espresso ¹⁶¹ Espresso ¹⁶² Espresso ¹⁶³ Espresso ¹⁶⁴ Espresso ¹⁶⁵ Espresso ¹⁶⁶ Espresso ¹⁶⁷ Espresso ¹⁶⁸ Espresso ¹⁶⁹ Espresso ¹⁷⁰ Espresso ¹⁷¹ Espresso ¹⁷² Espresso ¹⁷³ Espresso ¹⁷⁴ Espresso ¹⁷⁵ Espresso ¹⁷⁶ Espresso ¹⁷⁷ Espresso ¹⁷⁸ Espresso ¹⁷⁹ Espresso ¹⁸⁰ Espresso ¹⁸¹ Espresso ¹⁸² Espresso ¹⁸³ Espresso ¹⁸⁴ Espresso ¹⁸⁵ Espresso ¹⁸⁶ Espresso ¹⁸⁷ Espresso ¹⁸⁸ Espresso ¹⁸⁹ Espresso ¹⁹⁰ Espresso ¹⁹¹ Espresso ¹⁹² Espresso ¹⁹³ Espresso ¹⁹⁴ Espresso ¹⁹⁵ Espresso ¹⁹⁶ Espresso ¹⁹⁷ Espresso ¹⁹⁸ Espresso ¹⁹⁹ Espresso ²⁰⁰ Espresso ²⁰¹ Espresso ²⁰² Espresso ²⁰³ Espresso ²⁰⁴ Espresso ²⁰⁵ Espresso ²⁰⁶ Espresso ²⁰⁷ Espresso ²⁰⁸ Espresso ²⁰⁹ Espresso ²¹⁰ Espresso ²¹¹ Espresso ²¹² Espresso ²¹³ Espresso ²¹⁴ Espresso ²¹⁵ Espresso ²¹⁶ Espresso ²¹⁷ Espresso ²¹⁸ Espresso ²¹⁹ Espresso ²²⁰ Espresso ²²¹ Espresso ²²² Espresso ²²³ Espresso ²²⁴ Espresso ²²⁵ Espresso ²²⁶ Espresso ²²⁷ Espresso ²²⁸ Espresso ²²⁹ Espresso ²³⁰ Espresso ²³¹ Espresso ²³² Espresso ²³³ Espresso ²³⁴ Espresso ²³⁵ Espresso ²³⁶ Espresso ²³⁷ Espresso ²³⁸ Espresso ²³⁹ Espresso ²⁴⁰ Espresso ²⁴¹ Espresso ²⁴² Espresso ²⁴³ Espresso ²⁴⁴ Espresso ²⁴⁵ Espresso ²⁴⁶ Espresso ^{247</}

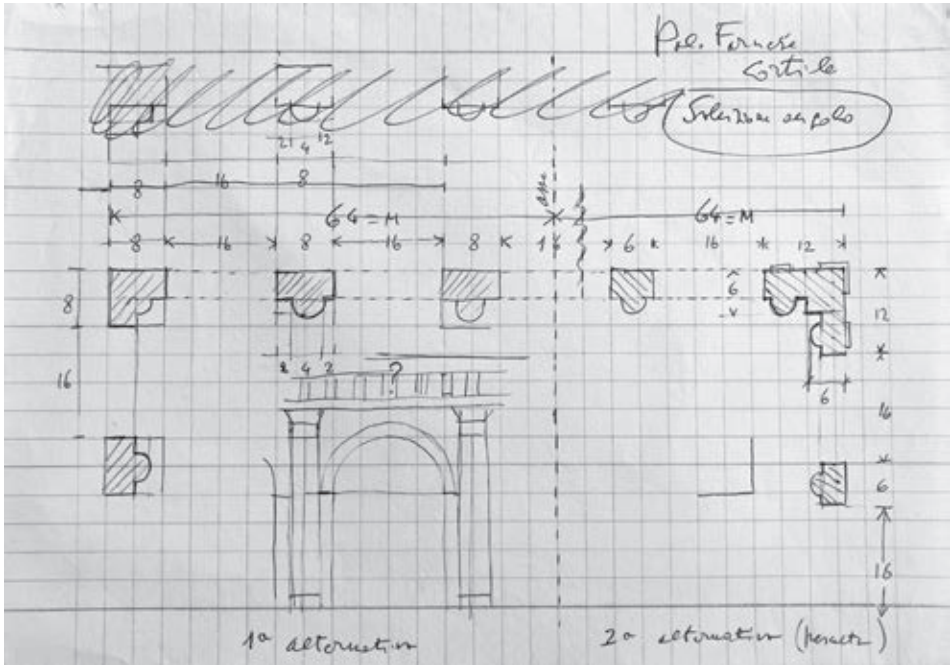
29. Arnaldo Bruschi, possibile scaletta per il libro non scritto su Antonio da Sangallo il Giovane (Roma, *Archivio Centrale dello Stato, Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi*, d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).
30. Arnaldo Bruschi, estratto delle bozze dedicate a palazzo Farnese, fogli 5 e 6 (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).



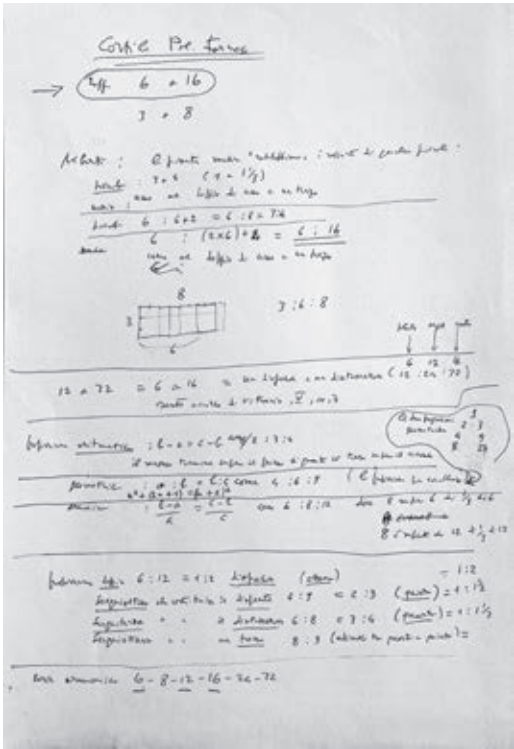
31. Antonio da Sangallo il Giovane, studio preliminare per palazzo Farnese a Roma, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, d'ora in poi GDSU 1199 *Ar* (su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi).
32. Antonio da Sangallo il Giovane, progetto del cortile di palazzo Farnese a Roma, GDSU 627 *Ar* (su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi).
33. Antonio da Sangallo il Giovane, studi di dettaglio per palazzo Farnese a Roma, 1000 *Ar* (su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi).

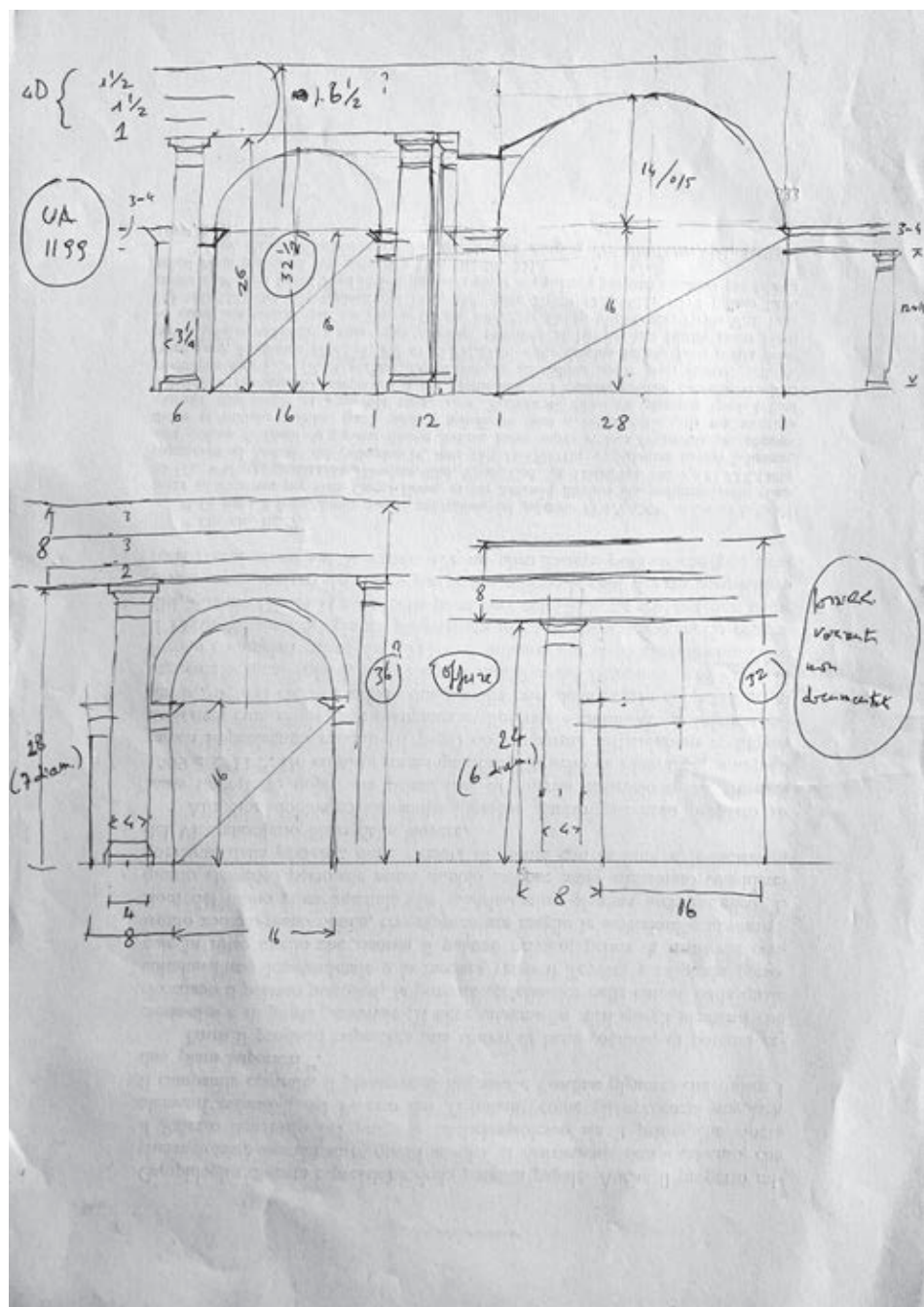




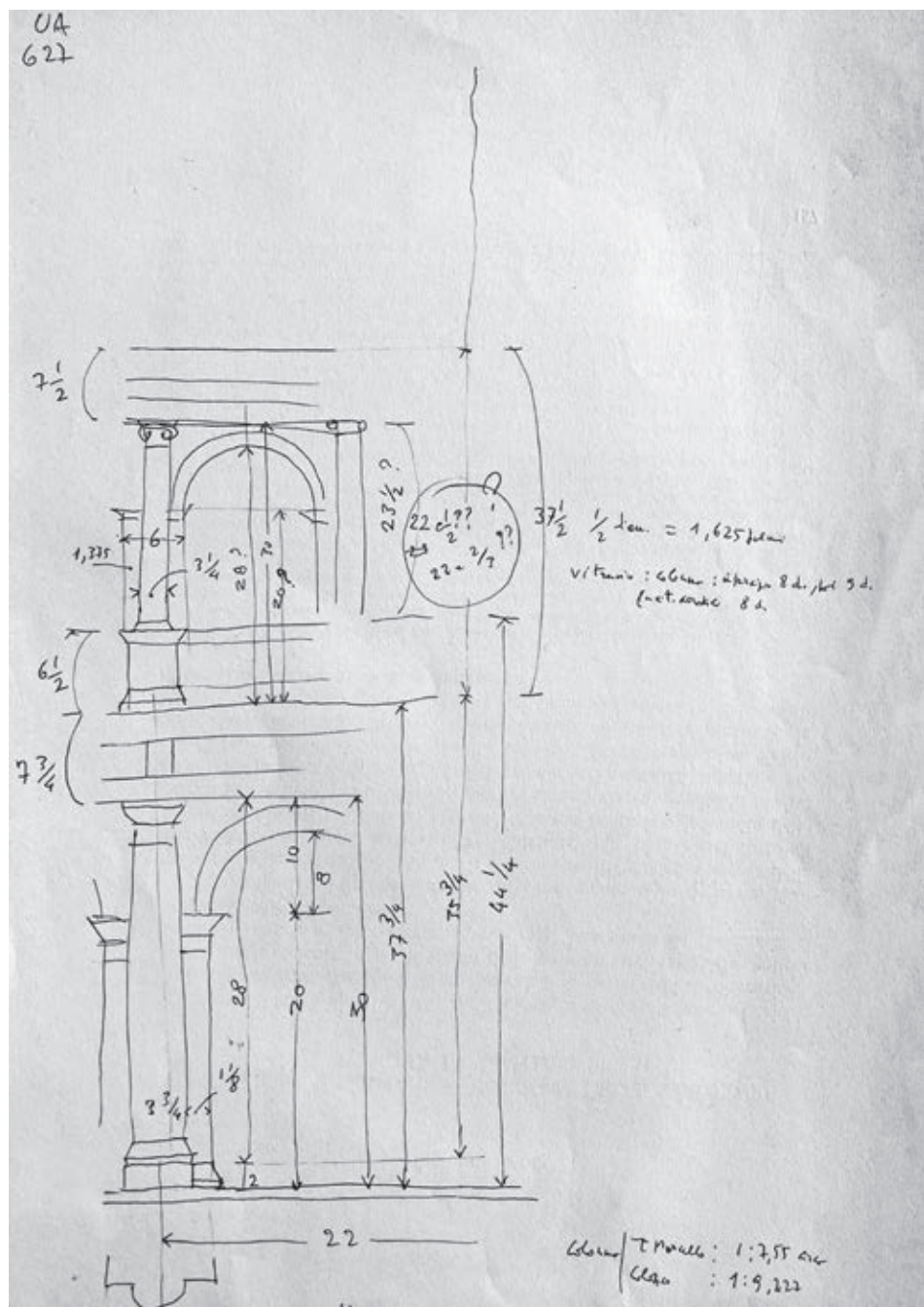


34. Arnaldo Bruschi, schizzi e ragionamenti sui disegni GDSU 1199 A, 627 A, 1000 Ar (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).
35. Arnaldo Bruschi, rappresentazione di due alternative progettuali per il cortile di palazzo Farnese (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).
36. Arnaldo Bruschi, ragionamenti sulle proporzioni aritmetiche, geometriche e armoniche del cortile di palazzo Farnese (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).

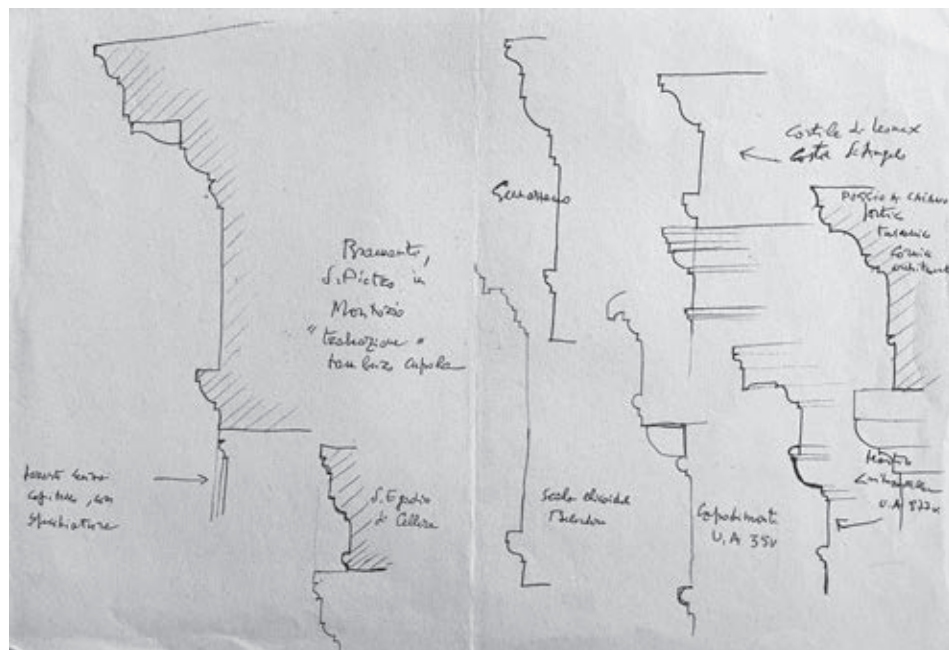




37. Arnaldo Bruschi, sviluppo del disegno GDSU 1199 A e studio delle possibili varianti non documentate (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).



38. Arnaldo Bruschi, ragionamenti sul disegno GDSU 627 A di Sangallo (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).



39. Arnaldo Bruschi, profili di ordini architettonici (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 415/2026).
40. Antonio da Sangallo il Giovane, profili di ordini architettonici, GDSU 930 Av (su concessione del Ministero della Cultura – Le Gallerie degli Uffizi).



41. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920 (Gerusalemme, Museo d'Israele).





42. Cristoforo Sabbadino, piano di sviluppo e di sistemazione idraulica di Venezia, 1577 (Venezia, Archivio di Stato, *Savi et esecutori alle acque, Laguna*, 14).
43. Ricostruzione grafica del progetto di Alvise Cornaro per il bacino marciano: A) fontana; B) teatro in acqua; C) «vago monticello» (da TAFURI 1985).

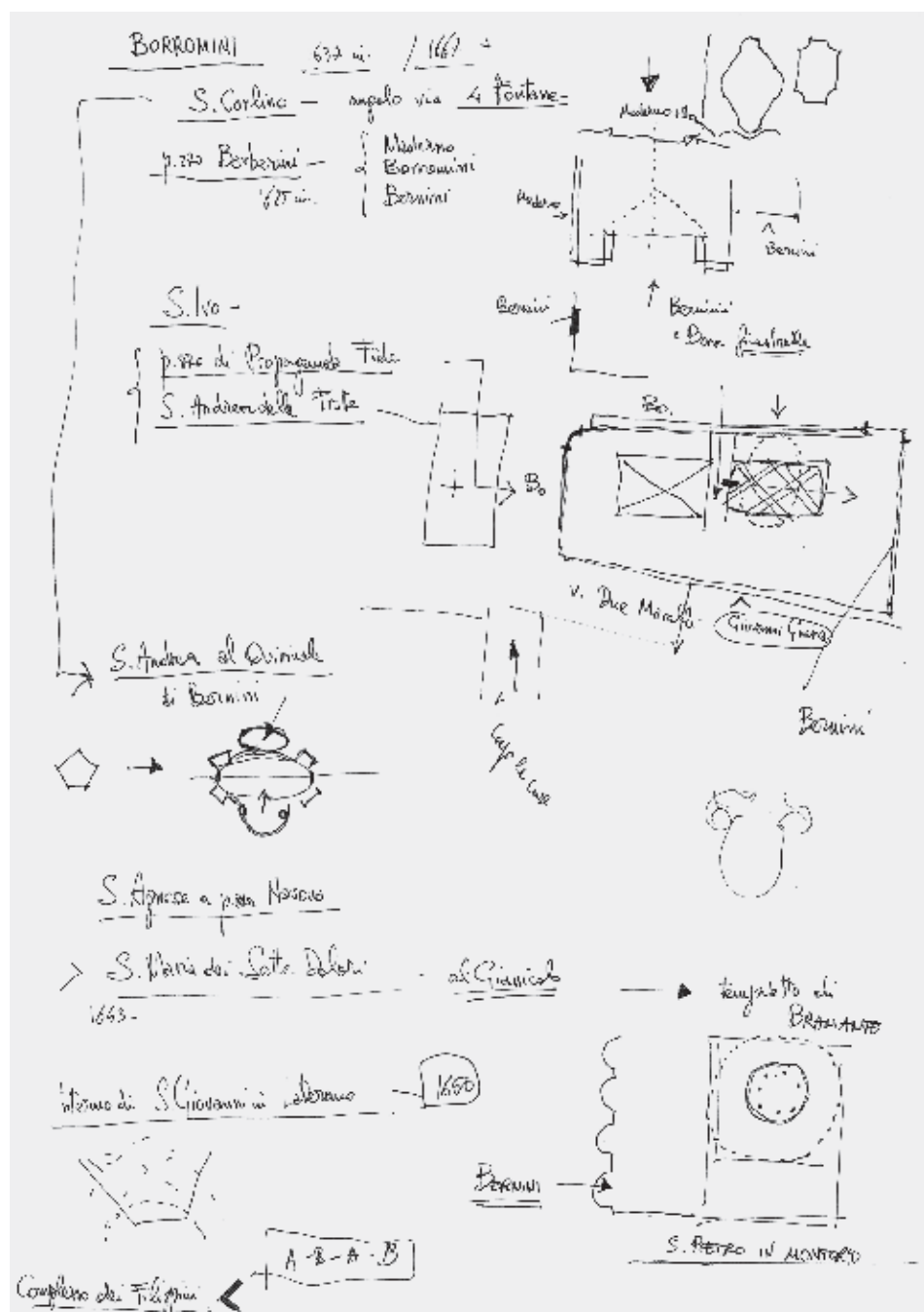


44. M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969, copertina.

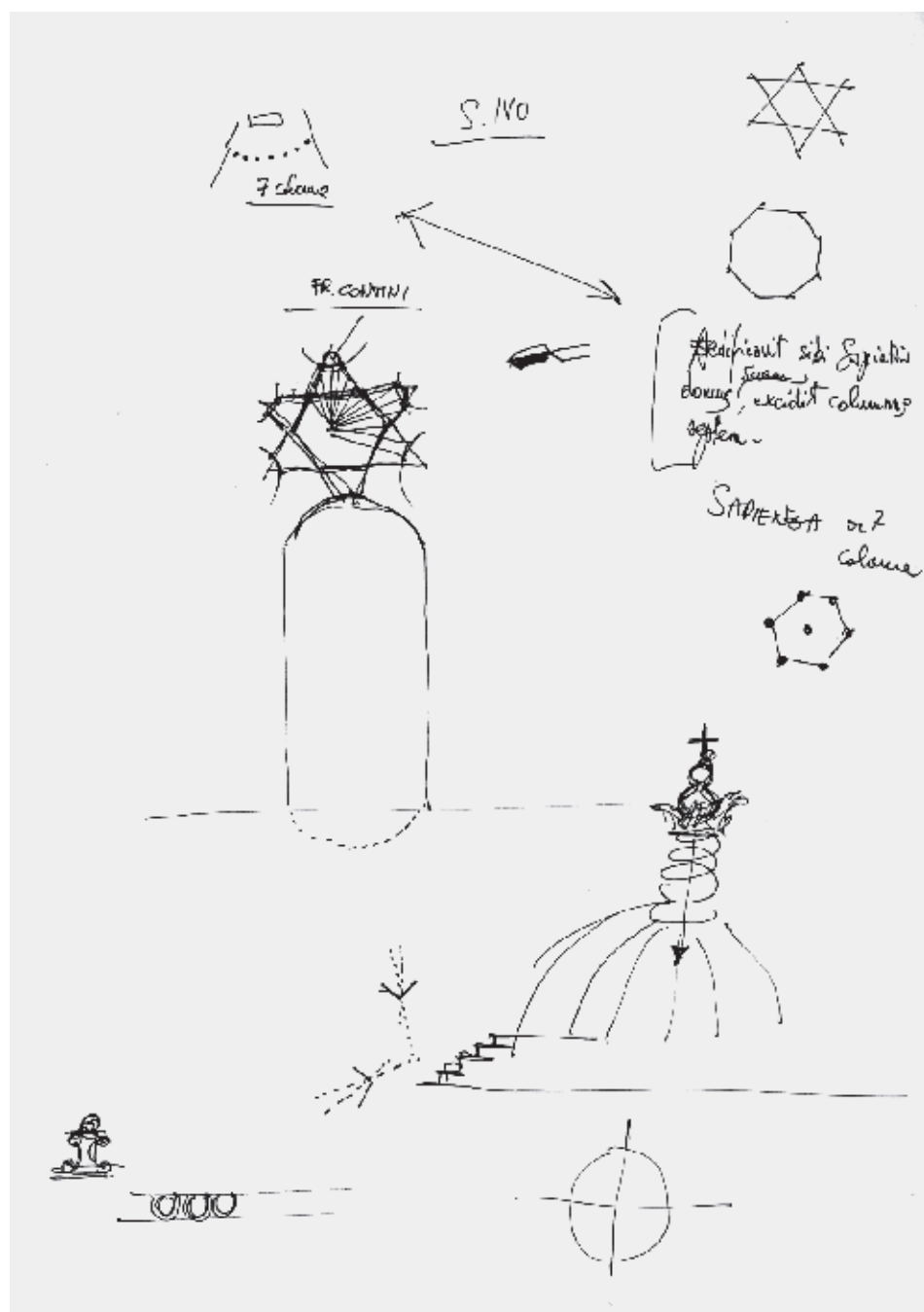
45. Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1743-44 (Parma, Galleria Nazionale).

46. Matteo de' Pasti, Verso della medaglia di Leon Battisti Alberti con il motto *QUID TUM*, 1446-1454 circa (Londra, V&A Museum).



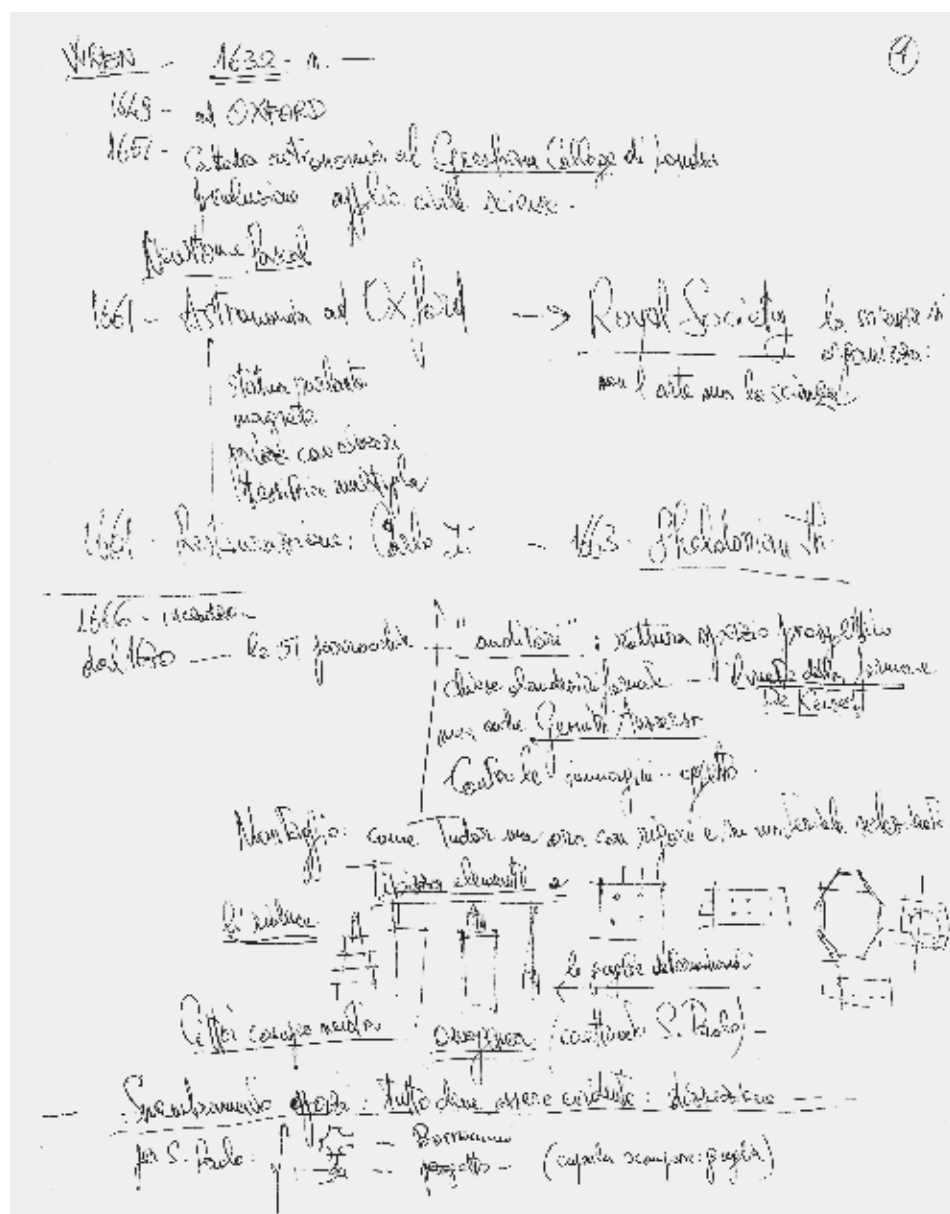


47. M. Tafuri, disegni interpretativi di opere di Francesco Borromini e Gian Lorenzo Bernini a Roma (Civiale del Friuli, collezione privata).



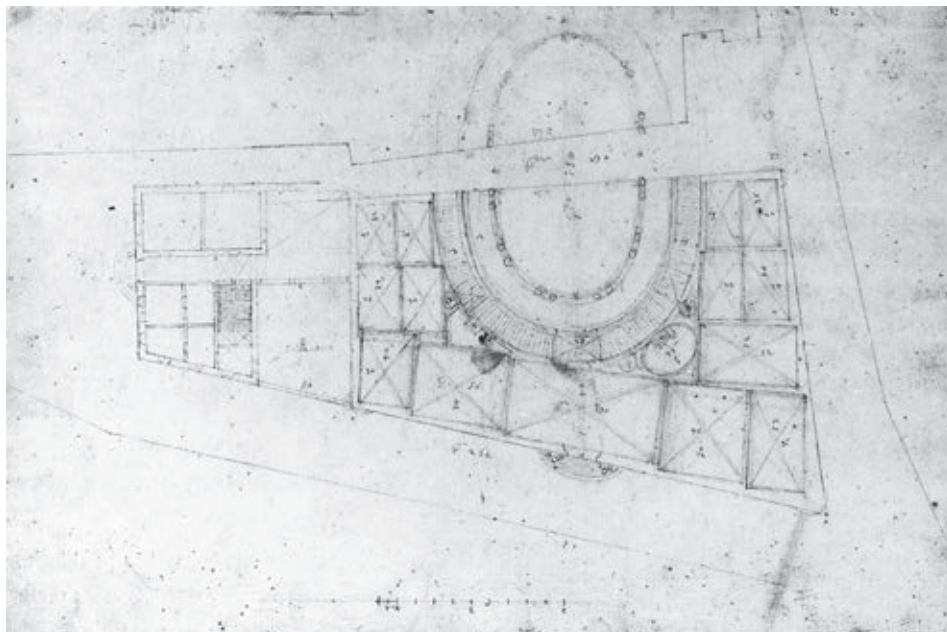
48. M. Tafuri, disegno interpretativo di Sant'Ivo alla Sapienza (Cividale del Friuli, collezione privata).





49. L. Di Sopra, C. Garlati, Sezione longitudinale di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, corso di *Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura*, prof. B. Zevi, ass. L. Loprieno, a.a. non specificato. (Venezia, Università Iuav, Archivio Progetti, fondo Bruno Zevi. Foto Anna Casagrande Zennaro).

50. M. Tafuri, schema di lezione su Christopher Wren, 1968-1970 circa (Venezia, collezione privata).



51. Francesco Borromini, Disegno di progetto per estendere palazzo Carpegna oltre via di Scavolino, ca. 1641. (Vienna, Albertina, Az. Rom 1018).



52. Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, Venezia, Biennale 2015 (pubblico dominio).

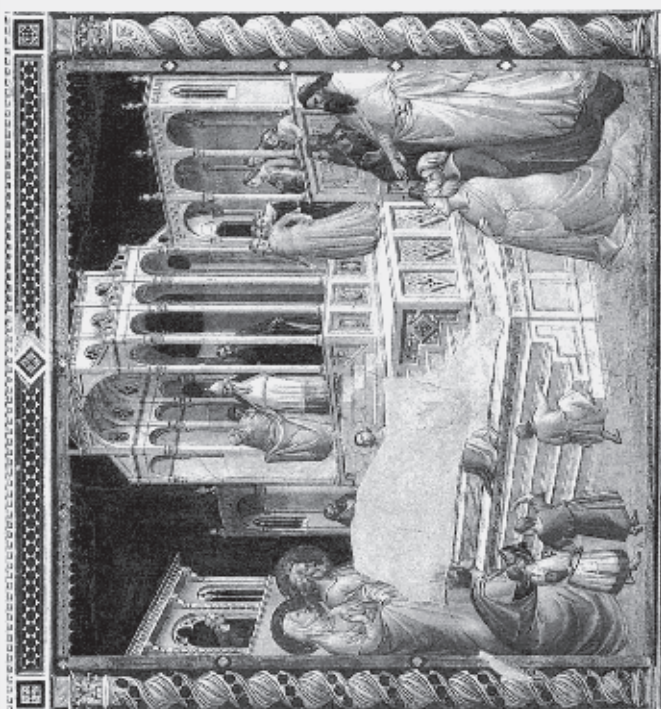
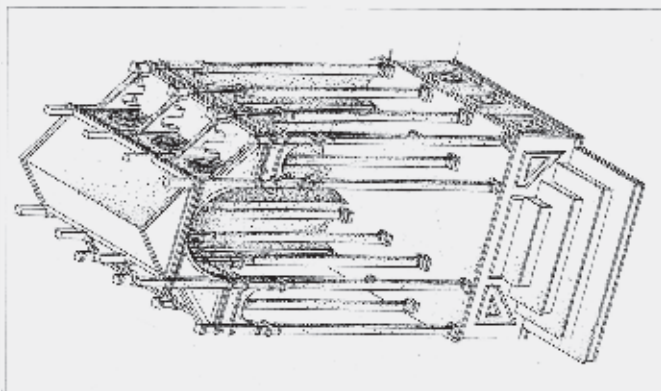
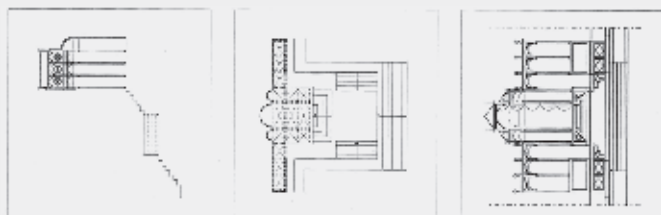
53. Civita Castellana, duomo (pubblico dominio).

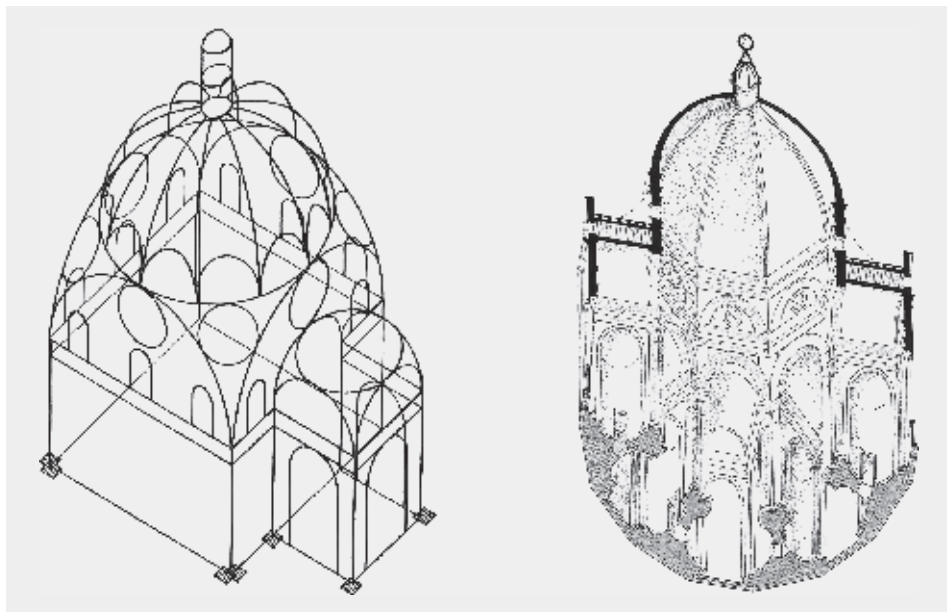




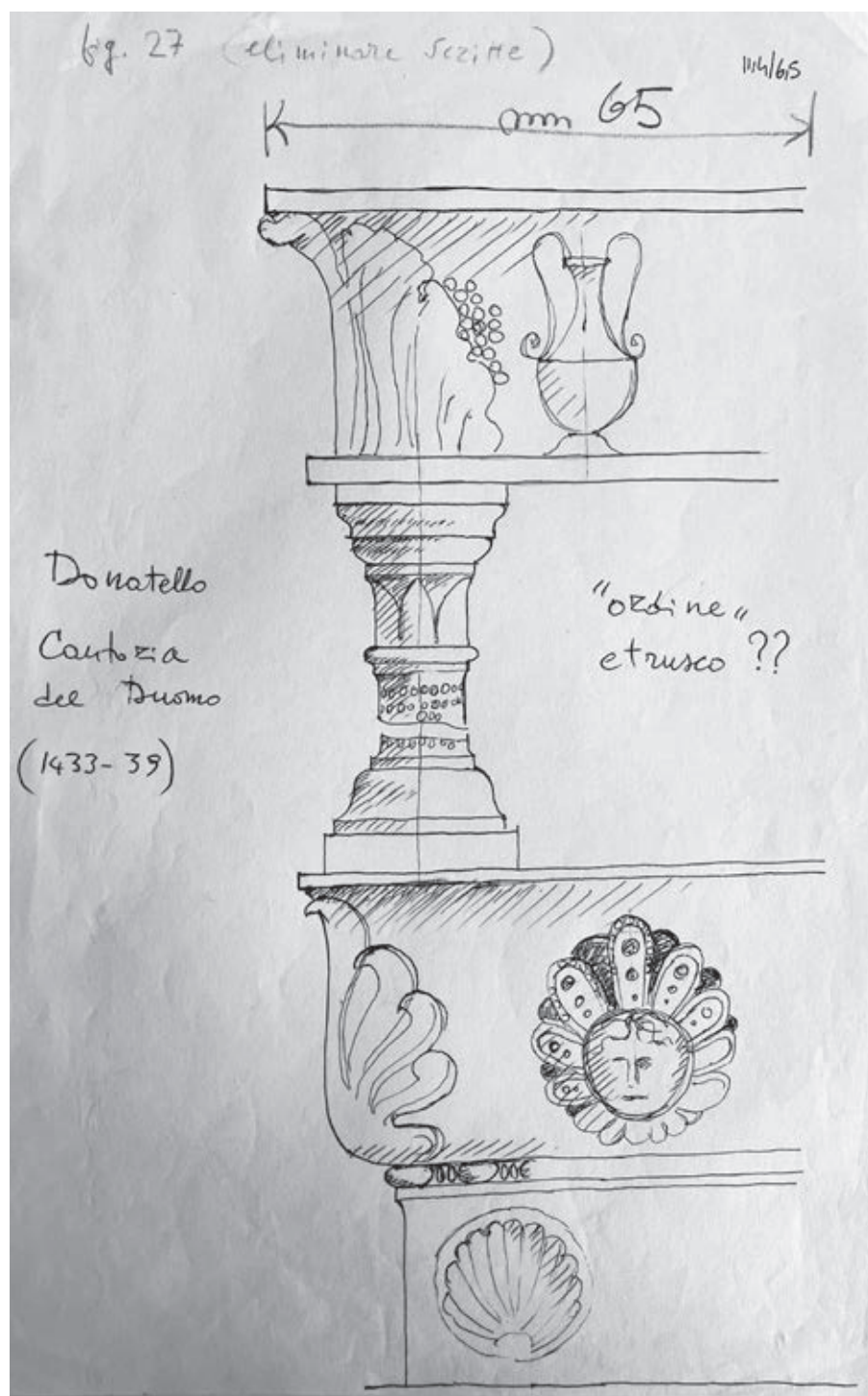
54. Roma, Santa Cecilia, Arnolfo di Cambio, ciborio (da BRUSCHI 2004).

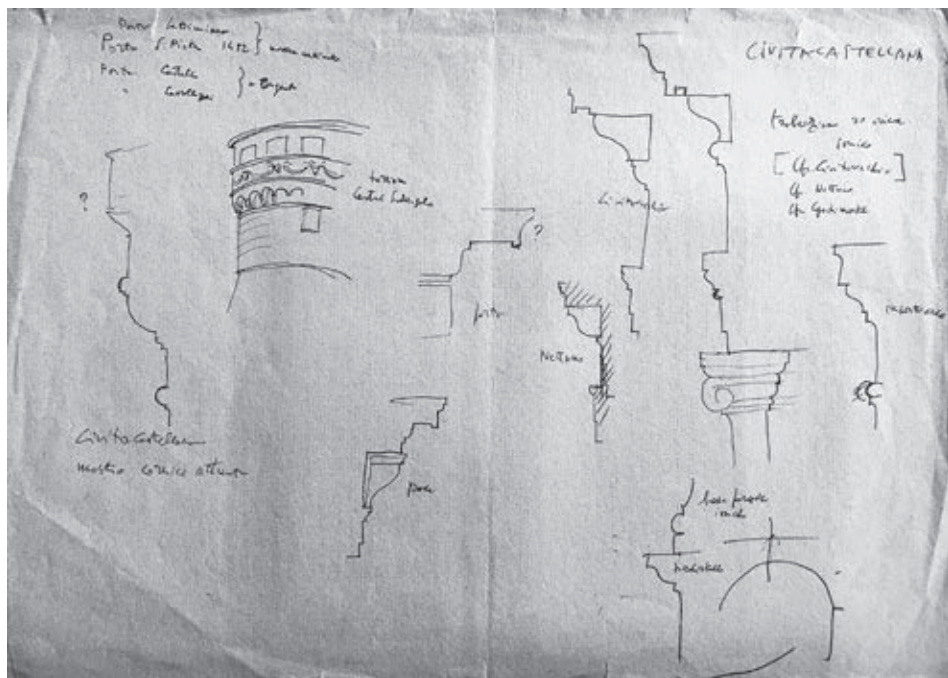
55. Assisi, chiesa superiore, Maestro di San Francesco, dettaglio con il tempio di Minerva ad Assisi (pubblico dominio).



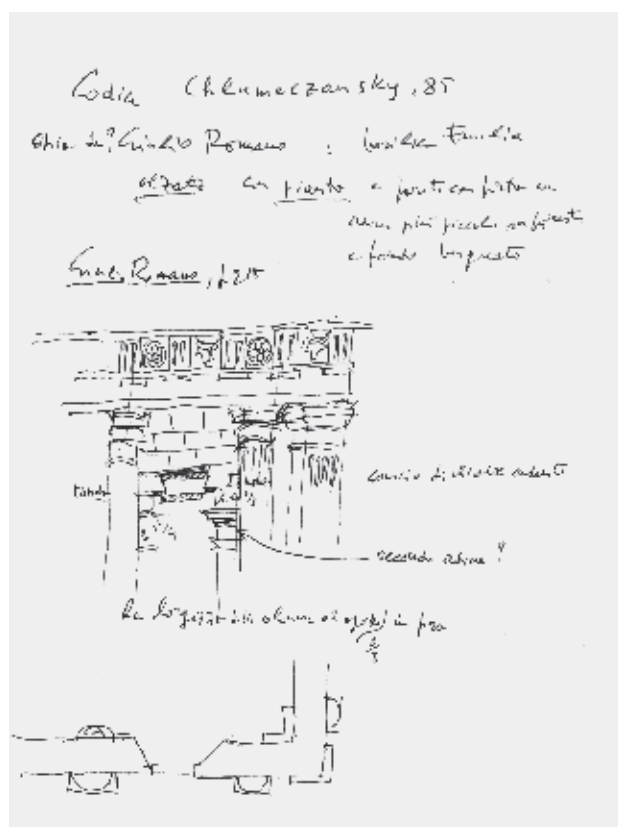
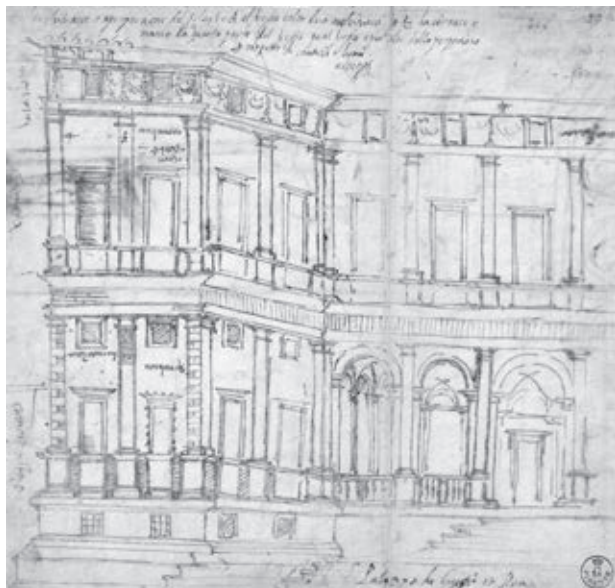


56. A sinistra: Firenze, Santa Croce, cappella Baroncelli, Taddeo Gaddi, *Presentazione al tempio*; a destra: ipotesi di restituzione assonometrica (da BRUSCHI 2004).
57. A sinistra Firenze, Sacrestia Vecchia di San Lorenzo, scheletro delle 'strutture' visive. A destra Firenze, Santa Maria degli Angeli, ipotesi di ricostruzione assonometrica (da BRUSCHI 2004).
58. Milano, Sant'Ambrogio, Donato Bramante, chiostro dorico e chiostro ionico, dettaglio dei capitelli (da BRUSCHI 2002).





59. Arnaldo Bruschi, interpretazione grafica dell'ordine della cantoria di Donatello, Firenze, Museo dell'Opera del duomo (Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di architetti e ingegneri, Arnaldo Bruschi*, d'ora in poi ACS, *Archivio Bruschi*, b. 22, fasc. 120; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 417/2026).
60. Arnaldo Bruschi, appunti grafici e confronti su Civita Castellana (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 13, fasc. 96; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 417/2026).
61. Firenze, Antonio da Sangallo il Vecchio con Baccio d'Agnolo, loggiato dei Serviti (pubblico dominio).

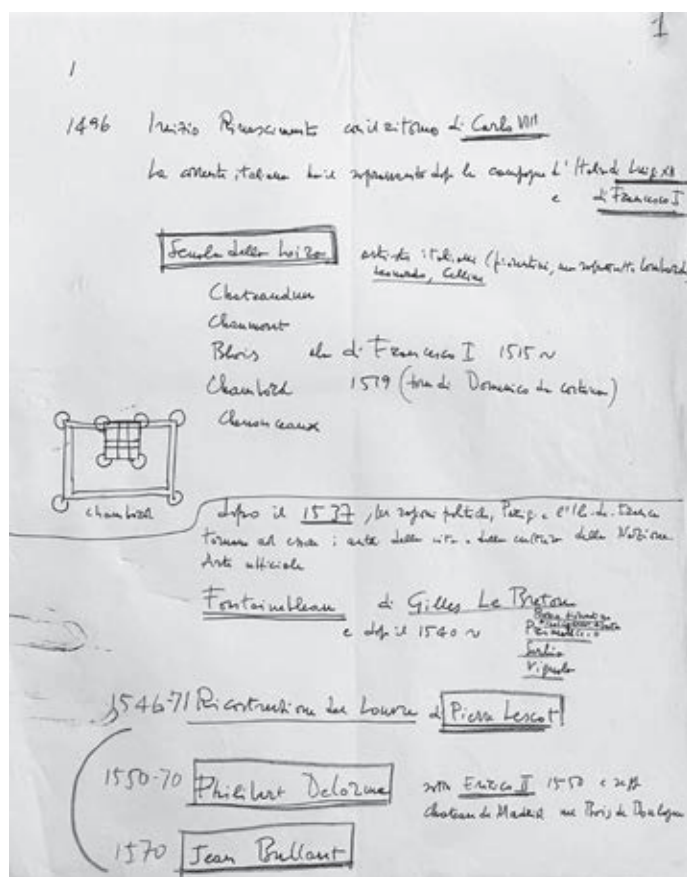
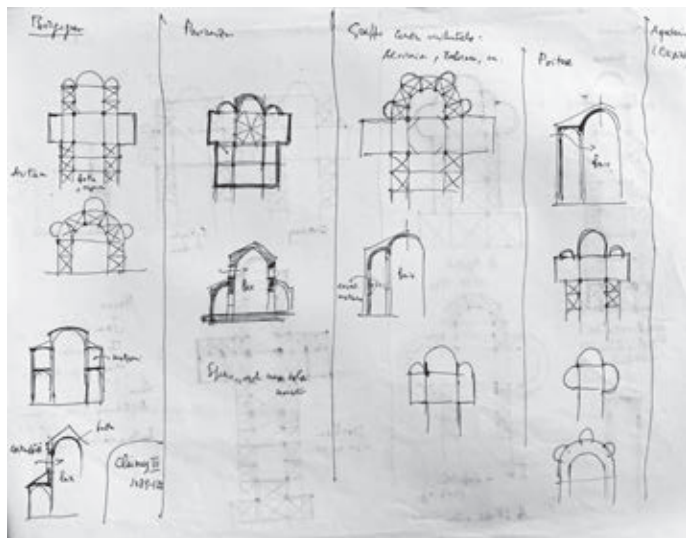


62. Aristotele da Sangallo (?),
 Roma, villa di Agostino
 Chigi, Firenze, Gabinetto dei
 Disegni e delle Stampe degli
 Uffizi 366 Ar (su concessione
 del Ministero della Cultura –
 Le Gallerie degli Uffizi).

63. Arnaldo Bruschi, appunti
 grafici sulla basilica Emilia
 (Archivio Zampa).



64. Arnaldo Bruschi, *senza titolo*, collage e tecnica mista su carta (foto Andrea Bruschi).



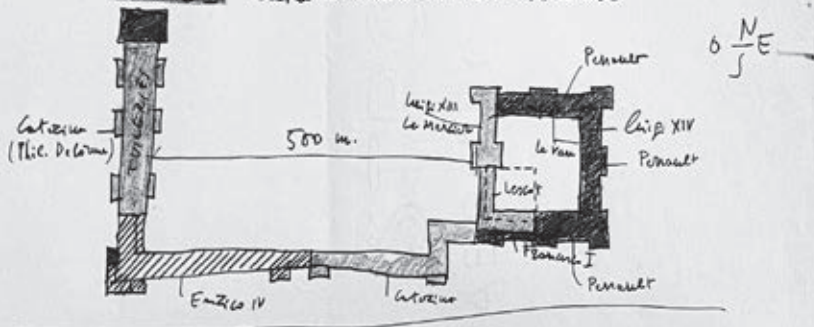
65. Arnaldo Bruschi, Impianti planimetrici di chiese francesi, organizzate per ambito geografico (Roma, Archivio Centrale dello Stato, d'ora in poi ACS *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 420/2026).
66. Arnaldo Bruschi, Appunti sull'architettura del Rinascimento in Francia e schema del castello di Chambord (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 420/2026).
67. Arnaldo Bruschi, Schematizzazione delle fasi costruttive del Louvre, dal XVI al XVII secolo (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 420/2026).

Lowre

For the initial data set, $X^{(0)}$, we have the following data:

Nu 22 XIV transformare în altă formă

Francois decida L. tornare ad abitare al Louvre



1546 - 1571 -

Pima Lexot

Cominciò a costruire il nuovo palazzo
con l'aiuto dello scultore Jean Goujon -
Cominciò le due ali: Ovest e Sud
Sotto Enrico II ed Enrico III

1563

Philibert Delorme

4) Istotorturae in Catagor dei Medici, moglie di Tura
il fratello della Turbidus - Ilaaz non era
nata dopo la morte di Ilaaz nel

170

Jean Bullant

- La région s'appelle Côte d'Ivoire de Méditerranée à l'océan. Elle est général au bord de l'eau par ses grandes plaines et ses hautes montagnes. La Côte d'Ivoire.

1594

Du Cercan

Etape IV propose la solution la plus
convenable. Parole de Fige

1624-27

Le Mercier

In politica di Luigi XIII che nel quadruplice il vecchio Bouvre entrava il Parlement de l'Orléans riprendeva esattamente la parte di Pierre Lescot

1657-1664

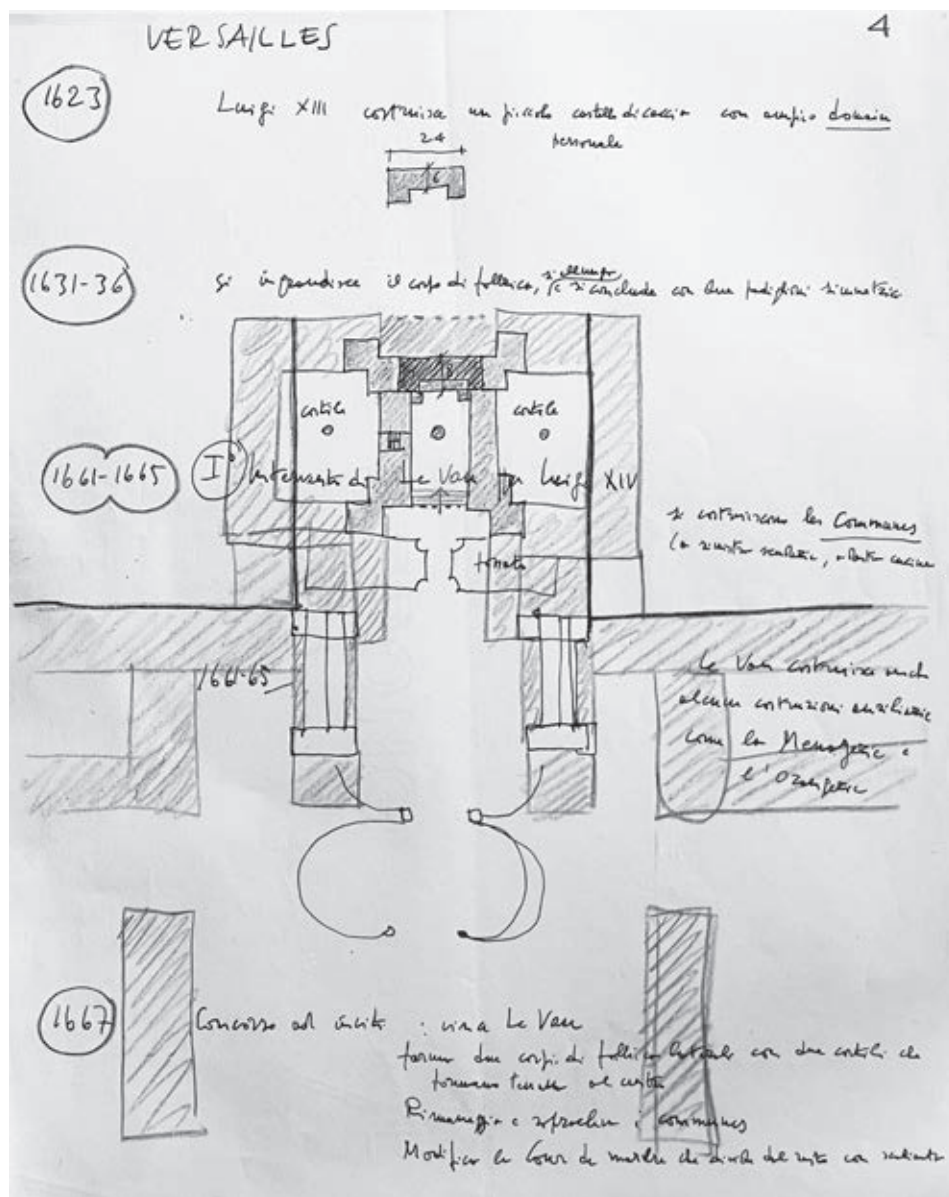
Luigi XIV for competition le obs Nord et Est.
le Van signant P. l'encet.

1665

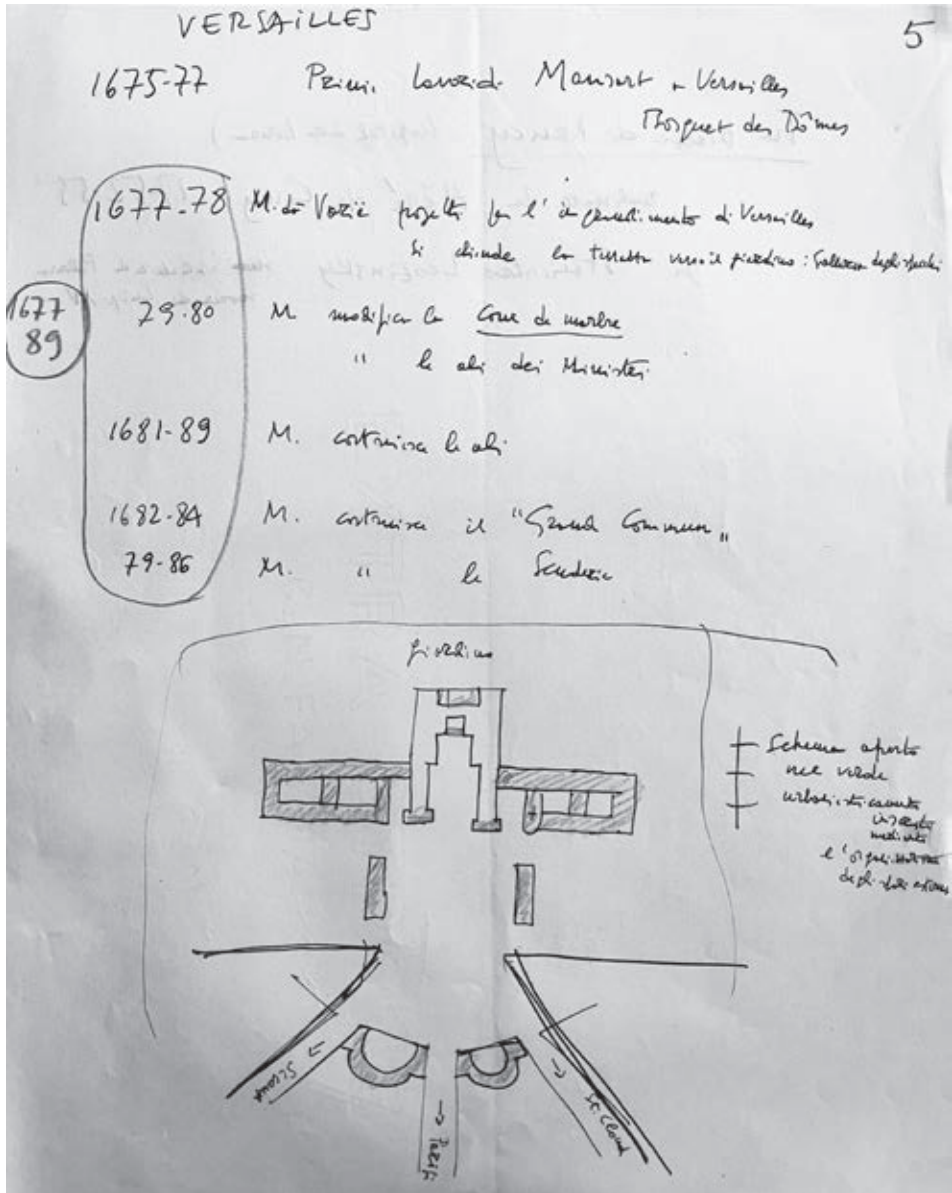
BERNINI

5 BERNINI viene chiamato a ricostruire la grande; nuovo progetto
Progetto di Claudio Perroux : Colonnade, facciata, etc.

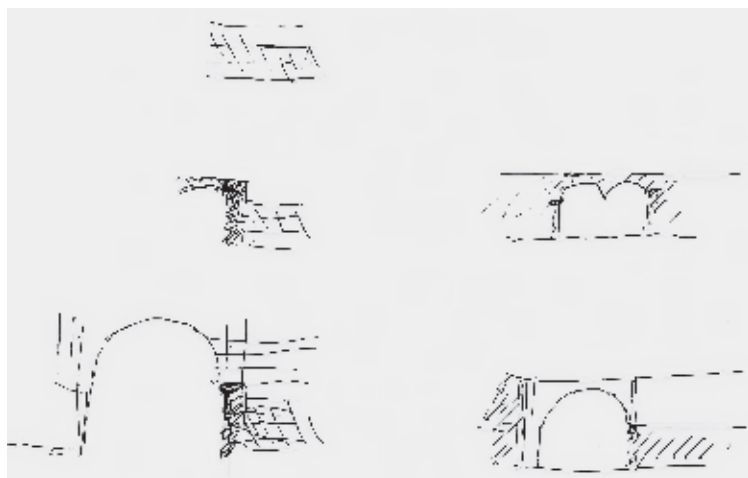
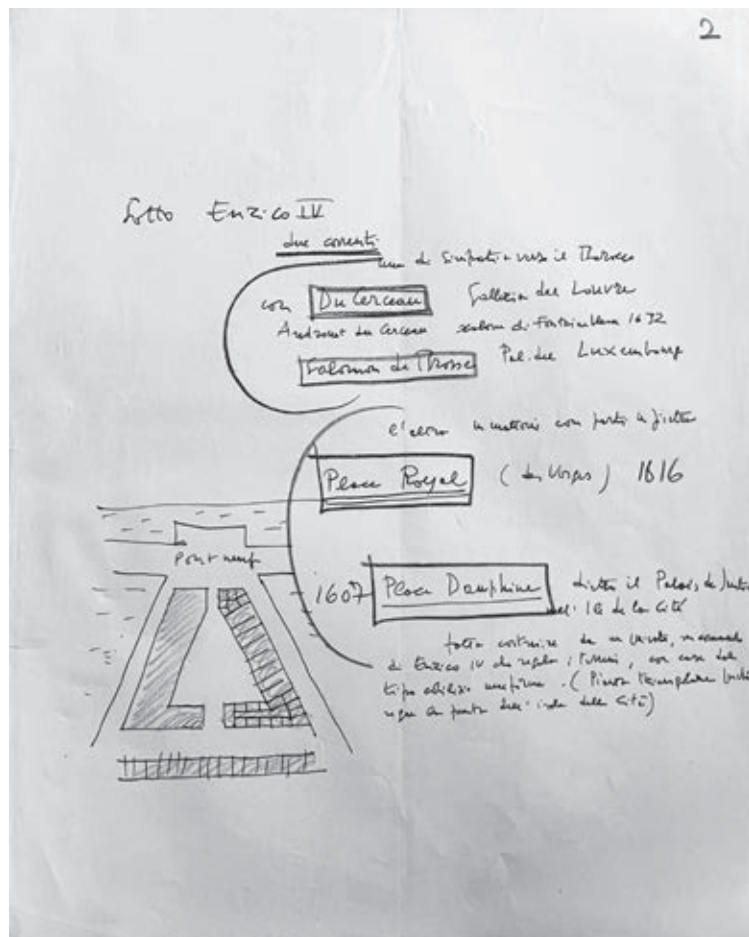
1667-73



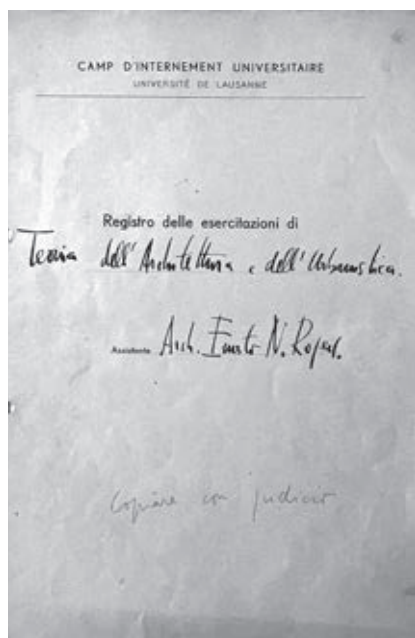
68. Arnaldo Bruschi, Schematizzazione delle fasi costruttive del castello di Versailles tra 1623 e 1667 (ACS, Archivio Bruschi, b. 29, fasc. 135; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 420/2026).



69. Arnaldo Bruschi, Il castello di Versailles e il contesto urbano tra 1675 e 1689 (ACS, *Archivio Bruschi*, b. 29, fasc. 135; su concessione del Ministero della Cultura - protocollo n. 420/2026).



70. Arnaldo Bruschi,
 Schema della place
 Dauphine a Parigi
 (ACS, *Archivio
 Bruschi*, b. 29, fasc.
 135; su concessione
 del Ministero della
 Cultura - protocollo
 n. 420/2026).
71. Jean Guillaume,
 Cappella della
 Bourgonnière (Maine
 et Loire), interno,
 riflessioni sull'arco
 verso l'oratorio, 1998
 (Archivio Bardati).



72

Semestre invernale.

N° d'ord. 1	Argomento: Introduzione ai principi di architettura; definizioni; esempi storici. Data 3.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 2	Argomento: Esercitazione: Le Maison des hommes (de l'histoire et l'avenir). Data 4.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 3	Argomento: Delle composizioni in generale e in particolare della composizione architettonica. Data 8.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 4	Argomento: Gli stili: elementi che determinano la loro formazione secondo le formule $A = q(B; U)$. Data 11.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 5	Argomento: Esercitazione: Il Bauhaus e le Teorie di W. Gropius. Data 15.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 6	Argomento: Effetto della formula: la variabile a : le leggi della meccanica nella formazione delle composizioni arch. Data 18.2.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>

74

Semestre estivo.

N° d'ord. 18	Argomento: Introduzione alle variabili B. (gli elementi della bellezza). Data 28.4.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 19	Argomento: Esercitazione: L'architettura e il paesaggio di L.B. Alberti. (commento) allievo: Angelo Manzoni. Data 2.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 20	Argomento: Urbanistica: impostazione del problema. Data 5.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 21	Argomento: La variabile z : il postamento (inquinamento della decorazione). Data 6.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 22	Argomento: La variabile f : la proporzione, influenza nella comp. arch., diverse letture; critica. Data 13.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 23	Argomento: Esercitazione: Evoluzione del paesaggio urbano del 1800 a oggi. allievo: Gian Carlo Lora. (commento). Data 17.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>

N° d'ord. 24	Argomento: Dissipazione sulle teorie della proporzione. Data 20.5.44. allievo Luigi Fontana. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 25	Argomento: Urbanistica: le zone dell'abitazione. Data 22.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 26	Argomento: Esercitazione: le tendenze dello stile dell'800 (pittura, architettura, etc.). Data 24.5.44. allievo: Carlo Pazzi. (commento). Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 27	Argomento: Riemane allo studio della casa per fabbricata. Data 27.5.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 28	Argomento: Esercitazione: Il Bauhaus. Data 2.6.44. allievo: Giuseppe Corbelli. (commento). Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>
N° d'ord. 29	Argomento: Urbanistica: le zone per la ricreazione. Data 9.6.44. Penna <i>Ernesto N. Rogers.</i>

73

72-74. Ernesto Nathan Rogers, Registro delle esercitazioni di *Teoria dell'Architettura e dell'Urbanistica*, semestre invernale 1943-semestre estivo 1944 al Camp d'internement universitaire - Université de Lausanne (Milano, Archivio privato).



CONFESSIONI DI UN ANONIMO DEL XX SECOLO

1ª Presentazione dell'Anonimo

Quando andavo dall'interpolo, e accendeva il fucile, mi sentivo come se fossi un soldato. E quando andavo dalla scuola, mi sentivo come se fossi un bambino. E quando andavo dalla casa, mi sentivo come se fossi un uomo.

Il mio nome è Anonimo. Ho 25 anni. Sono alto, magro, con i capelli neri e gli occhi grigi. Mi piace leggere e scrivere. Ho una casa in campagna e una stanza in città. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio lavoro è quello di un operaio. Lavoro in una fabbrica e faccio il mio dovere. Ho un salario e una pensione. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio hobby è quello di leggere. Leggo libri e giornali. Ho una biblioteca e una collezione di libri. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio sogno è quello di diventare un artista. Vorrei dipingere e scolpire. Ho una passione e una voglia di fare. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio pensiero è quello di essere libero. Vorrei vivere la mia vita come voglio. Ho una libertà e una voglia di vivere. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.



Il mio pensiero è quello di essere libero. Vorrei vivere la mia vita come voglio. Ho una libertà e una voglia di vivere. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

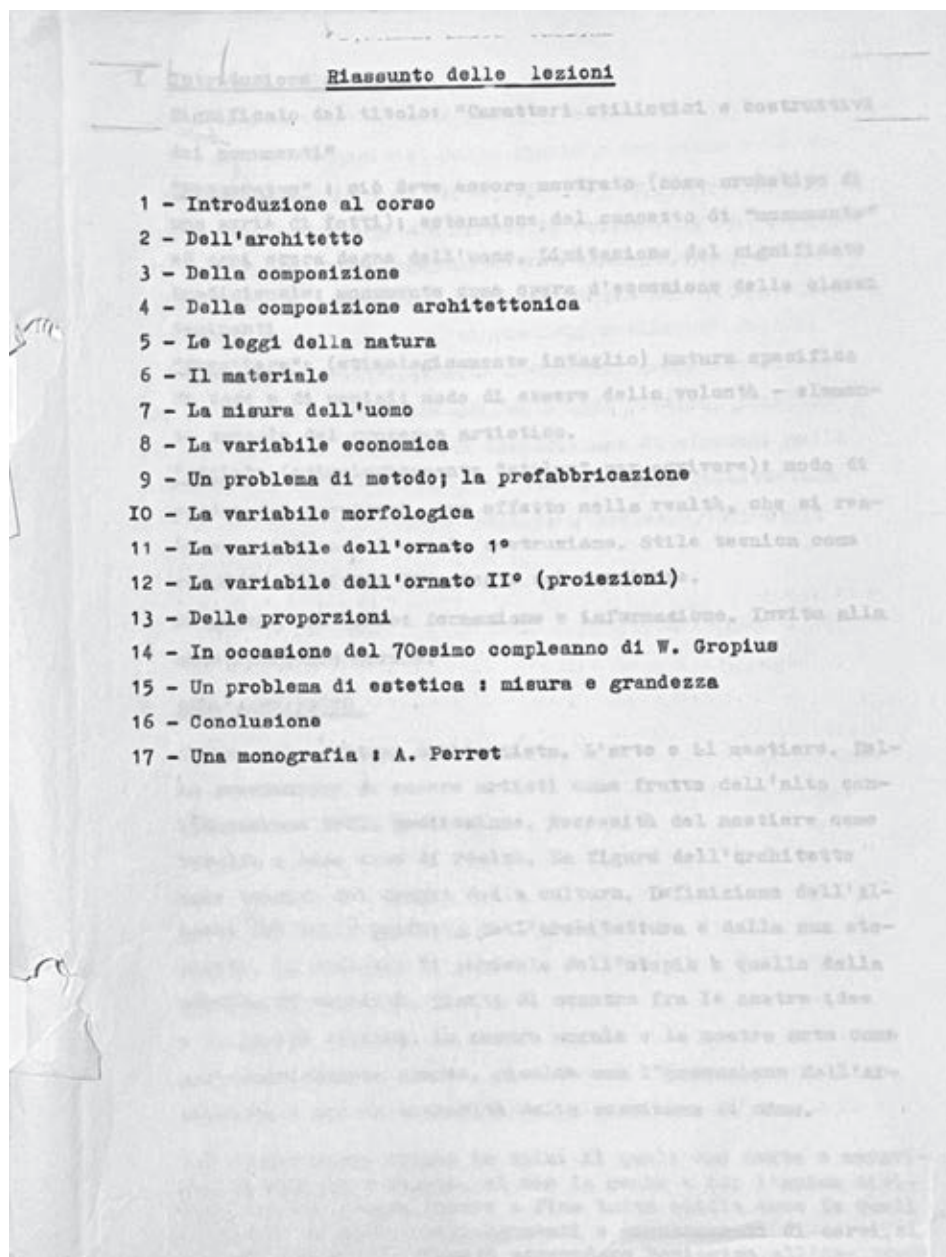
Il mio sogno è quello di diventare un artista. Vorrei dipingere e scolpire. Ho una passione e una voglia di fare. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio hobby è quello di leggere. Leggo libri e giornali. Ho una biblioteca e una collezione di libri. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

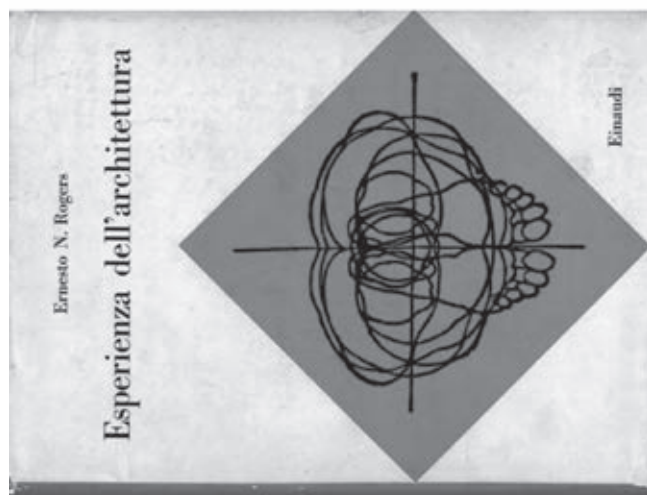
Il mio lavoro è quello di un operaio. Lavoro in una fabbrica e faccio il mio dovere. Ho un salario e una pensione. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio nome è Anonimo. Ho 25 anni. Sono alto, magro, con i capelli neri e gli occhi grigi. Mi piace leggere e scrivere. Ho una casa in campagna e una stanza in città. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.

Il mio pensiero è quello di essere libero. Vorrei vivere la mia vita come voglio. Ho una libertà e una voglia di vivere. Ho una famiglia e una vita. Ho un cane e un gatto. Ho una famiglia e una vita.



75. Ernesto Nathan Rogers, *Confessioni di un Anonimo del XX Secolo. Prima presentazione dell'Anonimo*, in "Domus", 158, Febbraio 1941, 158, p. 45. Accanto, il bozzetto originale dell'Anonimo, fotografia, matita, pastello, tempera bianca (Milano, Archivio privato).
76. Ernesto Nathan Rogers, Appunti di alcune lezioni tenute alla Cattedra di caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti - Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (Roma, Centro Archivi di Architettura MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Fondo BBPR, D6/4).



Alcuni saggi raccolti nel presente volume sono inediti, altri sono stati pubblicati precedentemente in tutto o in parte (1) anche qualche saggio di « Domus » che ho diretto nel disprezzo e qualcuno di « Casa Italia » che dirigo ora).

L'intento comprende una scelta tra il molto che ho scritto o detto in conferenze e lezioni in Italia e all'estero per il mondo, dal 1932 a oggi: il criterio è di stabilità, per punti, una linea di sviluppo della mia esperienza e della mia generazione. Ho lasciato ripetizioni di concetti ridotti a distanza di tempo, con costanza di permanenza; qua e là si sono brevi tagli o modifiche ma solo per la migliore leggibilità e mai alterando il significato originale, specialmente per ragioni di ordine morale: la necessità della nostra rivista, del mio libro e ora, come ricordate, della mia stessa opera, per quello che è, ed ho voluto ricordarmi delle mie passioni letterarie.

Spero piuttosto di far intendere che sono fedele ai miei ideali e a qualche cosa, con ciò ho maturato negli anni.

Ora, tra la quasi chiarezza e mi pare impossibile, perché mi sono preso ogni tanto ad avere, e più spesso che non dovrei, anch'io da ragazzo.

Non sono un filosofo, non sono un letterato, sono un architetto che legge i testi (ed i punti), scrive una corrispondente progetto e si verifica nel cantiere.

La esperienza, tale quale, ho tentato di tradurre in architettura, come la parte interiore della mia esistenza.

Perfino i saggi — continui a fare — sono materiale di costruzione. Ho tentato e tentavo pubblici dei ragionamenti che esprimevano stati d'animo con il pubblico, rappresentando la mia interiorità, un atto di coscienza.

Con questi altri non solo incrociavano e quasi imponevano — e fra i punti Giulio Einaudi — i saggi Luciano Secorone, giovane collega e contestatore, che mi ha trascritto la sua fiducia, aiutandomi a mettere ordine tra le vecchie carte.

Milano, giugno 1964.

32

La discussione attorno alla problematica del bambino abbandonato, tra alcuni a scuola prima, la perché insegna di Walter Bichard in parte del suo libro (1961), che non solo ha fatto di più, l'ha ingenuo con quella delle teorie di sinistra, la quale ha fatto molto con ogni direzione.

77. Copertina e introduzione di *Esperienza dell'Architettura* (1958).
78. Ernesto Nathan Rogers, Dattiloscritto della prima lezione del corso di Elementi di Composizione, a.a 1963/1964. (Roma, Centro Archivi di Architettura MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Fondo BBPR, D6/6).

Anno Acc. 1953/54

Lezione 20 novembre 1953

1

I Lezione

E' sempre un'emozione vedere una nuova scolaresca, in un certo senso sembra che il tempo si fermi, sembra che ci sia una gioventù stabile, poi si guardano i volti, vi sono alcuni che sono tornati, ma, nella generalità sono nuovi e allora si ha proprio il senso che il tempo è una continuità e cioè che la Storia veramente stabilisce una grande croce, secondo proprio le nozioni esoteriche, la verticale della mascolinità, la orizzontale della femminilità, questa grande croce dello spazio e del tempo che ci conduce a vivere secondo le grandi naturali mutazioni dell'esistenza. Voi qui siete una mutazione dell'esistenza di questa Scuola, concretizzata nelle vostre persone. Perciò vi saluto con molto piacere e spero che seguiremo insieme questi mesi, che abbiamo di comunità nella vita, imparando reciprocamente. Come primo atto vi presento i miei assistenti, in parte sono miei ex-allievi, tutti sono miei buoni amici. Il professor Piergiacomo Castiglioni, il professor Vittorio Gregotti, gli architetti: Cesare Blasi, Guido Canel la, Francesco Gneccchi, Giuliano Guiducci, Enrico Mantero, Giorgio Riva, Ugo Rivolta, Francesco Tentori. / ^{sono} Molti, ma appena sufficienti per il grande numero che siete voi e per potervi conoscere di persona, come sicuramente riusciranno via via che avranno rapporti e dubbi di idee con ^{ciascuno} ~~ciascuno~~ di voi. Io; mi presento anche, forse qualcuno di voi ha già sentito il mio nome, ho 54 anni, ahimè già passati, suonatissimi, mi sono laureato nel 1932 in questa Scuola, o meglio in quell'altra orribile Scuola ho esercitato l'insegnamento qui ormai da molti anni, prima nella materia di Caratteri Stilistici ~~artistici~~ e Costruttivi dei Monumenti e, dall'anno scorso, in Elementi di Composizione. Ho compiuto nella mia vita molte opere, potrei dire moltissime, ^{di} ~~in~~ gran parte sono insoddisfatto, sono insoddisfatto per mancanza forse di capacità, sicuramente per un senso di critica che sempre mi conduce e, credo, debba condurre; di alcune sono pentito, avrei preferito non aver dovuto farle, ora che le vedo a distanza di tempo, ma di nessuna mi vergogno; di nessuna mi vergogno perchè credo di aver operato sempre in buona fede e con lealtà verso me stesso. Di un fatto sono molto fiero e mi vanto, ed è l'aver potuto collaborare per 31 anni con alcuni cari camerati di scuola, ~~tra~~ i miei soci, il professor Belgiojoso, il professor Peressutti e, finchè morì con



79. Werner Bischof, Contadina che costruisce una capanna in Grecia, con annotazioni per l'impaginato di *Esperienza dell'Architettura* (Milano, Archivio privato).

80. Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'Architettura*, pp. 226-227.

APPARATI

APPENDICE I

Bruno Zevi e Manfredo Tafuri

a cura di *Roberto Dulio*

La più penetrante comprensione del progetto storico zeviano si deve a Tafuri che già nel 1968, con *Teorie e storia dell'architettura*, pone la sua attenzione sulla personalità di Zevi. Lo aveva frequentato direttamente, se non come maestro, sicuramente come figura di riferimento, durante gli anni dell'università. Zevi è considerato uno «dei “maestri” della critica dell'arte moderna», insieme a Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion e Giulio Carlo Argan, come esempio di stretta correlazione «fra storia dell'architettura e critica dei fenomeni contemporanei»¹.

Tuttavia, per Zevi, il riferimento filologico – la *Storia dell'architettura moderna* con la sua struttura ne è l'esempio più evidente² – non costituiva un effettivo punto di riscontro metodologico. Questo modo di procedere, inevitabile nel caso della *Storia* e delle sue intenzioni culturali e divulgative, era in certi casi condotto brillantemente e con esiti altrimenti irraggiungibili. Ancora la *Storia* ne è l'esempio primo. In altri casi – con Biagio Rossetti e Michelangelo, come vedremo, ma anche con Giuseppe Terragni, Eric Mendelsohn, fino alle tardive *Controstorie* – avrebbe portato a quella situazione di «caduta filologica» che Manfredo Tafuri, riferendosi direttamente a Zevi a cui peraltro riconosceva enormi meriti storiografici, ha descritto all'inizio degli anni Novanta³.

Tafuri però tende a storicizzare il ruolo di Zevi, ossia a comprenderlo e legittimarlo, ma contemporaneamente a prenderne le distanze, come da un fenomeno ormai accaduto e superato. Individua il «problema specifico della critica esercitata con gli strumenti dell'architettura», cioè le immagini e i modelli interpretativi dello spazio architettonico, come fecondo sul piano teorico, ma fallimentare su quello pratico dove produce l'equivoco di «una organizzazione logica delle immagini che risulti equivalente a un discorso critico». Le immagini e i plastici funzionano per Tafuri se accompagnano, e non se sostituiscono, il discorso esercitato dalla parola scritta. I plastici interpretativi della mostra su Michelangelo del 1964 erano una «dilettantesca traduzione del linguaggio architettonico in astratti e astorici giochi scultorei». E ancora: «gli schemi grafici che accompagnano il *Biagio Rossetti* zeviano sono particolarmente efficaci perché non sono che astratte semplificazioni visive di analisi critiche indipendentemente e solidamente strutturate; al di fuori del riferimento al testo letterario quegli schemi sono – giustamente – muti»⁴.

Nel volume del 1960, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Zevi enfatizzava il ruolo di Rossetti fino a trasformarlo in quell'artefice di Ferrara che Rossetti, come dimostreranno studi successivi, non fu affatto⁵. È Tafuri che individua acutamente come quel testo «è un grande libro di storia», ma, continua,

«Biagio Rossetti non esiste». E ancora come «attraverso Biagio Rossetti, nel 1960 Zevi stava indicando quale poteva essere la politica urbanistica del primo centro sinistra italiano. Solo che lo diceva indirettamente: parlava di Biagio Rossetti e stava in realtà indicando Luigi Piccinato come l'urbanista possibile per un momento di apertura alla sinistra della propria amata città»⁶.

Il sotteso rilievo che Zevi riserva a questa sfumatura è indubbio, anche nell'ottica di un orizzonte politico assai allargato. L'incontro a casa Zevi tra Pietro Nenni e Arthur Schlesinger, che sancirà l'informale benessere americano al primo governo italiano di centrosinistra, è significativamente del 1962⁷. Ma il volume su Rossetti inizia a precisare anche il ricorso a una serie di soluzioni grafiche che in qualche modo potessero diventare dei modelli d'interpretazione formale astratta delle architetture rossettiane⁸.

La forte componente progettuale della storia di Zevi, non solo in senso di stimolo alla progettazione ma di una ricerca mossa da un progetto preciso, è perfettamente individuata da Tafuri. La ritrova simbolicamente a margine dello stesso paragone zeviano, ripreso da Francesco De Sanctis, tra la storia scritta dai vincitori e quella tracciata col pugnale dal vinto Dino Compagni. La storia è scritta da Zevi brandendo un analogo pugnale. «La tensione e la generosità che muovono quelle letture del passato filtrate attraverso le speranze per il futuro, sono valori autonomi, al di là della loro produttività: vanno valutate, appunto, in quanto progetti»⁹.

Molti anni dopo la pubblicazione di *Teorie e storia dell'architettura*, Tafuri ritornerà sul ruolo di Zevi. Riconfermerà la grande importanza della trilogia pubblicata tra il 1945 e il 1950 – *Verso un'architettura organica*, *Saper vedere l'architettura* e *Storia dell'architettura moderna*¹⁰ – che inaugurava la strada di «un approccio totalmente giovane, polemico, in cui storia dell'arte, storia dell'architettura, società, prospettive – questo è importantissimo – e dunque progetti per una nuova città e una nuova società sono una cosa sola. Si predicava così la rottura con la vischiosità filologica a favore della grande prospettiva [...], gli riconosco una statura gigantesca proprio come grande storico, ma storico general, per così dire»¹¹.

La «rottura con la vischiosità filologica» e la prospettiva generalista costituivano tuttavia, secondo Tafuri, l'ipoteca di un progetto storico «obbligato a rinunciare a molte verifiche obbiettive», che «mostrava la corda sull'attribuzionismo, sulla documentazione, sulla sapienza nella lettura dei documenti»¹².

Nel suo saggio sul catalogo della mostra *The New Domestic Landscape*, del 1972, Tafuri scrive che una esposizione organizzata a Milano dagli animatori del Neo-Liberty, «was sharply criticized, with his usual superficiality, by Bruno Zevi in an editorial *La Storia non volge a ritroso* («L'Architettura: cronache e storia», 6, 1960, no. 56, pp. 74-75)»¹³. Alle immediate rimostanze di Zevi, Tafuri gli invia una lettera nella quale ritorna sulla questione, articolando, questa volta in forma privata, il suo giudizio: «Quel "with his usual superficiality" mi è sfuggito dalla penna. E può anche darsi che se il Museum of Modern Art mi avesse dato da correggere le bozze lo avrei eliminato. Ma la sostanza sarebbe rimasta: è una frase scritta con grande amarezza [...]. Ed è anche vero che quella critica è rivolta sia alla tua produzione letteraria che al tuo comportamento umano: non credo che ti sia sfuggito che dopo "Teorie e storia", in cui il riferimento a te era necessario per definire con chiarezza i termini di una ricerca che ritengo legittima, non ho mai più replicato ai tuoi attacchi espliciti o impliciti. Per due ragioni: per non alimentare polemiche inutili strumentalizzabili da destra; e (che tu lo creda o meno) per affetto personale. (I padri ce li scegliamo noi, quando il nostro reale padre non ci

soddisfa: e ai padri acquisiti non è giusto rimproverare cose che essi non possono dare). [...] A parte che ben altre volte ho espresso le mie ampie riserve sulle tue volute semplificazioni, (a dire il vero, nel 1965, però, per una frase analoga abbiamo passato tre ore a discutere di notte, passeggiando per via G.B. De Rossi), penso che una volta scelta la “superficialità” come un’arma polemica, dovresti accettare le conseguenze di tale scelta. Sono sicuro infatti che tu stesso sei convinto – e giustamente – di passare alla storia per *quella* superficialità (intendo dire, per una superficialità ben ricca di intelligenza e, spesso, perfino di generosità) e non per meriti nel campo della ricerca scientifica»¹⁴.

La risposta di Zevi è immediata: «La questione degli affetti cui accenni (“scelta dei padri”) è molto preoccupante. Proiettare su un altro il padre significa inconsciamente desiderare di ucciderlo. In materia psicologica, il tuo sembra un caso classico, da manuale. [...]»

Non cercare di indorare la pillola parlando di una “superficialità ben ricca di intelligenza e, spesso, perfino di generosità”, forse destinata a “passare alla storia” [...] fino a quando credi che possa avere efficacia quella maschera di teutonica scientificità dietro la quale nascondi la mancanza di idee, di sensibilità per l’architettura e di gioia umana? Sei veramente convinto che bastino quattro citazioni tedesche e un atteggiamento di filologica superiorità per darla a bere? Strascichi della cultura germanica ottocentesca e di coloro che, Giovannoni in testa, hanno tentato di mimarla, Francesco De Sanctis di “usual superficiality” fu accusato per decenni, da parte degli “eruditi” che spulciavano qualche (pochissimi, del resto) archivio. Di costoro si è persa memoria, se non per il loro grado di feconda accidia»¹⁵.

Pubblicamente, alla morte di Tafuri, nel 1994, Zevi ritornerà sulla questione, commemorandolo con grande considerazione: «Tafuri ricorda le molte e aspre polemiche che ci hanno diviso. Intendiamo insistere, perché non muoia». E con pungente ironia aggiungerà: «È arrivato agli studi storici dopo una frustrazione professionale. Necessitando di una maschera, ha scelto quella stereotipa dei filologi tedeschi, che conoscono sempre un documento ignorato dagli altri superficiali»¹⁶.

È Giusi Rapisarda – moglie di Manfredo – a ricordare come «Dopo il 1994 ebbi alcune lunghe conversazioni con Bruno Zevi, in sostanza desiderava che gli parlassi di Manfredo, una volta in un fax mi sgridò perché ancora non avevo costituito una Fondazione “Manfredo Tafuri”»¹⁷. Istituzione della quale avrebbe dovuto far parte anche Arnaldo Bruschi, con Zevi, sempre secondo Rapisarda, «comunque ormai inevitabilmente presidente»¹⁸.

Il progetto naufragherà, probabilmente anche per una repentina e sopraggiunta indisponibilità di Zevi, ma la vicenda testimonia come il legame tra i due protagonisti della storiografia dell’architettura italiana del dopoguerra fosse molto più forte di quanto le divergenze non lasciassero intendere. Anzi, sono proprio queste a rivelarne il rapporto carsico e profondo. Zevi, architetto, attingendo alla metodologia critica della storia dell’arte, restando comunque debitore di una felice vocazione letteraria, riportava idealmente la storia dell’architettura, attraverso il parametro dello spazio, all’interno di un ambito più specificamente disciplinare, puntando a una grande apertura divulgativa.

Tafuri, anch’esso architetto, di fatto rinnova idealmente questa rivendicazione disciplinare. Allenta però lo strumentale binomio della critica operativa, puntando su un progetto di crisi, più che sulla costruzione di rassicuranti certezze, abbandonando la chiave divulgativa per concentrarsi su una dimensione di grande e impegnata raffinatezza intellettuale.

È difficile pensare al ruolo di Tafuri senza il preludio di Zevi. Se i rispettivi metodi critici a prima vista appaiono tanto diversi, a un esame più ravvicinato si può scorgere una sorprendente comunanza di atteggiamento. Per entrambi la costruzione di una prospettiva storica oltre il ristretto ambito disciplinare dell'architettura rappresentava il fine ultimo dello sforzo critico. Per entrambi l'intuizione intellettuale muoveva la prospettiva critica verso un orizzonte più ampio. Zevi lo rendeva sempre più indipendente dal rapporto con la ricerca filologica (spesso gli apparati documentari dei volumi zeviani sono affidati ai collaboratori), compensata da folgoranti e avvincenti intuizioni critiche, cariche di un altrettanto avvincente impegno etico e politico. Non dissimilmente procedeva Tafuri, riappropriandosi però della ricerca filologica (esperita direttamente o tramite un accurato lavoro d'équipe), che usava come il cardine inappuntabile su cui muovere sorprendenti prospettive storiche, riservate però a un pubblico molto più ristretto di quello zeviano.

BIBLIOGRAFIA

DULIO 2008

R. DULIO, Roberto, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari 2008.

PORTOGHESI 1964

P. PORTOGHESI, B. ZEVÌ, *Michelangiolo architetto*, Torino 1964.

RAPISARDA 2019

G.M.L. RAPISARDA, *L'uomo, l'intellettuale, l'accademico architetto*, in *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, a cura di O. Carpenzano, Macerata 2019, pp. 21-33.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

TAFURI 1972

M. TAFURI, *Design and Technological Utopia*, in *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, catalogo della mostra (Museum of Modern Art, New York, 26 maggio-11 settembre 1972), a cura di E. Ambasz, New York 1972, pp. 388-404.

TAFURI 1994

M. TAFURI, *Architettura: per una storia storica*, in «La Rivista dei Libri», a. IV, n. 4, aprile 1994, pp. 10-12.

ZEVÌ 1945

B. ZEVÌ, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Torino 1945.

ZEVÌ 1948

B. ZEVÌ, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino 1948.

ZEVÌ 1974

B. ZEVÌ, *Architettura e storiografia*, Milano 1950; ried. *Architettura e storiografia. Le matrici antiche del linguaggio moderno*, Torino 1974.

ZEVÌ 1950

B. ZEVÌ, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950.

ZEVI 1960

B. ZEVI, *Biagio Rossetti architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Torino 1960.

ZEVI 1994

B. ZEVI, *Il testamento di Manfredo Tafuri*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 465-466, luglio-agosto 1994, p. 483.

NOTE

¹ TAFURI 1968, pp. 19-23; cfr. inoltre ZEVI 1950a; sul progetto storico zeviano cfr. DULIO 2008.

² ZEVI 1950b.

³ TAFURI 1994, p. II.

⁴ TAFURI 1968, pp. 19-23, 125-130; cfr. inoltre PORTOGHESI, ZEVI 1964.

⁵ ZEVI 1960.

⁶ TAFURI 1994, p. II.

⁷ Cfr. DULIO 2008, p. 96.

⁸ TAFURI 1968, pp. 129-130.

⁹ TAFURI 1968, pp. 175, 187.

¹⁰ ZEVI 1945; ZEVI 1948; ZEVI 1950b.

¹¹ TAFURI 1994, pp. 10-11.

¹² TAFURI 1968, p. 185, n. 27; TAFURI 1994, p. II.

¹³ TAFURI 1972, p. 401, n. 12.

¹⁴ Archivio Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma, (d'ora in poi ABZ), lettera di M. Tafuri a B. Zevi, Roma, 26 giugno 1972.

¹⁵ ABZ, Lettera di B. Zevi a M. Tafuri, Roma, 28 giugno 1972.

¹⁶ ZEVI 1994.

¹⁷ RAPISARDA 2019, p. 24, n. 1.

¹⁸ ABZ, Fax di G.M.L. Rapisarda a B. Zevi, Roma, 3 novembre 1999.

APPENDICE 2

Arnaldo Bruschi, testo su palazzo Farnese

(Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie, di persone e studi professionali, Archivi di Architetti, Arnaldo Bruschi*, b. 13, fasc. 96, sf. 6)

a cura di *Nicole Salierno*

Note sulla trascrizione

Il testo qui presentato consiste nella trascrizione di bozze preparatorie ed è composto da quarantasei fogli dattiloscritti, corredati da numerose annotazioni successive.

Il materiale consiste in fogli bianchi in formato A4, fatta eccezione per la quinta pagina che risulta tagliata e successivamente estesa con l'aggiunta in calce di due lembi di carta. Si presenta in buono stato di conservazione, con normali segni del tempo che interessano il supporto cartaceo e le scritture, sia dattiloscritte che manoscritte a matita e a penna.

I primi quaranta fogli sono numerati dall'autore a mano, mentre i seguenti sono stati ordinati seguendo la logica del testo. Sono ben distinguibili gli interventi successivi alla prima stesura, come la porzione di foglio incollata in calce alla pagina 5, l'aggiunta di un foglio denominato *21bis*, nonché le diffuse parti cancellate e le integrazioni sia a macchina che manoscritte.

Il testo si configura come una sorta di bozza di lavoro, nella quale l'autore ragiona senza essere ancora giunto a una versione definitiva: la forma risulta pertanto non del tutto rifinita, con periodi complessi, ricchi di incisi e caratterizzati da una marcata struttura paratattica, tipica dei testi in fase di elaborazione. Sono presenti parentesi vuote, riferimenti bibliografici incompleti e punti interrogativi e puntini di sospensione all'interno dei periodi.

Il lavoro di trascrizione rispetta il carattere provvisorio del documento, limitandosi a interventi minimi che non alterano la coerenza argomentativa del testo.

Nella trascrizione sono incluse le correzioni effettuate dall'autore durante la stesura, mentre le parole o frasi da lui cancellate o barrate non sono state riportate. Le note e le aggiunte dell'autore sono state integrate direttamente nel corpo del testo, senza ulteriori modifiche. Interventi puntuali hanno riguardato solo la correzione di refusi e lievi aggiustamenti di punteggiatura, evitando qualsiasi rielaborazione sintattica o concettuale.

Nel testo originale, risultano sottolineate le parole straniere e quelle a cui l'autore vuole dare maggiore enfasi. Nella trasposizione, i termini stranieri sono stati riportati in corsivo, come da convenzione tipografica, mentre le 'parole chiave' restano sottolineate, come indicato dall'autore.

Inoltre, è stata mantenuta la suddivisione originaria dei fogli, rispettando i segni manoscritti che indicano l'andata a capo e l'inizio di un nuovo capoverso, così da conservare la corrispondenza con i documenti originali.

In sintesi, la presente trascrizione, pur conservando la natura di "officina" in divenire, presenta un testo più lineare e leggibile rispetto ai documenti originali. Il materiale così

organizzato permette di seguire in maniera filologica e chiara l'evoluzione del pensiero critico dell'autore durante la stesura della bozza.

Trascrizione

Pag. 1

Nell'autunno del 1493 (il Burcardo, cerimoniere papale e puntiglioso diarista, ne dà il preannuncio fin dal 20 settembre) il venticinquenne colto, abile e ambiziosissimo Alessandro Farnese fu nominato cardinale diacono del titolo dei SS. Cosma e Damiano dal nuovo papa Alessandro VI. Già in precedenza quest'ultimo – che molto lo favoriva anche, si diceva, per i suoi legami con la sorella

Giulia Bella, "eius concubinae" – lo aveva investito della carica di tesoriere della Camera Apostolica. Alessandro stava diventando importante nella Roma papale. Fin da allora egli deve aver concepito il desiderio di abitare in città in un grande palazzo degno del suo nuovo rango, così come i cardinali finanziariamente e politicamente più in vista, da Ascanio Sforza a Raffaele Riario a Giuliano della Rovere a tanti altri della Curia romana.

Sembrava adatto alle sue ambizioni il vecchio palazzo, su di un ampio terreno a giardino, che gli Agostiniani di S. Maria del Popolo avevano ereditato (23 sett. 1478) dal Cardinal Pietro Ferriz e che già era stato la dimora di Vianesio Albergati, vicecamerlengo (quasi il ministro delle finanze) di Paolo II, rettore della Provincia del Patrimonio e, sotto Sisto IV, governatore di Roma. Questa proprietà (Spezzaferro; Frommel) – sostanzialmente corrispondente, sembra, a quella dell'attuale Palazzo Farnese – si estendeva in pieno centro urbano tra il Tevere e l'antica via della Regola (o Arenula). Con il fronte principale su quest'ultima, era costruito un palazzo a più piani con sale e stanze, torri, cantina, scuderie (*stabulis*) ed un cortile porticato (*claustrum*). Sul retro si apriva un orto magno e su di un lato, adiacente alle stalle e lungo il muro di cinta, alcune costruzioni secondarie (*certis parvis domibus*) tra cui un forno. Sul lato sinistro, verso sud-est, la proprietà doveva essere delimitata da una strada secondaria (poi via del Mascherone) e, verso il Tevere, un'altra strada, più o meno corrispondente alla futura via Giulia, separava il nucleo principale da un giardino minore (*ortulo*) con una torre sulla riva del fiume.

Forse già in questo tempo (Frommel, 73), e certo prima del 1505, il Farnese possedeva un vasto terreno, con una grande residenza rustica, al di là del Tevere, tra Porta Settimiana e la futura villa suburbana di Agostino Chigi, quasi di fronte alla ex proprietà Ferriz. Il collegamento tra le due proprietà sarebbe stato facilmente assicurato da un semplice traghetto e il palazzo di città – come non poteva avvenire per nessuna delle più splendide resi-

Pag. 2

denze romane, sarebbe risultato provvisto di un grande giardino suburbano con orto capace di assicurare alla dimora cardinalizia – come in realtà accadrà in seguito – frutta, verdure fresche e fiori (Frommel).

Questa poteva essere una buona ragione per invogliare il cardinale all'acquisto della ex proprietà Ferriz. Ma molte altre, e meno edonistiche, considerazioni debbono averlo convinto a stipulare l'atto del suo acquisto, il 30 gennaio 1495. ()

Il costo di 5500 ducati – dei quali 4000 da pagare subito – era, certo, notevolmente elevato. Ma la proprietà era ampia e in posizione particolarmente privilegiata. La zona

(cfr. Spezzaferro) era abitata da importanti famiglie romane: dai Savelli, ai cui membri, legati ai Colonna, si trasmetteva per tradizione la carica di maresciallo della Chiesa con giurisdizione su uno dei tribunali di Roma, ai Capodiferro, legati agli Orsini e interessati al commercio del grano, ai Massimo.

Non lontano avevano posto la loro residenza illustri cardinali italiani e pure spagnoli e francesi, tra i quali il ricchissimo camerlengo Raffaele Riario. Vicino avevano la loro sede numerose proprietà e comunità nazionali degli Svedesi, degli Inglesi e soprattutto dei Catalani ed esistevano parecchi alberghi e locande, frequentati da pellegrini.

Inoltre, già sotto Paolo II, a Campo di Fiori era stata collocata la “Grascia”, cioè l’amministrazione degli approvvigionamenti della città. La via della Regola, sulla quale sorgeva il palazzo, era già da tempo immemorabile e ufficialmente dal tempo di Niccolò V, una delle tre vie “principali” di Roma come arteria di collegamento tra la zona sotto il Campidoglio e il Vaticano. Essa costituiva poi il percorso più breve delle mercanzie provenienti per via mare, che dal porto di Ripa dovevano giungere alla piazza di Ponte e quindi, tramite il ponte S. Angelo, al Vaticano. Varii attracchi sul Tevere obbligavano ancora il passaggio di derrate davanti al palazzo Ferriz. Questo, dunque, per molte ragioni risultava occupare l’area forse più appetibile della zona. Inoltre, i nuovi interventi apportati sul tessuto viario vicino da Sisto IV (via dei Giubbonari, via dei Pettinari con Ponte Sisto, ristrutturazione di via del Pellegrino) avevano modificato e in parte alleggerito il traffico del tratto di via della Regola nei dintorni del palazzo facendo divenire la zona, pure vicinissima al più importante centro di attività commerciali ed economiche della città, più accentuatamente residenziale e rappresentativa. Tanto che il palazzo Fer-

Pag. 3

riz già era stata la sede preferita da una serie di importanti cardinali. (Spezzaferro)

Dopo l’acquisto della proprietà da parte del Farnese, ulteriori miglioramenti al tessuto viario della zona promossi da Alessandro VI (1497), forse in rapporto alla vicina costruzione dell’immenso palazzo del cardinale camerlengo Raffaele Riario (*angustas Urbis vias ampliari iussit*: forse allargamento dell’imbocco di via del Pellegrino e l’apertura di vicolo del Gallo) l’avevano ulteriormente valorizzata.

È probabile che il vecchio palazzo Albergati poi Ferriz, sia stato, dopo l’acquisto, restaurato e in parte ristrutturato dal suo nuovo proprietario. Tra il 1503 e il 1510, il preciso Francesco Albertini () descrive la *domus Farnesia* come recentemente *amplificata ... atque exornata*. Non sappiamo in che cosa consistessero questi interventi. Sappiamo solo che nel 1505 (Spezzaferro; Frommel), al fine di ingrandire la sua proprietà, il Farnese comprò per mille scudi una casa di proprietà del vicino Ospedale degli Inglesi, fornita di *sala et cameris et aliis membris*, confinante con il suo palazzo. È possibile che questo acquisto costituisse l’ampliamento registrato dall’Albertini e che l’abbellimento più che in nuove costruzioni consistesse essenzialmente in sistemazioni ed arredi interni.

In ogni caso, l’apertura di via Giulia – intorno al 1507-08, per volontà del nuovo papa Giulio II e ad opera di Bramante – sul retro del palazzo, verso il Tevere, sembrava aprisse nuove prospettive di valorizzazione della proprietà. Questa infatti sarebbe risultata, da una parte, più direttamente collegata, tramite Ponte Sisto, al Trastevere e all’orto Farnese di Porta Settimiana, dall’altra alla Piazza di Ponte e al Vaticano. Forse in questa occasione furono previste, regolarizzando vecchi percorsi semiprivati, anche le due vie laterali (poi dette rispettivamente via dei Farnesi e via del Mascherone). Può

darsi che la presenza della nuova grande arteria sul lato del Tevere abbia contribuito a maturare la decisione – presumibilmente sollecitata dallo stesso papa Giulio, ansioso di dare alla strada un assetto compiuto e rappresentativo – di ricostruire dalle fondamenta la dimora farnesiana e tuttavia forse la costruzione di un nuovo palazzo poté essere procrastinata a causa degli incerti esiti, dopo il 1511, nell’attuazione del tratto sud di via Giulia (Spezzaferro). Di fatto il vecchio palazzo, anche con i nuovi acquisti, doveva sembrare inadeguato alle stesse pratiche esigenze della “famiglia” cardinalizia. Infatti, già almeno dal 1512 (Frommel) il cardinal Farnese

Pag. 4

aveva in uso (per i suoi palafranchieri, precisa il Burcardo) una casa contigua alla sua, comprendente botteghe su via della Regola e altre minori *domibus illis adiacentibus seu vicinis*, che Laura Orsini, sposa di Nicola della Rovere aveva ricevuto nel 1505 dalla madre Giulia Farnese sorella di Alessandro e che quest’ultimo, dopo che era stata demolita, comprerà per 3000 ducati nel marzo del 1517.

Intanto la situazione romana e quella personale del Farnese cambiavano ancor più positivamente per quest’ultimo – con l’ascesa al pontificato (11 marzo 1513) del cardinale Giovanni dei Medici – Leone X – suo amico d’infanzia alla corte del padre di lui, Lorenzo il Magnifico, dove anche il giovane Alessandro era stato educato.

Lasciate cadere le ambizioni ideologiche e politiche e dissipato il clima di contesa e di imposizione assolutistica che avevano caratterizzato il pontificato di Giulio II, ora – come abbiamo accennato –, la politica del nuovo papa fiorentino è volta fin dall’inizio a sostenere gli interessi pontifici – e quelli personali e familiari – mediante la conciliazione civile e l’alleanza con la particolare classe emergente romana, fatta di alti prelati e di laici specialmente legati alla Curia. In particolare le disposizioni pontificie riguardanti l’edilizia del novembre 1516 costituiscono per il cardinal Farnese un’occasione della quale egli sarà capace di approfittare, forse anche in anticipo con la sua promulgazione (Spezzaferro, 96), come personaggio strettamente partecipe del potere ed assai vicino al nuovo papa Medici.

In realtà, negli anni 1515-16, quando è ormai certamente decisa ed iniziata la costruzione del nuovo palazzo, sono raddrizzate e allargate alcune strade direttamente connesse con questo: le due che lo delimitano ai lati – via dei Farnesi e via del Mascherone – l’attuale vicolo dei Venti (tratto di via della Regola o via dei Vaccinari) perpendicolare a quest’ultima ed elemento di connessione con piazza Capodiferro. Ancora più importante in rapporto al nuovo palazzo, esattamente in asse con il suo ingresso, doveva poi essere una via recta a porta *palatii ad campum flore usque* (il prolungamento della futura via dei Baullari oltre Campo dei Fiori) ricordata, scrivendo forse nel 1515-16, da Fra Mariano da Firenze (*Itinerarium urbis Romae*, finito nell’autunno 1518). Queste strade, e specialmente quest’ultima, sembrano tracciate quasi esclusivamente (Spezzaferro, 96) in rapporto con il palazzo Farnese, del quale definiscono direttamente la forma, la dimensione e il suo stesso emergente significato urbano.

Pag. 5

La congiuntura ideologica e politica è dunque in questo momento assai favorevole agli interessi di Alessandro Farnese. Ancora più favorevole è la sua personale situazione economica: nel 1514 le sue rendite, per i benefici accordatigli da Leone X, passeranno da

3600 a 9300 ducati all'anno (Frommel, 73, 2, p. 128). Il tempo è maturo per iniziare la nuova costruzione.

Le motivazioni specifiche della decisione di ricostruire *a fundamentis* il vecchio palazzo del cardinal Ferriz sono difficili ad indicare con sicurezza (Frommel, p. 129 e 132). È certo però in ogni caso che il cardinale vuol poter disporre di un grande palazzo non solo per sé ma anche per la sua famiglia. Il Vasari (1878, 5, p. 450) – che lavorerà per i Farnese e conoscerà personalmente il committente, l'architetto e molti personaggi della cerchia farnesiana – riferisce che fra i vari progetti proposti da Antonio da Sangallo “uno che ve n'era accomodato con due appartamenti, fu quello che a sua signoria reverendissima piacque, avendo egli il signor Pierluigi e il signor Ranuccio suoi figlioli, i quali pensò di dover lasciar in tal fabbrica accomodati”. Una casa dunque per sé e per i suoi due figli, ricca di ogni comodità e capace di consentire una vita piacevole; una grande casa anche capace di alloggiare una vasta “famiglia” (nel censimento del 1526 comprendeva ben 306 persone) di segretari, amministratori, camerieri, cuochi, stallieri, palafrenieri ed anche di ospitare parenti e amici e i componenti di quella “dotta compagnia” di cui parla anche l'Ariosto (). Una residenza con saloni di rappresentanza e “tinelli”, sale di riposo e di studio...

Ma oltre e più che necessità di ordine pratico dovevano contare per il Farnese motivazioni di ordine non strettamente materiale: disporre di un palazzo degno di sé e della sua famiglia, rappresentativo e “moderno”: capace di dimostrare, in competizione con i più potenti e fortunati cardinali del tempo, il suo grado, la sua ricchezza, la sua stessa cultura. Il Farnese è infatti ormai tra i più elevati cardinali di Curia ed anche il punto di riferimento di un vivace gruppo culturale. Le sue ambizioni politiche sono quelle, legittimate i figli, di fondare una famiglia che, superate le origini di piccola nobiltà provinciale, possa primeggiare a Roma e in Italia. La sua potenza economica e politica è anche consolidata dal possesso, nell'Alto Lazio, di un feudo non piccolo che egli tende ad allargare (1503 acquisto di Caprarola; 1° marzo 1514: acquisto del castello di Giove – Frommel, 1981, p. 132). Forse intorno al 1513-14 vanno anche collocati i lavori a Capodimonte, subentrando alla vecchia nobiltà della zona. Un palazzo, dunque, capace di confermare ed esaltare il prestigio di una famiglia di forte ascesa sociale. Né da escludere, fin dall'inizio dei lavori, fra i motivi più importanti che spinsero l'umanista Alessandro a ricostruire il palazzo, è il desiderio di gloria, non solo presso i contemporanei, ma anche agli occhi dei posteri: un desiderio – come sottolinea il Frommel () – di rendere immortale il proprio nome attraverso un'opera, secondo l'esempio degli antichi, di

Pag. 6

per sé necessariamente memorabile. (*Memoriae causa*, ricorda il Frommel, p. 130, è scritto sia nelle medaglie sia nell'incisione del Béatrizet con la rappresentazione del palazzo del 1549).

È anche probabile che l'intrapresa della costruzione, come per molti colti committenti rinascimentali spesso esperti di architettura, fosse per il Farnese fonte di soddisfazione in se stessa: come occasione d'immaginare una dimora cardinalizia esemplare e aggiornata, un nuovo modello di palazzo moderno, ma ricco delle comodità e degli splendori visivi dell'architettura antica; come un'occasione per attuare idee e forme

nuove delle quali, come vedremo, si doveva discutere in quegli anni. È verosimile, dunque, che non solo il programma economico e quello distributivo ma anche alcuni elementi caratterizzanti l'impianto spaziale e l'aspetto dell'edificio derivino da precise scelte del committente – prima ancora che da quelle dell'architetto – e siano stati messi a punto attraverso proficue discussioni con il suo progettista.

Schematizzando, questo programma, nella sua formulazione conclusiva intorno al 1514-15, doveva precisarsi nei seguenti punti fondamentali.

Primo. Il nuovo palazzo dovrà emergere nel tessuto viario circostante, isolato su tutti i lati da strade e presumibilmente sviluppato in elevazione per l'altezza di tre piani.

Secondo. Dato il mancato sviluppo del tratto meridionale di via Giulia, il fronte principale con l'ingresso dovrà prospettare sulla via della Regola e quindi verso la città. Come, abbiamo visto, testimonia Fra Mariano da Firenze, l'asse della facciata con l'ingresso si dovrà prolungare nel tessuto urbano mediante una nuova strada (via dei Baullari), che permetterà la vista almeno da Campo di Fiori. Come è dimostrato dall'acquisto di case negli anni seguenti – 1516, 1517, 1522, 1523 (Frommel, 1973, 2, pp. 104 sgg.) – nella zona antistante la facciata, dovrà essere prevista, davanti al fronte, una piazza (ancora probabilmente pensata di non grandi dimensioni). Sul lato opposto all'ingresso potrà essere collocato un giardino prospiciente via Giulia e il Tevere. (nota: l'ipotesi della piazza su via Giulia)

Terzo. L'insieme dovrà comprendere due appartamenti principali disimpegnati da diverse scale, collocati attorno ad un grande cortile porticato e a loggiati. Presumibilmente dovrà essere previsto un appartamento su via della Regola per Pierluigi, il maggiore dei due fratelli, ed un appartamento, verosimilmente verso via Giulia, per Ranuccio, oltre a servizi e varie sale di rappresentanza. Un grande vesti-

Pag. 7

bolo o atrio dovrà dare accesso all'insieme e condurre alla grande scala principale. Il vestibolo e il cortile, dovranno apparire come le parti più rappresentative dell'impianto e costituire gli elementi fondamentali strutturanti l'insieme.

Quarto. Nella progettazione e costruzione del nuovo organismo si dovrà, per quanto possibile, tener conto delle strutture antiche (anche di quelle medievali) e salvare specialmente per quanto possibile i mosaici romani preesistenti in loco. (Così come aveva fatto Bramante a C. Vecchio).

Quinto. L'edificio dovrà poter essere attuato gradualmente – così come avverrà, come ricorda il Vasari e come è dimostrato dalla documentazione nota – cominciando dalle parti dotate di una loro autonomia funzionale e dalle parti più rappresentative, anche consentendo l'uso delle parti costruite durante l'esecuzione del resto dei lavori.

Questo programma manifesta con la massima chiarezza ed al livello più alto le posizioni ideologiche e gli interessi pratici e culturali del gruppo sociale emergente a Roma in questo momento, e del quale il Farnese è esponente di primissimo piano. La potenza economica e politica del committente dovrà essere esibita, insieme alla sua umanistica e aggiornata raffinatezza culturale, mediante la proposta di un edificio che con la sua mole eccezionale tutti possa impressionare; che sia ornato dalle forme prestigiose che evocano la gloria e la ricchezza del mondo antico: un edificio che coinvolga e condizioni anche il tessuto circostante della città e prolunghi le strutture edilizie private in quelle

urbane pubbliche. Tutte le più favorevoli disposizioni legislative saranno sfruttate con accortezza e decisione. Nella strutturazione dell'insieme, grande importanza, come abbiamo accennato, dovrà assumere il plesso ingresso-vestibolo-scala principale-cortile. Questo infatti costituisce la parte semipubblica – come notava l'Alberti () – dell'edificio privato; la parte riservata alla sola famiglia, più capace di destare ammirazione ed invidia negli esponenti della classe sociale più elevata e dello stesso papa e perché, visibile a tutti dall'ester-

Pag. 8

no, potrà colpire anche il popolo e gli stranieri pellegrini a Roma. Se poi le grandi sale dovranno mostrare l'ampiezza e il decoro adeguati agli scambi sociali della casata, negli appartamenti privati non si dovrà rinunciare a tutte le comodità della vita. Perfino l'ampiezza degli scantinati dovrà dimostrare la quantità dei servizi e l'abbondanza delle provviste, dei vini, delle specialità, delle presenze di cui la famiglia può disporre con grandezza.

Compito dell'architetto sarà non soltanto quello di soddisfare adeguatamente a tutte le esigenze pratiche ma anche quello di esprimere con efficacia questi contenuti.

Malgrado che contemporaneamente sia impegnato in altri lavori, questa, per Antonio da Sangallo è la prima vera grande occasione di affermarsi come architetto: l'occasione per mostrare non soltanto le sue già provate doti pratiche e la sua preparazione tecnica, ma anche le sue – ancora nella sostanza non dimostrate – capacità come progettista autonomo, esperto nei più sottili problemi culturali che riguardano l'architettura. Le ambizioni dell'architetto sono almeno pari a quelle del committente. Siamo probabilmente tra la seconda metà del '14 e i primi mesi del '15. Bramante è appena morto (11 aprile 1514).

Raffaello, Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo sono gli architetti di S. Pietro. Antonio il Giovane deve dimostrare di essere il vero scolaro e continuatore di Bramante, il degno nipote dello zio Giuliano.

Secondo il Vasari, egli ... “desiderando...venire in grado fece più disegni in variate maniere”. Fra questi disegni, prosegue il Vasari, al Farnese – come abbiamo visto – piace quello “accomodato con due appartamenti” per i suoi due figli. Disgraziatamente questo progetto non ci è noto nel suo impianto complessivo. E, data l'ampiezza del programma e considerata la difficoltà, a causa del fortissimo impegno economico, di attuare l'edificio in breve tempo, è anche possibile (Spezzaferro, 81, p. 98) che questo fosse messo a punto solo come un progetto di massima – come spesso allora accadeva – da approfondire e precisare nelle diverse parti via via che si doveva procedere nella costruzione. Se escludiamo una serie di disegni e studi autografi del Sangallo – che tuttavia si riferiscono ad alcune singole parti dell'edificio – unica documenta-

Pag. 9

zione grafica, pur essa incompleta, sulla proposta di Antonio per questo palazzo cardinalizio, ci è fornita da un disegno di rilievo della pianta (contenuto nel *Codex Iconographicus* 195 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco) databile probabilmente tra il 1520 e il 1525 circa (Frommel, 1973, 2, p. 17, nota 32; p. 119, doc. iconogr. 8, tav. 54 b). Per quanto riguarda l'alzato, oltre a vari schizzi, è fondamentale il disegno di sezione

Uffizi A 627, malgrado le incertezze dovute alla scarsità di documentazione, è possibile tuttavia farsi un'idea approssimativa della proposta di Antonio e tentarne una interpretazione critica.

Com'è usuale nell'attività progettuale di Antonio, operazione preliminare deve essere stata quella di effettuare un rilievo grafico, almeno planimetrico, dell'area e dei manufatti preesistenti in essa che potevano in parte essere utilizzati e recuperati. Questi ultimi dovevano costituire almeno in parte un vincolo, un condizionamento, per la progettazione; un dato del quale, per quanto possibile, era opportuno tener conto; sia per consentire qualche risparmio nella spesa, sia per consentire qualche guadagno nei tempi di costruzione, sia, forse, per facilitare il parziale uso del palazzo anche durante l'esecuzione del nuovo progetto; sia, e forse soprattutto per far apparire il nuovo palazzo come *instauratio* degli antichi edifici dell'area. Altro vincolo, assai meno elastico del precedente, doveva essere costituito dal prestabilito allineamento del fronte su via della Regola e da quelli lungo le due vie laterali, che fissavano la posizione e la lunghezza della facciata. La notevole estensione del lotto verso via Giulia e il Tevere doveva invece consentire una notevole libertà nello sviluppo dell'edificio in profondità.

Altri vincoli derivavano, ovviamente, dal programma indicato dal committente e che l'architetto doveva interpretare e rendere concreto; e altri ancora, già interni al processo progettuale, riguardavano più in particolare le scelte che doveva compiere Antonio da Sangallo. Queste ultime naturalmente derivavano dalla sua educazione, dalle sue attitudini, dalle sue convinzioni culturali, dai suoi ideali e dal suo personale gusto.

Al momento di precisare il progetto, il Sangallo – e con lui, certo, il Farnese – ha in mente un'idea di palazzo cubico, emergente, isolato: un edificio dominante, contrapposto al tessuto urbano circostante soprattutto per la sua unitarietà e per la sua inconsueta dimensione. Più, forse, che i gran-

Pag. 10

di palazzi cardinalizi del Quattrocento romano – palazzo Venezia e Palazzo della Cancelleria, che per la loro stessa articolazione volumetrica si connettevano, pur condizionandolo e qualificandolo, al *continuum* della città – l'architetto ha in mente i grandi e massicci blocchi edilizi fiorentini di

Palazzo Medici, di Palazzo Strozzi, di Palazzo Gondi: edifici imponenti soprattutto per l'incombente mole del semplice, tridimensionale volume murario, uniformi nella ritmica ripetizione degli elementi. Nell'architetto e nel committente deve agire, più o meno consapevole, il ricordo di comuni profonde impressioni della loro giovinezza fiorentina: l'archetipo del "palazzo" urbano s'identifica col modello – certo ora da perfezionare e aggiornare nel nuovo clima postbramantesco romano – proposto dalle grandi famiglie economicamente, politicamente e culturalmente emergenti nella Firenze quattrocentesca. Come in questi palazzi lo splendore degli "ornamenti" degli antichi – ordini architettonici, decorazioni, statue prestigiose – va riservato all'interno. A caratterizzare l'imponente volume basta il chiaro ritmo di semplici teorie di finestre, la proporzionata scansione di orizzontali cornici, il rilievo di bugnati angolari, l'accentuazione dell'asse d'ingresso con un portale: sublimato e sintetiche ma esplicite espressioni della pura realtà utilitaria, funzionale e costruttiva.

In questo ideale e forse non del tutto consapevole riferimento a Firenze può anche darsi che ci possa essere, specie nel Farnese, l'intenzione cortigiana di un omaggio a Leone X: uno dei molti episodi, in questo momento, di rilancio, riaffermazione e sviluppo della cultura fiorentina a Roma all'avvento del nuovo papa mediceo. O anche, soprattutto ancora nel cardinale Alessandro, la considerazione politica – che a Firenze fu già di Cosimo il Vecchio – di non ostentare troppo all'esterno (al contrario del cardinal Riario o come si permettevano talvolta anche personaggi non di primissimo piano) ambiziosi lussi di marmi scolpiti e di forme elaborate: un edificio grande e imponente perché, certo, il suo proprietario è ricco e potente, ma non molto diverso, nei suoi elementi, in fondo, da un comune palazzo o anche da una casa senza molte pretese. E può anche darsi che questa volta soprattutto nell'architetto, ci sia la volontà e l'orgoglio di continuare ed approfondire una linea "fiorentina" a Roma che era probabilmente già stata dello zio Giuliano nel palazzo del Cardinal della Val-

Pag. 11

le (e nel palazzo Medici-Lante ?) e forse anche nel palazzo Medici di piazza Navona. Il ricordo dell'antico e degli insegnamenti bramanteschi sarà riservato soprattutto all'interno. Questi – e specialmente quelli derivanti dall'osservazione dell'impianto del palazzo del cardinal Castellesi di Corneto in Borgo e quelli concernenti l'impiego e la sintassi degli ordini antichi (soprattutto del dorico) – saranno pure fortemente tenuti presenti. Ma l'immagine complessiva, l'idea del blocco murario continuo unitario e semplice non caratterizzato all'esterno da ordini architettonici ma dalla uniforme ripetizione di singoli elementi simili o analoghi di valore pratico e di origine funzionale, sembra estranea a Bramante e, abbiamo detto, al di là delle singole forme, profondamente legata ai giovanili ricordi fiorentini.

In ogni caso, questa fu una scelta verso una linea architettonica in certo senso tendenzialmente "democratica" e per così dire "borghese", ancora una volta riferibile ai valori civili e tendenzialmente laici del mondo fiorentino quattrocentesco. Una scelta lontana dalle proposte esplicitamente auliche dell'Alberti a Firenze, di Giuliano da Sangallo a Savona, di Bramante, del Peruzzi, di Raffaello e dei loro committenti. In queste, l'esibizione degli ordini architettonici – nati, ricordava Vitruvio, nel tempio e caratteristici degli edifici pubblici e celebrativi simbolici dell'autorità divina o di origine divina – evocava in qualche modo la sfera del sacro; riaffermava l'unitarietà di una disciplina che pure sempre trovava, ora come nell'antichità, nell'edificio religioso il vertice nella piramide dei valori architettonici e nell'ordine architettonico l'espressione privilegiata, tendenzialmente universale di espressione.

È probabile che né il Sangallo né il Farnese fossero pienamente consci del valore innovativo della loro proposta. Nel Sangallo, magari in polemica con l'atteggiamento di Bramante e di Raffaello, è possibile, tuttavia, che ci sia l'ambizione di proporre un *tipo esemplare* di palazzo – desunto dall'elaborazione di elementi già quasi tutti frammentariamente presenti nella corrente edilizia civile romana tra la fine del Quattrocento e i primi anni del nuovo secolo – la cui "universalità" non fosse astratta, intellettualistica e teorica, ma concretamente ricavata dalla corrispondenza alla realtà della vita e della costruzione. Le forme del vivere civile, le necessità derivanti dall'uso e dalla correttezza tecnica si dovranno attuare in espressioni architettoniche di per sé "universali" solo valendosi di un codice formale ormai coerente e maturo, collaudato nella pratica di cantiere e al quale lo studio

delle opere degli antichi fornisce un prestigioso patrimonio di suggerimenti, di conoscenze, di soluzioni da utilizzare liberamente.

Guidata da un aggiornato, “moderno” e pragmatico empirismo, pur non immune di ancora ingenua ambizioni teoriche, questo è un ulteriore passo storico – dopo quello compiuto per altra via da Bramante – verso il progressivo trasferimento dell’architettura e dei suoi problemi dalla sfera concettuale, dal noumeno, a quella pratica, concreta, al fenomeno: un fenomeno non analizzato e riproposto nelle sue sole apparenze visive in rapporto ad un “osservatore” – come negli “architetti pittori” da Bramante al Peruzzi a Raffaello – ma nella sua più profonda sostanza di realtà globale di vita e di tecnica, in rapporto ad un concreto “fruitore”.

Malgrado i vincoli costituiti dalle preesistenze e verosimilmente tenendo conto di esse, l’impianto geometrico fissato da Antonio come guida per la disposizione delle strutture è sostanzialmente rigoroso.

L’intera lunghezza del fronte (ml pari a 256 palmi rom.) è divisa in quattro parti uguali. Le due parti centrali, mediante linee perpendicolari alla linea di facciata, individuano la dimensione del lato del grande quadrato da assegnarsi al cortile; le due parti estreme, quella della larghezza dei corpi di fabbrica laterali.

Le strutture perpendicolari alla parete del fronte seguivano questi allineamenti, definiti da un grande modulo (ml. 14,2976 pari 64 b.r.) uguale a $\frac{1}{4}$ della lunghezza di facciata. Lo stesso modulo è impiegato per collocare in profondità le strutture trasversali parallele a quest’ultima. Un modulo e mezzo sarà assegnato all’intero corpo di fabbrica tra la facciata e il vuoto del cortile quadrato e probabilmente altrettanto – come avverrà nel nuovo progetto e nella costruzione sotto Paolo III – a quello verso via Giulia. Un modulo darà poi l’estensione in profondità del vestibolo e degli ambienti del fronte. Mezzo modulo darà la larghezza dei bracci trasversali, verso l’ingresso e verso il Tevere, del porticato del cortile. La larghezza dei bracci laterali del porticato, più stretti, così come quella della “navata” centrale del vestibolo d’ingresso (così come, poi, quella del vestibolo verso via Giulia) sarà invece definita come $\frac{1}{3}$ del grande modulo prestabilito. È questo un metodo che interpreta quello indicato da Vitruvio nella progettazione del Tempio (Vitr. III, 3, pp. 108-09; “Il fronte del terreno stabilito per il tempio... si divida in parti” ... Già Bramante...). La maglia geometrica di pianta configura quindi un rettangolo esattamente proporzionato nel rapporto di 4 a 5 ().

Tuttavia questa intelaiatura geometrica doveva essere intesa dal Sangallo, più che come matrice di un impianto proporzionale degli spazi retto da metafisiche leggi, come traccia per collocare empiricamente – e precisare nel corso successivo della progettazione a seconda di quanto volta a volta poteva risultare più opportuno – le diverse strutture che alle linee del reticolo geometrico dovranno appoggiarsi. Infatti, se gli ambienti dei corpi di fabbrica laterali, verso sud-est e verso nord-ovest, sono contenuti con i loro muri perimetrali interamente all’interno del tracciato modulare, quest’ultimo regola invece solo la massima estensione dei vuoti, con l’esclusione

dei muri, dei più estesi corpi di fabbrica verso la facciata e verso il Tevere. Ma, al contrario, il cortile occupa con tutte le sue massicce strutture perimetrali il grande quadrato centrale di due moduli di lato. Poiché poi le murature di facciata (e quelle del fronte verso via Giulia così come sarà più tardi costruito) eccedono la linea del modulo (che passa tangente al loro filo interno), addirittura il complessivo rettangolo di pianta assume il rapporto di 1 a 1,31 ca. invece di quello di 1 a 1,25 del complessivo tracciato geometrico.

La circostanza, sottolineata dal Frommel (), che già almeno dal 1512 il Farnese disponeva del terreno corrispondente all'attuale fronte e il fatto che lo schema geometrico sopra indicato configura un impianto simmetrico anche secondo l'asse trasversale, fa pensare che il palazzo cardinalizio di Alessandro già fosse stato previsto con un'estensione non diversa da quella del palazzo ducale o papale poi attuato (come del resto è anche confermato dallo studio di sezione del cortile rappresentato nell' UA 627, databile intorno al 1514). Inoltre, l'organizzazione dello schema geometrico già presuppone quegli elementi e brani spaziali, che avrebbero dovuto caratterizzare l'edificio fin dal primo impianto: il grande cortile quadrato, il vestibolo tripartito, lo scalone d'onore, i bracci del porticato del cortile paralleli al fronte di maggior larghezza di quelli posti ai lati e a quest'ultimo perpendicolari. E se, nella mente di Antonio e del Farnese, già dovevano essere presenti molteplici e stimolanti ricordi di proposte bramantesche (palazzo Castellesi; palazzo Tribunali) che di modelli dell'antichità, il riferimento al mondo fiorentino già appariva evidente e preminente e non altro nella compatta e chiusa stereometria del parallelepipedo d'insieme e ancor più in alcune particolarità dell'impianto, che presuppongono scelte preliminari precise; come l'idea del deciso allargamento dei due bracci porticati del cortile paralleli al fronte e come quella dei quattro ingressi sugli assi in croce gerarchicamente differenziati, ambedue direttamente legate a Firenze e specialmente all'esempio di Palazzo Strozzi, ripreso anche da Bramante nel palazzo dei Tribunali ().

(Nota: allargamento: idea michelozzesa: villa Careggi, Palazzo Medici; Alberti ?; Palazzo Piccolomini, Pienza; Palazzo Strozzi (1489-90); Palazzetto Venezia, Cancellaria, Gerolamo Pichi; Palazzo Medici Lante; Palazzo Della Valle; ecc.)

Ambedue queste idee trovavano diretta rispondenza e precisa motivazione nel programma funzionale.

Dovendo prevedersi due appartamenti per i due figli, le due gallerie o porticati trasversali più larghi risultavano indispensabili – come in Palazzo Strozzi – per dare un ampio, comodo e rappresentativo accesso alle due scale principali disposte diagonalmente agli angoli opposti rispetto agli assi dell'edificio: l'una – la più importante e monumentale per l'appartamento di Pier Luigi – verso est, direttamente raggiungibile dalla città e dalla piazza; l'altra – di larghezza pari alla metà della prima (cfr. Frommel, ... p. 144) – per l'appartamento del minore Ranuccio – verso ovest, accessibile dalla parte del Tevere e di via Giulia. Come in Palazzo Strozzi, i quattro ingressi secondo gli assi in croce rispondevano anch'essi ad esigenze precisamente funzionali e alla collocazione dell'edificio nel contesto urbano: verso la città l'ingresso e il vestibolo principale per dare accesso all'appartamento più rappresentativo; verso via Giulia l'ingresso dal giardino

per l'appartamento di Ranuccio; sulle due strade laterali gli ingressi e i vestiboli secondari di servizio.

Come giustamente suggerisce il Frommel, la residenza del cardinal Farnese e dei suoi figli era stata pensata fin dall'inizio e doveva architettonicamente concretizzarsi quasi in forma di "doppio palazzo". Ma non solo perché costituito da due appartamenti. L'insieme doveva apparire unito come a Pienza, quasi come a doppia faccia: come un "palazzo" vero e proprio, cittadino e monumentale, dedicato ai *negotia* per il cardinale e per l'attivo Pier Luigi, verso nord-est e verso la città; quasi come una quieta "villa" urbana, dedicata agli *otia* per il contemplativo Ranuccio e per lo stesso cardinale, verso sud-ovest e verso il giardino, via Giulia e il Tevere. Non due appartamenti simili, equivalenti e simmetrici, tra loro non differenziati e tra loro distinti, ma una grande residenza comune, variata e ricca di spazi e di ambienti diversi, anche se tale aspetto sarà accentuato nel progetto papale, fin dall'inizio doveva essere presente, suggerito dal luogo e dal suo orientamento. Quasi due corpi di "natura" diversa in uno, pure organicamente unitario, specchio dei due aspetti caratterizzanti della pure armonica ed uniforme personalità di Alessandro Farnese.

Il rigido impianto geometrico, astratto e simmetrico, doveva dunque costituire solo il canovaccio, la falsariga per formare un organismo unico ma previsto come articolato gerarchicamente nelle sue diverse parti in rapporto alle molteplici e diverse – e non solo materialmente pratiche – esigenze della vita, privata e pubblica, del cardinale e della famiglia.

Pag. 16

Il simmetrico e modulare tracciato geometrico preliminarmente predisposto era uno degli elementi capaci di assicurare l'unitarietà dell'insieme, di guidare in certa misura le scelte successive, di consentire un controllo unitario del complesso organismo. Nel suo ambito era possibile procedere alla definizione architettonica, spazio-strutturale, di ciascuna parte, passando dall'astrazione delle linee geometriche alla concretezza tridimensionale della materia. Ed è possibile che l'ancora inesperto Antonio, tenendo fissa l'idea base e l'organizzazione in sequenza continua degli spazi più rappresentativi, si sia illuso, appoggiandosi al tracciato geometrico, di poter procedere alla precisazione architettonica di ciascuna singola parte come antico fondamento di problemi progettuali in certa misura autonomi da affrontare uno per volta anche in tempi successivi, seguendo le priorità stabilite dalle pratiche esigenze di uso e di organizzazione del cantiere.

In realtà non era difficile, partendo dal reticolo modulare e introducendo gli opportuni spessori delle strutture, definire le dimensioni planimetriche delle diverse parti, specialmente delle diverse sale e stanze. Ad esempio, sottratto alla misura corrispondente ai $\frac{2}{3}$ del modulo () lo spessore del muro esterno e di quello perimetrale del porticato del cortile, fissare in 28 p.r. (6,2552 m) la larghezza dei più larghi porticati trasversali e in 36 p.r. (8,0424 m) la larghezza dei corpi di fabbrica laterali da suddividere poi liberamente, salvo vincoli costituiti dai vestiboli secondari, per formare i diversi ambienti secondo le diverse necessità. Quest'ultima misura di 36 p.r. tornava anche opportuna per le rampe parallele del grande scalone, le quali – interposto un muro di spina di 4 p.r. (0,8936 m) – risultavano larghe, ciascuna, 16 p.r. (3,5744 m).

Il Sangallo prevede che questo scalone, con una soluzione già embrionalmente apparsa nel bramantesco palazzo del cardinale di Corneto in Borgo, debba iniziare con

una prima rampa in asse con il largo porticato trasversale del cortile. Poiché il cardinale, durante il corso della costruzione, voleva continuare ad abitare nel palazzo della nipote Laura, forse recentemente ristrutturato, posto sulla strada nella parte verso nord dell'isolato, che dunque doveva essere demolito per ultimo, era opportuno che questo scalone fosse collocato dalla parte opposta, a sinistra del grande vestibolo

principale d'ingresso. La sua attuazione doveva essere urgente per consentire subito un comodo accesso e trasporto di materiali al piano superiore durante la costru-

Pag. 17

zione dell'edificio. Essa era anche facilitata e resa più rapida dalla possibilità di utilizzare i grossi muri di una torre medioevale esistente in quel punto dell'area. Sarebbe stato più logico che, dopo la prima rampa in asse col porticato, le due rampe successive necessarie a raggiungere la quota del piano nobile fossero previste nella zona del corpo di fabbrica laterale corrispondente al vuoto del cortile – come nel palazzo del cardinal di Corneto – in modo da impegnare solo la facciata laterale, verso sud-est, del palazzo e lasciare il corpo di fabbrica prospiciente la via della Regola e la piazza tutto a disposizione per sale e camere abitabili; così come poi avverrà nella successiva revisione dell'impianto quando il cardinale diverrà Papa. Invece, verosimilmente per esigenze pratiche non del tutto chiarite (), le due rampe parallele successive alla prima occupavano integralmente l'estremità verso est del largo corpo di fabbrica di facciata (nota: Urbino, ecc.) raggiungendola con il loro pianerottolo intermedio. [Fornendo una finestra in asse con ciascuna rampa si poteva ottenere una misura da adottare come interessasse (circa 20 p.r. ? o $19 \frac{2}{3}$?) per stabilire il ritmo delle aperture esterne.] verificare

Il cortile costituiva l'elemento fondamentale strutturante l'organizzazione funzionale e spaziale dell'edificio. Nelle intenzioni del cardinale e di Antonio esso doveva costituire lo snodo funzionalmente e spazialmente accentratore dell'intero impianto e la parte più rappresentativa del palazzo. L'impegno del Sangallo nella sua definizione deve essere stato spinto al massimo grado. L'intento è quello di emulare e di superare gli antichi e Bramante. L'idea base, già degli antichi e di Bramante, è quella di attuare uno spazio delimitato da porticati e loggiati su tre piani, caratterizzati dall'ormai usuale partito dell'arco inquadrato dai tre classici ordini – dorico, ionico e corinzio – dei quali parla Vitruvio.

Pag. 18

Purtroppo non ci sono rimasti molti elementi insieme a consistenti testimonianze grafiche dell'architetto che ci consentano di ricostruire nella sua completezza e senza incertezze il processo seguito da Antonio nella progettazione del cortile: oltre l'opera attuata ed il suo precoce rilievo nel disegno di Monaco, abbiamo solo uno studio preliminare nel disegno UA 1199, il fondamentale progetto nell'UA 627 e alcuni studi di particolari nell'UA 1000 r.

Ma, anche parzialmente integrando le preziose analisi del Frommel, possiamo farcene un'idea almeno approssimativa.

Preliminarmente o comunque in una fase assai precoce della progettazione, il Sangallo – come è dimostrato dal disegno Uff. A 627 (parte a sinistra e traccia della prima stesura a destra) – stabilisce che i tre piani debbano essere di pari altezza e corrispondere ai tre ordini dei loggiati del cortile mantenendosi intorno ai 35-40 palmi ciascuno. È

questa una decisione preliminare di massima – e, come vedremo, suscettibile di precisazione ed anche di parziale revisione come accade nello stesso disegno UA 627 – di grande importanza e che rimarrà nella sostanza valida per tutto il corso del processo progettuale fino all'attuazione.

Per quanto riguardava la spartizione della facciata in tre piani uguali, si trattava di una scelta in certa misura originale che contraddiceva sia il sistema tradizionale, di origine fiorentina, ma già ampiamente affermato a Roma e in precedenza seguito dallo stesso Antonio (... a Firenze: ...Roma) della progressiva, tendenzialmente prospettica, graduazione dell'altezza dei piani procedendo verso l'alto; sia il sistema che, come nel bramantesco Palazzo Caprini accentuava l'importanza del piano nobile. E se tre piani uguali presentava il palazzo di Raffaele Riario e se forse Bramante poteva aver proposto qualche cosa di simile nel palazzo dei Tribunali nella facciata del Palazzo Fieschi-Sora () rimandava ancora a Firenze e all'esempio di Palazzo Pitti. Per quanto riguarda la spartizione in tre ordini di analoga altezza nell'alzato del cortile esistevano forse i precedenti – entrambi, tuttavia a due soli piani – del Palazzo Scala di Firenze e della Rocca di Civitacastellana, dove – abbiamo visto – il giovane Antonio aveva tentato le prime prove e sul quale certo aveva a lungo meditato. Ambedue questi cortili poggiavano a terra l'ordine inferiore e ponevano il superiore su piedistalli, risolvendo il problema della diminuzione dell'altezza dell'ordine superiore dando ai due piani altezza simile, ma sottraendo a quest'ultimo l'altezza del basamento. Era questa una soluzione che trovava riscontro nei due più illustri modelli dell'an-

Pag. 19

tichità, il Teatro di Marcello e il Colosseo; pure se, specie in quest'ultimo, i due piani non erano perfettamente uguali. In realtà, nella versione a destra dei loggiati del cortile disegnata nell'UA 627, il Sangallo prospetta un aumento delle altezze dei due piani superiori, sull'esempio degli esempi classici e forse anche (Frommel) per dar maggior rilievo al piano nobile. Ma poi, come appare dall'edificio attuato, prevale la tendenza al rigore alla chiara e non univoca leggibilità e alla quasi schematica semplicità. Un rigore "logico" che, oltre che nell'equivalenza metrica dei tre piani e dei tre loggiati del cortile (quest'ultima forse proposta da Bramante nel palazzo dei Tribunali e non a caso frequentemente ripresa da Palladio per proporzionare due ordini sovrapposti) è pure riscontrabile nella volontà di far corrispondere, in una chiusa sintassi, il partito interno con il pavimento dei diversi piani e con le membrature della facciata.

Prese queste decisioni preliminari che riguardavano l'impianto dell'intero organismo, Antonio deve aver subito verificato che ciascun lato del grande cortile poteva essere scompartito in cinque arcate per piano; così come aveva fatto Bramante in quello del suo Palazzo dei Tribunali. Quest'ultimo edificio, alla cui progettazione il Sangallo deve aver assistito mentre, proprio all'esordio della sua attività, cominciava a lavorare nell'esecuzione di opere del maestro – è uno dei modelli che più dovevano averlo impressionato e che egli tiene senza dubbio presenti; e già allora il suo impianto, con il grande cortile quadrato, a tre piani con arcate inquadrato da ordini, fiancheggiato da corpi di fabbrica di diversa profondità, aveva suggerito le modalità di iniziale spartizione dell'area di Palazzo Farnese () disegnato da Antonio di Pellegrino... (nel palazzo dei Tribunali si ha tuttavia un rettangolo d'insieme nel rapporto di 4 a 5 grandi moduli, con due moduli che misurano il lato del quadrato del cortile compreso il suo porticato,

mentre mezzo modulo è assegnato ai corpi di fabbrica minori e un modulo a quelli laterali più profondi). Ancora, è assai probabile che l'immagine del cortile che Bramante aveva cominciato ad attuare a via Giulia abbia in particolare impressionato il giovane suo seguace per la potenza romaneggiante delle sue strutture arcuate e dei suoi ordini.

In questo cortile Bramante sembra avesse inizialmente adottato un rapporto di 1 a 2 (forse ancora ristretto a 1 a $\frac{2}{3}$ nell'esecuzione) tra la larghezza del pilastro e quella del vuoto dell'arcata, attendendosi al modello del Colosseo e ricercando, insieme ad una maggiore aderenza al linguaggio dell'an-

Pag. 20

tichità, una maggiore compattezza visiva del partito rispetto alle sue scelte fatte nel cortile inferiore Belvedere, dove aveva stabilito un rapporto di 1 a 2 e $\frac{1}{2}$. Antonio, partendo dalla lunghezza di 128 palmi stabilita per il cortile compresa le sue strutture, avrebbe potuto facilmente stabilire un uguale rapporto di 1 a 2 tra pieni e vuoti, fissando i pilastri uguali ad 8 palmi e le arcate uguali a 16 palmi. E può darsi che all'inizio abbia pensato ad una simile scelta. Questa scelta poteva comportare una colonna di circa 4 palmi di diametro fiancheggiata dai due piedritti dell'arco uguali a circa 2 palmi ciascuno. Facendo la colonna dorica del piano terreno alta 7 diametri, come voleva Vitruvio, si avrebbe avuto una sua altezza di 28 palmi, sostanzialmente compatibile con un'accettabile altezza del piano. Tutto dunque poteva funzionare. Tuttavia, questa soluzione avrebbe comportato un pilastro d'angolo di dimensione uguale agli altri; e dunque, impiegando semicolonne, una soluzione angolare con un quarto di colonna, secondo un sistema già adottato, impiegando paraste, nell'angolo del chiostro della Pace e, impiegando semicolonne almeno nei due piani superiori, nel (primo) progetto del cortile dei Tribunali.

Il giovane Sangallo, come risulta da disegni rimastici e dalla realizzazione, almeno da uno stadio assai precoce del processo di progettazione, fissa, invece, la dimensione dell'arcata in 16 palmi, ma quella del pilastro in 6 palmi: cioè un piuttosto inconsueto rapporto di 3 a 8 – uguale ad 1 a 2 e $\frac{2}{3}$ – contrapponendo ampie arcate a pilastri e colonne relativamente sottili. Contemporaneamente, l'eccedenza di 24 palmi rispetto ai 128 palmi assegnati al cortile, è riservata per i massicci pilastri angolari di 12 palmi.

AGGIUNTA

Fin dall'inizio, o comunque assai presto, egli deve avere in mente l'immagine di uno spazio quadrato fortemente segnato, come bloccato, agli angoli; e con i lati come costituiti da quattro fronti uguali ma tendenzialmente indipendenti e come appartenenti a quattro pareti accostate, giustapposte; un po' come, circa cinquant'anni prima, ovviamente con ben diverso linguaggio, era stato fatto nel cortile di Urbino e come propone Giuliano nel Palazzo Medici a Piazza Navona e già nel palazzo Scala.

Pag. 21 bis

Aggiunta a p. 20

Questo proporzionamento scelto da Antonio per gli elementi fondamentali del cortile – pilastro frontale, pilastro angolare, vuoto dell'arcata – secondo la serie 6, 12, 16 palmi (cioè 3, 6, 8) corrisponde, secondo la teoria musicale dell'antichità e dell'Umanesimo,

a una proporzione doppia (o diapason o ottava, nel rapporto di 1 a 2) e ad una proporzione sesquiterza (o diatessaron o quarta, nel rapporto di 3 a 4 o di 1 a 1 e $\frac{1}{3}$) secondo un accordo musicale ricordato anche da Vitruvio (Lib. V, IV, 7). Come è notissimo la teoria delle proporzioni rinascimentali in architettura si basa su quella delle proporzioni musicali, già, probabilmente, con il Brunelleschi (G. De Angelis d'Ossat, ...1980) e certamente con l'Alberti (De re aedif., Lib. IX, cap. V, p. 822 ss.), che, come si sa, è assai esplicito in proposito. E quest'ultimo indica infatti (Lib. IX, cap. VI, p. 826) che tra i vari modi possibili per proporzionare aree (superfici, bidimensionali) lunghe (*in prolixioribus areis*) – come è il caso della fascia costituente l'ordine terreno del cortile – c'è quello di unire (*iungitur*) una proporzione doppia (1 a 2) con una sesquiterza (1 a 1 e $\frac{1}{3}$) in modo da ottenere dimensioni nel rapporto tra loro di 3 a 8. È quello che esattamente fa il Sangallo fissando in 6 palmi il fronte del pilastro e in 16 palmi la larghezza dell'arcata. Egli mette anche in evidenza la proporzione doppia, parte costituente il rapporto, fissando uguale a 12 palmi la dimensione occupata dall'ampio pilastro angolare.

Pag. 21

Questa soluzione angolare può essere stata suggerita da qualche monumento romano antico; come da quella con pilastro e semicolonna dell'angolo esterno del fronte della Basilica Emilia, così come lo disegna anche Giuliano da Sangallo. Ma è più verosimile, trattandosi di un angolo interno, che debba intendersi come la plastica e romaneggiante interpretazione una tipica soluzione diffusa ancora una volta nel mondo fiorentino: quella – dalla quale pure trae probabilmente spunto quella del cortile di Urbino – che appariva, anche se con scanalate paraste, agli angoli interni dell'ottagono tardoantico del Battistero. Questa soluzione era stata ripresa dal Brunelleschi nell'ottagono del Tempio degli Angeli e, probabilmente nella sala grande del Palazzo di Parte Guelfa. Era ancora comparsa nel decagono dell'Annunziata ed era divenuta tipica anche dell'opera di Giuliano da Sangallo che l'aveva adottata nell'ottagono della Sacrestia di S. Spirito e nel cortile di Palazzo Scala. Antonio traduce questa soluzione angolare in termini "romani" e senza dubbio si vale, su questa linea, dei suggerimenti che gli offrivano alcune opere di Bramante che mostravano negli angoli esterni possenti e plastiche soluzioni, come il Palazzo Caprini, la Santa Casa di Loreto e, specialmente, il tegurio sull'altare papale di S. Pietro (1513), che a loro volta prendevano spunto da monumenti romani come il fronte della Basilica Emilia.

Ma la soluzione angolare adottata dal Sangallo indica anche, certamente, un gusto ed una visione dello spazio racchiuso del cortile in certo senso opposta a quella espressa, con evidenza, da Bramante già nel chiostro della Pace e poi nel cortile dei Tribunali. In queste opere bramantesche l'estrema contrazione dell'ordine – parasta o colonna – in ciascuno dei quattro pilastri angolari negava ad essi il valore di chiusura, agli angoli, delle pareti traforate che delimitano lo spazio scoperto. Assai coerente risultato di un rigoroso metodo progettuale e di una considerazione accentuatamente tridimensionale – da pittore prospettico – delle strutture nello spazio, la compatta soluzione angolare bramantesca tendeva a ridurre l'importanza

Pag. 22

spazio-strutturale e visiva dell'angolo, fin quasi a suggerire l'immagine, tipicamente bramantesca, del quadrato degli angoli smussati; esprimendo un impulso alla valorizzazione

dello spazio come entità avvolgente lo spettatore, e del vuoto scoperto come oggetto in se stesso, primario rispetto alle strutture che lo formano, della rappresentazione.

La soluzione scelta da Antonio è in certo senso spazialmente più “arcaica” – come dimostra anche la sua verosimile genesi da esempi quattrocenteschi – di quanto, almeno tendenzialmente, non lo siano quelle di Bramante.

Delimita, chiude, nega continuità alle pareti, risolve ancora, in definitiva, il vuoto del cortile come “scatola” regolare formata da quattro pareti traforate, in modo per questo aspetto ancora “quattrocentesco”. Anche il rapporto di 3 ad 8 tra i pilastri relativamente esili (malgrado le apparenze) e le dilatate arcate si allontana dai grevi in rapporti ordinariamente impiegati nell’antichità, e pur seguiti talvolta già nel Quattrocento, nel Tabularium, nel Teatro di Marcello e nel Colosseo (che raggiungono solo con quest’ultimo il rapporto di 1 a 2 e da Bramante nel cortile dei Tribunali e nel tegurio di S. Pietro per avvicinarsi a proporzionamenti più liberamente “rinascimentali” come quelli proposti dallo stesso Bramante in alcune sue opere romane, per certi versi, cronologicamente o stilisticamente, più arcaiche: i loggiati più bassi del chiostro della Pace (1 a 3 e $\frac{1}{4}$) del cortile inferiore di Belvedere (1 a 2 e $\frac{1}{2}$), del cortile della Rocca di Viterbo (1 a 3 circa), del cortile di S. Damaso (1 a 2 e $\frac{2}{3}$) nei quali, tuttavia, egli aveva impiegato ordini con paraste invece che con semicolonne.

Forse proprio per compensare il contrasto tra il grande vuoto delle arcate e il relativamente esile pieno, il Sangallo decide di impiegare semicolonne e di accentuare la profondità del piedritto murario dell’arco. Sono scelte decisive, rivelatrici di un gusto e di intenzioni e di scelte personali alimentati dall’emozionale adesione a valori di tettonico, fisico vigore tridimensionale presenti in alcuni monumenti dell’antichità e in alcune opere del più maturo Bramante, come il tegurio di S. Pietro. Nel profondo si tratta anche di scelte linguistiche in certo senso contraddittorie – con l’ “arcaico” proporzionamento delle strutture e con l’impianto in sé tendenzialmente bidimensionale delle facciate del cortile – rivelatrici di giovanile imma-

Pag. 23

turità. Ma è forse proprio da questa interna, sotterranea e sottile contraddizione che il cortile di Palazzo Farnese trova la sua indubbia vitalità.

Purtroppo, ci sono pervenuti pochissimi dei molti studi grafici nei quali Antonio dovette studiare in elevazione nei suoi precisi elementi costitutivi il partito del primo ordine, dorico, prima di giungere ad una soluzione per lui soddisfacente e che ne risolvesse i non pochi problemi.

Un caposaldo fondamentale per la ricostruzione del processo progettuale da lui seguito è certo costituito dal celebre disegno Uff. A 627, che rappresenta in due varianti – in pulito, in scala e quasi del tutto in proiezioni ortogonali (nota: uno dei primi...) il fronte verso nord-ovest dell’alzato del cortile, completato dalla sezione parziale dei due porticati più ampi e, nel margine destro, dal profilo della facciata. Ma questo progetto presuppone certamente, come giustamente nota il Frommel (), una serie di studi preliminari. Lo schizzo sul foglio UA 1199, con un pilastro e l’inizio di un’arcata del cortile, è certamente uno di questi.

Tenendo fisse le larghezze frontali, verisimilmente stabilite in precedenza in pianta, dei pilastri (6 palmi) e dei vuoti delle arcate (16 palmi) c’era da precisare le dimensioni d’insieme e quelle delle diverse parti, a loro volta costituite da elementi morfologicamente appropriati: – primo – raggiungendo un’altezza complessiva che fosse press’a

poco coincidente con l'altezza stabilita del piano di calpestio del piano terreno; – secondo – stabilendo in elevazione, ovviamente secondo i principi architettonici del tempo, rapporti proporzionali e sintattici accettabili tra le diverse parti; e quindi – terzo – fissando dimensioni metriche opportune per ogni singola membratura, fino ai triglifi della trabeazione; tenendo anche conto – quarto – delle ineliminabili relazioni spaziali strutturali e sintattiche con i partiti adiacenti pensati per i piani superiori del cortile, per il sottoportico e per il vestibolo d'ingresso.

Dato il numero delle variabili, poteva essere opportuno – secondo gli insegnamenti di Vitruvio e dello stesso Bramante – procedere dal generale al particolare; ma era poi indispensabile tornare sopra alcune scelte iniziali di fronte ai problemi posti dalla precisazione di alcuni particolari.

Pag. 24

Il problema specifico che il Sangallo affronta in particolare nel rapido schizzo A 1199 è quello della precisazione dell'ordine dorico e, più precisamente, quello della sua trabeazione con particolare riguardo alla difficile spartizione in triglifi e metope. Si tratta infatti di uno schematico e grossolano appunto, più che di un vero disegno, tracciato a supporto dei calcoli necessari per stabilire con esattezza le dimensioni delle parti. Poiché, tuttavia, come osserva il Frommel (1981, p. 135) si tratta forse del più antico studio analitico pervenutoci riguardante la precisazione di un ordine dorico nel Rinascimento, esso è di straordinario interesse.

Il Sangallo ha stabilito, già verosimilmente, in un precedente, perduto, progetto di massima, non solo le dimensioni, in pianta, dei pilastri e degli archi e dunque un'interasse di 22 palmi, ma anche ha fissato pari a 16 palmi, cioè uguale alla larghezza dell'arcata, l'altezza dell'imposta dell'arco. Deve aver poi posto pari a 26 l'altezza del piedritto fino al filo inferiore della trabeazione, in modo da formare, con la larghezza (16 palmi) del vuoto dell'arcata un rapporto di 1 a 1,625 ($26/16$), assai vicino a quello "aureo" (1 a 1,618) e di arrivare probabilmente a 32 palmi e $\frac{1}{2}$ fino alla terminazione della trabeazione in modo da formare un rapporto pressoché coincidente con quello di 1 a 2 (due quadrati) con la larghezza dell'arcata. (Nota: la dimensione di 32 p. e $\frac{1}{2}$ non è esattamente verificabile perché il foglio è incompleto in alto. Tuttavia, si ottengono 32 palmi e $\frac{1}{2}$ aggiungendo alle misure segnate una cornice terminale di $1\frac{1}{2}$ di M, come indicato da Vitruvio e dall'Alberti, ponendo $M = 1/2$ diametro = 3,25; $2 = 1,625$)

Per quanto riguarda il proporzionamento della colonna dorica addossata al pilastro largo 6 palmi, sarebbe stato logico fissare per essa un diametro di 3 palmi lasciando un palmo e mezzo in ciascun lato per i piedritti degli archi. Ed è anche possibile che su questa linea si muovessero le prime prove del Sangallo. Ma egli sa certamente che per le colonne doriche Vitruvio indica un rapporto di 1 a 7 tra il loro diametro e la loro altezza; pure se i monumenti antichi danno indicazioni assai variabili e se Bramante si era comportato in modo piuttosto libero di fronte a questo problema (Frommel, 1981, p. 135; Bruschi, 1969; Thoenes, *Bramante und die Säulenordnung*, in *Kunstchronik*, 30, 1977, pp. 62-63).

Pag. 25

Come i suoi maestri e colleghi più illustri, da Bramante al Peruzzi a Raffaello, egli non intende ancora se non come indicazioni di massima i precetti di Vitruvio. Ad es-

si è talvolta opportuna accostarsi ma non è indispensabile seguirli pedissequamente. Tuttavia, gli sembra, forse, che ponendo uguale a 3 palmi il diametro delle colonne con un'altezza di 26 palmi, esse risultino troppo esili, poco espressive della vigorosa solidità del dorico, anche in rapporto con lo ionico e con il corinzio previsti per i piani sovrastanti. Mantenendo fissa la misura complessiva di 6 palmi per il pilastro, porta dunque il diametro della colonna a 3 palmi e $\frac{1}{4}$ – e per conseguenza i piedritti dell'arco a palmo e $\frac{3}{8}$, ottenendo un esatto rapporto di 1 a 8, più vicino a quello vitruviano e, almeno per il momento soddisfacente, per le colonne doriche alte 26 palmi. Gli è poi facile fissare in 8 palmi e $\frac{1}{2}$ l'altezza dell'arco (incrementando il suo diametro di $\frac{1}{2}$ palmo, come già voleva l'Alberti, per conferirgli maggiore slancio) e lasciare 2 palmi e $\frac{1}{2}$ per la sua ghiera e per il suo distacco dalla trabeazione. (Si noti, tuttavia che la somma delle misure parziali non dà 26 ma 27 palmi)

Più difficile è la precisazione delle misure dei triglifi e delle metope nel fregio della trabeazione. La sicura esattezza del risultato, anche in rapporto alla loro esecuzione, rende impossibile continuare ad usare, come, fin qui per gli elementi d'insieme del partito, misure in palmi e in loro semplici frazioni. È necessario progettare in una scala più minuta, adatta alle piccole misure dei singoli elementi e delle loro modanature. Dalle misure in palmi, con le quali sono indicate le dimensioni delle parti principali del partito, Antonio passa a misure in digiti (un palmo = ml 0,2234; un dito = $\frac{1}{60}$ di palmo = ml 0,00372).

Come si sa – e come indicavano Vitruvio e i monumenti romani – i triglifi dovevano essere collocati in asse con le colonne, essere proporzionati con un rapporto il più possibile vicino a quello di 1 a 1 e $\frac{1}{2}$ e susseguirsi nella trabeazione in modo da formare metope di proporzioni il più possibile vicine al quadrato. Meno importante, data la varietà delle indicazioni degli antichi, sembrava essere il loro numero in ogni campata pure se esso condizionava l'altezza della trabeazione; né sembrava indispensabile, come attestavano alcuni monumenti romani, che essi fossero di numero dispari in modo che uno di essi capitasse in asse con la campata e dunque, in questo caso, in corrispondenza del cervello dell'arco sottostante. Tra gli esempi romani allora più noti,

Pag. 26

e studiati, la facciata della Basilica Emilia presentava in corrispondenza di ciascuna campata solo quattro triglifi compresi i due in asse con le semicolonne, mentre il Teatro di Marcello ne mostrava cinque e il Tabularium sei. E anche Bramante era stato assai libero in proposito: nel Belvedere ne aveva inseriti ben otto, nel Palazzo Caprini cinque, nel Tempietto, nel nuovo coro e nel tegurio di S. Pietro solamente quattro.

Come risulta dalle note e dai calcoli analitici del foglio UA 1199 (approfonditamente studiati ed interpretati dal Frommel, 1981, p. 136) Antonio, sembra aver inizialmente pensato, come in palazzo Baldassini, di occupare lo spazio del fregio dorico compreso tra i due interassi delle semicolonne di ciascuna campata (22 palmi, pari a 1320 minuti) con sei metope e sei triglifi ($\frac{1}{2} + 5 + \frac{1}{2} = 6$ triglifi); in modo che, come poteva apparire più logico, un triglifo risultasse in corrispondenza del cervello dell'arco sottostante.

Partendo, vitruvianamente, dal modulo desunto dal prefissato diametro della colonna il Sangallo fissa la larghezza del triglifo uguale a $\frac{1}{2}$ diametro (97 minuti e $\frac{1}{2}$, stabilito come modulo) e la sua altezza, nel rapporto di 1 a 1 e $\frac{1}{2}$, uguale ad una volta e mezzo il modulo (146 minuti e $\frac{1}{4}$), comprendendo tuttavia in questa altezza, contrariamente a quanto in-

dica Vitruvio, ma forse seguendo l'Alberti, anche il listello terminale o "capitello" (come egli lo chiama) del triglifo stesso. Dato l'interasse di 1320 minuti e i triglifi di 97 minuti e $\frac{1}{2}$, egli calcola che può ottenere metope di 122 minuti e mezzo di larghezza, cioè quasi quadrate se si esclude il "capitello" del triglifo. È probabile che in un precedente, perduto, progetto di massima avesse stabilito il proporzionamento complessivo dell'ordine e della sua trabeazione e avesse già verificato che l'articolazione del fregio con sei triglifi e sei metope sostanzialmente potesse funzionare. Ma ora, ad una verifica più approfondita, non sembra soddisfatto. Nello schizzo in alto segna la misura della larghezza della metopa pari all'intera altezza del triglifo (146 minuti e $\frac{1}{4}$) "con lo capitello" e ricalcola in 243 minuti e $\frac{3}{4}$ la misura della somma delle larghezze teoriche di un triglifo e di una metopa, verificando che, moltiplicata per sei coppie di triglifi e metope, porta ad una misura di 1462 minuti e mezzo, che evidentemente eccede la misura di 1320 minuti prestabilita per gli interassi delle semicolonne. Prova allora a verificare la possibilità, che seguirà in seguito, di inserire non sei, ma cinque coppie di triglifi e metope di larghezza ideale (pari a

Pag. 27

97 e $\frac{1}{2}$ + 146 e $\frac{1}{4}$ = 243 e $\frac{3}{4}$ minuti). Ma ottiene una misura di 1218 minuti e $\frac{3}{4}$ ancora lontana dall'interasse prefissato per ogni campata. Per risolvere il problema sarà necessario ricominciare il calcolo dei triglifi e delle metope partendo da una diversa misura del diametro della semicolonna.

Lo schizzo e i calcoli del foglio UA 1199 sono assai importanti; non solo, come giustamente osserva il Frommel, perché, in data assai precoce, ci danno la dimostrazione sicura e concreta del metodo di progettazione di un ordine dorico nei suoi particolari e perché attestano l'attenzione, l'impegno e l'estrema precisione dell'Antonio, insieme alle sue preoccupazioni vitruviane, nella definizione del partito base del cortile. Essi sono anche molto importanti perché la considerazione delle misure d'insieme riportate permette di fare delle ipotesi sull'assetto complessivo previsto dal Sangallo per il Palazzo Farnese in questo stadio, certo iniziale, della progettazione.

Abbiamo visto che egli, in questo disegno UA 1199, aveva stabilito un'altezza dell'ordine dorico del piano terreno pari a circa 32 palmi (verosimilmente 32 palmi e $\frac{1}{2}$). È verosimile che questa misura di 32 palmi circa – pari alla metà del grande modulo di pianta e doppia di quella della luce dell'arcata – dovesse press'a poco coincidere anche con l'altezza prevista per ciascuno dei tre piani (come approssimativamente, malgrado le diverse misure adottate nel successivo disegno in pulito UA 627 e nella realizzazione). Pure se non abbiamo testimonianze esplicite al riguardo, è pure possibile supporre che le prime prove progettuali di Antonio prevedessero dunque un edificio che, sviluppandosi su tre piani, potesse raggiungere un'altezza complessiva di circa 96 (o forse 100?) palmi di altezza; con la facciata, dunque, nel rapporto di 8 a 3 e ciascun fronte del cortile, compresi gli spessori delle strutture laterali, nel rapporto di 4 a 3. Pure se le misure e i rapporti che stiamo indicando non sono certo da considerare altro che come ipotetica indicazione di larga massima, possiamo attendibilmente concludere – ponendo l'ordine del piano terreno alto circa 32 palmi e tre piani di altezza analoga – che l'edificio pensato inizialmente dal Sangallo (pure se di notevolissima altezza, se pensiamo che gli edifici della via Alessandrina in Borgo, aperta nell'anno 1500, dovevano essere alti 60 palmi e che il Palazzo della Cancelleria è alto _ palmi) doveva essere considerevolmente più basso di quanto non fu stabilito in seguito. Inoltre, da-

to l'evidente rapporto della misura stabilita per l'altezza dell'ordine dorico (32 p.) con quella dell'arcata (16 p.) con quella del grande modulo planimetrico (64 p.) e con quella del fronte dell'edificio tra le due strade laterali, che una complessiva intelaiatura proporzionale legasse strettamente – in un perduto ma certo esistente primo progetto di massima dell'insieme anteriore all'UA 1199 – l'impianto planimetrico e l'alzato articolati nelle loro diverse parti.

Il problema di far tornare correttamente triglifi e metope nella trabeazione non doveva presentare, in se stesso, eccezionali difficoltà.

Ad esempio, procedendo per la strada di prevedere 5 metope e 5 triglifi ($\frac{1}{2} + 4 + \frac{1}{2}$) in corrispondenza di ciascuna campata, si poteva – come fa Antonio nel calcolo sul foglio UA 1199 – dividere la misura prestabilita dell'interasse (1320 minuti) per cinque, ottenendo la misura ideale di 264 minuti per ciascuna coppia triglifo-metopa. Considerando poi che il triglifo doveva essere largo esattamente metà e la metopa $\frac{3}{4}$ di diametro della colonna, cioè che le loro misure dovevano stare tra loro nel rapporto di 2 a 3 a 4, si poteva facilmente ottenere per il triglifo la misura di 105,6 minuti, per la metopa di 158,4 minuti, per il diametro della colonna di 211,2 minuti, pari a 3,52 palmi. Quest'ultima misura, arrotondata a 3 palmi e mezzo, poteva costituire il dato di partenza per proporzionare tutto l'ordine.

La colonna, ancora semplificando, poteva essere proporzionata – come indicava Vitruvio – secondo il rapporto di 1 a 7 diametri, raggiungendo così l'altezza di 24 palmi e $\frac{1}{2}$; la trabeazione poteva essere alta 7 palmi (dando correttamente $\frac{1}{2}$ diametro all'architrave e $\frac{3}{4}$ di diametro rispettivamente al fregio con triglifi e alla cornice). Si poteva raggiungere così un'altezza totale dell'ordine di 31 palmi e $\frac{1}{2}$ che facilmente potevano essere portati a 32 – la misura intorno alla quale sembra che ci si dovesse aggirare – aumentando di poco, ad esempio, l'altezza della colonna. Tuttavia il Sangallo – se come non è improbabile, provò anche questa ipotesi – dovette subito accorgersi che, volendo conservare, come sembrava opportuno per mantenere corrette proporzioni all'arcata, l'altezza di 16 palmi, uguale alla luce, per l'impo-

sta dell'arco di 8 palmi di raggio, rimaneva solo $\frac{1}{2}$ palmo (o al massimo un palmo, riducendo l'altezza della colonna per non superare i 32 palmi complessivi dell'ordine) per la ghiera dell'arco; cioè una misura strutturalmente e visivamente senza dubbio insufficiente. Poiché la ghiera dell'arco non poteva essere inferiore a due palmi, era necessario dunque portare l'altezza della colonna almeno a 26 palmi; così come, del resto, aveva segnato a sinistra dello schizzo sull'UA 1199.

Ma una soluzione sufficientemente soddisfacente anche per quanto riguardava il proporzionamento dell'arcata poteva essere ottenuta dando ancora alla colonna un diametro di 3 palmi e mezzo, ma proporzionando quest'ultima nel rapporto di 7 volte e mezzo il diametro (vicino a quello del dorico del Teatro di Marcello) – fino a raggiungere così un'altezza di 26 palmi e $\frac{1}{4}$, sufficiente per l'arco con la sua ghiera – e inserendo una trabeazione alta 7 palmi (cioè uguale a 2 diametri e con 5 metope e 5 triglifi) fino ad arrivare ad un'altezza complessiva di 33 palmi e $\frac{1}{4}$. Quest'ultima misura superava di non

molto l'altezza di 32 palmi (forse ipoteticamente stabilita all'inizio per l'altezza dell'ordine), ma avrebbe potuto ancora consentire di mantenere, questa misura, senza gravi inconvenienti pratici, per l'altezza del piano di calpestio del piano terreno. Poteva dunque essere, questa, una soluzione accettabile.

(nota: Non abbiamo documentazione grafica o scritta residua di una soluzione di questo genere. È assai verosimile tuttavia che il Sangallo, almeno mediante calcoli scritti, la possa aver presa in considerazione. Si tratta infatti di una soluzione esattamente intermedia tra quelle esaminate nell'UA 1199 e quella disegnata in pulito nell'UA 627).

Ma Antonio, seppur la prese in considerazione, certamente la considerò inadeguata; come risulta con evidenza dai suoi successivi tentativi progettuali e dalla realizzazione. È difficile chiarire la ragione delle sue successive scelte che portarono a variare non poco le misure del partito del cortile. Sappiamo solo che egli, pur mantenendo fissa la larghezza del pilastro e quella dell'arcata, si orientò verso un progressivo aumento dell'altezza dell'ordine e di quella della linea d'imposta dell'arcata.

Penso che la ragione di queste ultime scelte non debba essere tanto individuata in una insoddisfazione per il proporzionamento dei singoli elementi del partito prescelto – pure se ovviamente anche questi elementi dovettero essere ogget-

Pag. 30

to di parziale revisione negli studi successivi – quanto dalla constatazione di altre difficoltà che l'iniziale ipotesi progettuale (purtroppo documentata solo dall'UA 1199) e in particolare l'altezza dell'ordine stabilita intorno ai 32 palmi o poco più e quella dell'imposta dell'arco di 16 palmi, provocava in rapporto con altri elementi o con altre parti della costruzione.

Il proporzionamento dei piani e degli ordini superiori, ionico e corinzio, in rapporto al dorico sottostante, non doveva destare particolari preoccupazioni. Variando opportunamente – come avverrà nel progetto UA 627 e in seguito – l'altezza dei piedistalli dei due ordini superiori era possibile, infatti, ottenere un loro corretto proporzionamento. Più gravi preoccupazioni poteva destare, invece, il proporzionamento dei bracci più larghi, di accesso alle scale principali, del sottoportico, ammesso che fin dai primi progetti (come non è improbabile) egli avesse previsto per essi una loro maggiore ampiezza in rapporto a quella dei sottoportici dei bracci laterali. Volendo, come era giusto, far coincidere la linea d'imposta degli archi del partito del cortile con quella delle volte del sottoportico ponendo questa linea ad un'altezza di 16 palmi (come nell'UA 1199) si otteneva nei bracci più larghi (28 palmi nell'UA 627) un rapporto tra altezza e larghezza (16 più 14 – 15 palmi, per la volta, di altezza per 28 di larghezza) forse poco soddisfacente.

In realtà, l'idea di prevedere sottoportici più ampi in corrispondenza dei bracci trasversali di accesso alle scale ci è documentata per la prima volta proprio nel progetto UA 627; e può anche essere un'idea nuova che ha costretto il Sangallo ad aumentare anche l'altezza dell'ordine del piano terreno del cortile e a revisionare l'intero impianto del progetto. In ogni caso un'altezza di soli 16 palmi per gli archi del piano terreno dorico poteva provocare difficoltà anche nella precisazione degli elementi del vestibolo tripartito a colonne.

Come, abbiamo visto, in Palazzo Baldassini e in altre sue prime opere, Antonio deve aver pensato, fin dal primo impianto del progetto, che il legame sintattico tra i diversi spazi più rappresentativi – il cortile e il vestibolo – poteva essere ottenuto mediante il

coordinamento dei loro elementi architettonici. La cornice d'imposta delle arcate del cortile, apportando qualche ritocco al profilo delle sue modanature, poteva diventare una "cornice architravata"; cioè

Pag. 31

costituirsi come trabeazione, priva di fregio ma provvista di architrave e di cornice, con sottocornice, gocciolatoio e cimasa, di un ordine minore, che in questo caso il Sangallo prevede a colonne da inserire nel vestibolo. Ora prevedendo per questa cornice architravata un'altezza di circa 3-4 palmi, analoga a quella d' imposta dell' arcata del cortile, si avevano colonne di 12-13 palmi di altezza (ml 12,68-2,90), certamente assai minuscole e tali da mettere in imbarazzo in rapporto ai problemi non solo proporzionali, ma anche statici del loro posizionamento in pianta e della volta a botte che avrebbero dovuto sostenere.

Unica possibilità per risolvere questi problemi era quella, mantenendo ancora fissa la misura di fronte del pilastro (6 palmi) e quella della luce dell' arco (16 palmi), aumentare l' altezza dell' ordine e quella della linea d' imposta dell' arcata. È quanto avviene, presumibilmente dopo vari tentativi, nella sezione di progetto rappresentata nel disegno UA 627, già più volte citato, che doveva essere verosimilmente accompagnata da altri elaborati grafici e che il Sangallo doveva reputare sufficientemente soddisfacente e, probabilmente, come suppone il Frommel, da presentare e discutere con il committente. Essa infatti è disegnata in scala e con molta accuratezza in pulito e costituisce la proposta, in due varianti per i piani superiori, di una soluzione organica e compiuta.

Dovendosi aumentare in primo luogo la misura dell' altezza della linea d' imposta dell' arcata, era da rivedere, ovviamente, tutto il sistema proporzionale stabilito sulla base dei 16 palmi previsti in precedenza. Ora la linea d' imposta viene portata a 20 palmi da terra; e pertanto il quadrato di 16 palmi di lato che costituiva la base del proporzionamento del vuoto dell' arcata diviene un rettangolo nel rapporto di 4 a 5 ($16 \times 20 = 1 \text{ a } 1 \text{ e } \frac{1}{4}$).

Aggiungendo 8 palmi per l' arco e raggiungendo i 28 palmi di altezza fino al cervello dell' arco è ottenuto un rettangolo di 4 a 7 ($16 \times 28 = 1 \text{ a } 1 \text{ e } \frac{3}{4}$), che aggiungendo ancora 2 palmi per la ghiera dell' arco e raggiungendo i 30 palmi fino al filo inferiore della trabeazione, diviene un rettangolo nel rapporto di 4 a 7 e $\frac{1}{2}$. Il rapporto del doppio quadrato (16×32) giunge a comprendere quasi tutto l' architrave della trabeazione fino al filo inferiore della sua tenia.

Innalzando la linea d' imposta dell' arco e il filo inferiore della trabeazione, cioè pensando un ordine

Pag. 32

di maggiore altezza, anche la colonna, per non risultare esageratamente snella, dovrà essere ingrossata. Pertanto il suo diametro – dal quale dipendono l' altezza della trabeazione e la spartizione del suo fregio in triglifi e metope – è aumentato fino a 3 palmi e $\frac{3}{4}$ (come si ricorderà nell' UA 1199 era di 3 palmi e $\frac{1}{4}$) riducendo, ai suoi lati, il limite dell' accettabile per inserire la ghiera dell' arco, la larghezza di ciascuno dei due piedritti a 1 palmo ed $\frac{1}{8}$. In tal modo – con un diametro di 3 e $\frac{3}{4}$ ed un' altezza di 30 palmi, la colonna poteva mantenere il rapporto di 1 ad 8 come nel disegno UA 1199. Ma, sembra, Antonio vuole avvicinarsi di più al rapporto di 1 a 7 indicato da Vitruvio. È possibile farlo solo con un espediente. Abilmente, innalza il plinto squadrato della base della

colonna su di un sottoplinto alto 2 palmi. In tal modo la colonna, ridotta a 28 palmi, acquista le proporzioni di poco meno di 1 a 7 e $\frac{1}{2}$ (1 a 7,466), vicine all'esempio del Teatro di Marcello (tuttavia privo di basi).

Fissato il diametro della colonna, è facile proporzionare la base di tipo attico come aveva stabilito Bramante per il dorico – così come il capitello, compreso il suo collarino, ambedue alti circa mezzo diametro. La trabeazione, alta circa 7 palmi e $\frac{3}{4}$, deve essere stata oggetto di preliminari studi analitici, del genere di quelli del foglio UA 1199, per ottenere una corretta articolazione del fregio ormai articolati in cinque o coppie di triglifi e metope. Probabilmente per risolvere questo problema, come l'aveva impostato nel precedente disegno, mentre l'architrave supera di pochissimo il mezzo diametro (seguendo l'indicazione di Vitruvio) il triglifo è alto mezzo diametro e $\frac{1}{2}$ mentre il fregio è di circa mezzo diametro e $\frac{1}{3}$ (invece di mezzo diametro e $\frac{1}{2}$) e la cornice a sporgenti mutuli è di mezzo diametro e $\frac{2}{3}$ (invece di mezzo diametro e $\frac{1}{2}$) curando in ogni caso che la somma dell'altezza del fregio e di quella della cornice risulti di circa 3 mezzi diametri (come prescrive Vitruvio).

Al piano superiore conservando presso a poco la misura dell'altezza dell'ordine inferiore (escluso il sottoplinto) ma lasciando invariata – come nel Teatro di Marcello e nel Colosseo – la misura dei pilastri e delle arcate, poteva sembrare non molto difficile proporzionare correttamente le colonne e le trabeazioni rispettivamente ioniche e corinzie, diminuendole rispetto a quelle doriche ed assorbendo la differenza mediante l'inserimento di piedistalli solo nei piano superiori come indicavano gli antichi ancora nel Teatro di Marcello e nel Colosseo.

Pag. 33

Tuttavia anche la precisazione di questi partiti dei piani superiori – malgrado l'assenza dei problemi provocati dal fregio a triglifi e metope – presentava alcune difficoltà.

Revisionando, rispetto a quanto stabilito nella precedente fase di progettazione, tutto il sistema di proporzioni dell'alzato del cortile e dell'intero palazzo, il Sangallo deve aver stabilito che la misura di 22 palmi fin dal principio fissata come interasse delle semicolonne, così come moltiplicata per cinque forniva la larghezza di ogni lato del cortile (a meno delle membrature eccedenti ai lati gli interassi angolari) così, sempre moltiplicata per cinque poteva anche fornire l'altezza del cortile stesso (probabilmente coincidente con quella dell'intero fabbricato). L'altezza di 110 palmi così ottenuta, divisa per tre, poteva fornire, a meno di piccole variazioni, l'altezza teorica o ideale di ciascuno dei tre ordini sovrapposti pari a 36 palmi e $\frac{2}{3}$. Ma i problemi riguardanti il proporzionamento del dorico del piano terreno, e particolarmente della sua colonna troppo snella, già avevano portato ad una riduzione dell'altezza dell'ordine inferiore (fino a 35 palmi e $\frac{3}{4}$, escluso il sottoplinto) rispetto alla presumibile misura ideale. Era dunque possibile recuperare in certa misura nell'altezza dei piani superiori – come fa il Sangallo nello ionico del disegno UA 627 – in vista di una soddisfacente risoluzione dei loro partiti.

Fissata, come nel piano inferiore, l'altezza dell'imposta dell'arcata in 20 palmi e lasciati 8 palmi per l'arco e 2 palmi per la sua ghiera, egli raggiunge i 30 palmi per il filo inferiore della trabeazione (che, come sotto, vuole quasi esattamente tangente al cervello della ghiera dell'arco). Entro questa altezza la colonna poteva essere proporzionata liberamente. Ma egli vuole inserire piedistalli provvisti di dado non lontano da propor-

zioni cubiche; e ancora, in particolare, sembra voglia segnare la parte inferiore, basamentale del cortile sulla quale s'innalzano gli ordini superiori con una modanatura che marchi il rapporto di due volte quell'interasse di 22 palmi, che struttura idealmente tutta la parete la cui altezza totale viene quindi ripartita nel rapporto di 2 a 3. Con l'altezza del parapetto egli raggiunge così la misura di 4,4 palmi e $\frac{1}{2}$ da terra. (L'eccedenza di $\frac{1}{2}$

Pag. 34

palmi è probabilmente da spiegarsi con la volontà di avvicinarsi alla proporzione frontale del quadrato nel dado del piedistallo; o con qualche altra considerazione di carattere visivo). Ma in tal modo la colonna ionica, costretta al piano del piedistallo coincidente con quello del parapetto e il filo inferiore della trabeazione, assume un'altezza vincolata. Il Sangallo ne fissa il diametro in 3 palmi e $\frac{1}{4}$ (mezzo palmo di meno della dorica) non lontane da 1 a 7 che potrebbero essere state adatte per quella dorica e che sembrano ignorare le norme vitruviane (1 a 9 o almeno 1 a 8). A sua volta il parapetto assume un'altezza stranamente accentuata di 6 palmi e $\frac{1}{2}$ (ml 1,452 circa). E, ancora la trabeazione – ridotta rispetto a quella dorica soltanto di $\frac{1}{4}$ palmo – si pone in un rapporto di circa 1 a 3 con l'altezza della colonna sottostante che ancora si allontana fortemente da Vitruvio.

Anche l'arcata del terzo ordine, corinzio, segue press'a poco le misure di quelle sottostanti; ma la minore altezza del piedistallo e l'ulteriore diminuzione del diametro delle colonne fa sì che queste assumano proporzioni leggermente più slanciate delle ioniche, mentre la trabeazione si pone con la loro altezza in un rapporto di circa 3 e $\frac{1}{3}$ (ancora, tuttavia, lontano dalle norme).

Nell'insieme i due ordini superiori, e particolarmente lo ionico, assumono proporzioni singolarmente pesanti che, seppur potevano corrispondere al gusto personale del Sangallo, si allontanavano fortemente da Vitruvio. Antonio ne deve essere consapevole. L'architettura vitruviana, bramantesca e "naturale" graduazione dal basso verso l'alto, dal più robusto e pesante al più snello e leggero è contraddetta in modo troppo evidente. Antonio ne deve essere consapevole. Infatti, lasciando invariato il piano terreno dorico – messo a punto, verosimilmente, con tante fatiche – cancella, nella parte a destra del disegno, i due piani superiori già cominciati a delineare. Partendo dal piano dei piedistalli e del parapetto del primo piano e conservando per le colonne ioniche, il diametro di 3 palmi e $\frac{1}{4}$, riproporziona più "correttamente" i due ordini superiori, innalzandoli ciascuno di circa 3 palmi e abbandonando il vincolo dato dalla (tendenziale) equivalenza delle altezze dei tre piani. Oltre ad ottenere per le colonne del

Pag. 35

secondo e terzo piano proporzioni più congruenti con quelle del dorico del piano terreno, questa variante avrebbe consentito anche di accentuare, in facciata, l'importanza del piano nobile. Tuttavia, questa seconda soluzione sarà, come vedremo, scartata.

Il disegno UA 627 costituisce la testimonianza di una fase di progettazione già piuttosto avanzata verso la soluzione esecutiva, pure se in essa ancora non compaiono alcune successive scelte fondamentali per l'attuale assetto del cortile. Ma è possibile che egli consideri, provvisoriamente, questo disegno un punto di arrivo. Esso si spinge fino alla schematica ma significativa indicazione di una serie di particolari, molti dei quali tutta-

via cadranno nei seguenti stadi di progettazione. Così, contrariamente alla realizzazione, la linea d'imposta dell'arcata è segnata da semplici cornici con collarino del genere di quello delle arcate del Colosseo o del Teatro di Marcello. Come in quest'ultimo, la ghiera dell'arco – forse pensata come modanata – è conclusa da una mensola di chiave, pure successivamente abbandonata, che sostiene l'architrave. Un'idea – verosimilmente suggerita da considerazioni di comodità o da bizzarra volontà di colpire con la novità delle soluzioni – è costituita dai parapetti, a balaustrini, che si articolano in singolari poggiuoli semicirculari poggiati sulla trabeazione sottostante. Mentre le basi di tutti e tre gli ordini sembrano del tipo attico, e i capitelli ionici senza collarino seguono il tipo del Colosseo, appare ancora una certa indecisione nel tipo dei capitelli del terzo piano. Nella versione a sinistra sono segnati bassi capitelli corinzi o composti ad un solo ordine di foglie, forse del genere di quelli disegnati da Bramante per l'ultimo piano della lumaca di Belvedere. Nella versione a destra compaiono capitelli "compositi". (nota: È probabile che in questo tempo non sia ancora chiara una distinzione tra corinzio e composito...: Bramante, chiostro Pace, scala a lumaca; Serlio, Lib. IV, c. IX, carta 183...).

In generale, per quanto riguarda la scelta dei particolari, Antonio sembra orientarsi verso le soluzioni più "normali", più diffuse e convalidate dagli esempi antichi più celebrati. Tuttavia, alcuni particolari sembra abbiano origine dalla necessità di risolvere problemi più generali o dalla volontà di "correggere" in qualche modo soluzioni giudicate "difettose". Ad esempio, un punto di particolare difficoltà era costituito dalla soluzione del pilastro del piano terra con la semicolonna addossata. Avendo fissato la sua larghezza in sei palmi e l'altezza del filo inferiore del-

Pag. 36

la trabeazione uguale a 30 palmi, necessariamente la colonna risultava troppo snella per un ordine dorico se, ad esempio, non si voleva superare con il suo diametro i tre palmi lasciando, come poteva sembrare corretto, 1 palmo e $\frac{1}{2}$ per ciascuno dei piedritti laterali in modo da avere lo spessore (ghiera) dell'arco di dimensione visivamente e costruttivamente adeguata alla non piccola luce di 16 palmi (quasi ml 3,60). Abbiamo visto che già nello schizzo UA 1199 il Sangallo, preoccupato di trovare corrette proporzioni per l'ordine, porta il diametro della colonna a 3 palmi e $\frac{1}{4}$ e nel progetto UA 627 alla dimensione limite di 3 palmi e $\frac{3}{4}$. Ma aumentando, come era necessario per ottenere proporzioni accettabili per il dorico, il diametro della colonna, diminuiva in conseguenza la larghezza dei piedritti per rimanere nella dimensione di sei palmi fissata fin da principio per la larghezza totale del pilastro. Il diametro di 3 palmi e $\frac{3}{4}$ per la colonna già costituiva una misura limite, abbiamo visto, oltre la quale la ghiera dell'arco si sarebbe assottigliata in modo inaccettabile.

Antonio, risulta dalla soluzione disegnata nell'UA 627, si rende conto che il problema è insolubile o risolvibile solo con qualche espediente. Non solo, come abbiamo visto, egli introduce un sottoplinto atto a raccorciare l'altezza della colonna (pure utile ad evitare l'interferenza tra le basi della colonna e quelle del piedritto dell'arco). Anche in considerazione del fatto che ai piani superiori egli vuol mantenere la stessa larghezza di sei palmi dei pilastri del piano terreno, si rende conto che il pilastro di quest'ultimo rischia di apparire troppo debole, anche in confronto con la pacata e un po' inerte sodezza specie nella soluzione a sinistra dei piani superiori. Naturalmente portato dalle sue inclinazioni di gusto per strutture robuste, tendenzialmente pesanti, non gli sembra sufficiente, anche

per adeguarsi alla grave solidità degli esempi romani, aver previsto pilastri ed arcate di notevole spessore e profondità che in parte compensano la relativa esiguità del fronte. Con alcuni espedienti nella definizione dei particolari, che rimarranno anche nella realizzazione, egli cerca di conferire un'apparenza di maggiore robustezza ai pilastri del piano terreno. Il loro tratto inferiore, fino all'inizio del fusto delle colonne, è ingrossato come con uno zoccolo di appoggio, che interrompe la continuità in altezza dei piedritti laterali e ne accentua la solidità. Contemporaneamente l'impressione di muscoloso vigore del piano terreno, e della sua prevalenza tettonica rispetto ai piani superiori che sostiene, è accentuata – oltre che, è verosimile pure se non appare dallo schematico disegno, dalla plastica modellazione degli elementi e dall'inserzione di parti ornamentali sculto-

Pag. 37

ree – dall'energica interruzione orizzontale data dalla assai sporgente cornice terminale su mutuli della pesante trabeazione dorica.

Pag. 38

Malgrado la precisione e l'eleganza grafica del disegno UA 627, non tutto era dunque risolto e poteva essere reputato soddisfacente. Era necessario inoltre verificare, anche nei particolari e con diverse alternative, l'assetto delle altre parti rappresentative dell'edificio – il vestibolo e la facciata con il suo portale d'ingresso – in rapporto con l'assetto del cortile e specialmente del suo piano terreno dorico.

È ciò che avviene, ancora senza arrivare a soluzioni definitive, negli schizzi del foglio 1000 r e v degli Uffizi, che certo doveva essere accompagnato da altri disegni perduti.

Il verso di questo disegno è interamente occupato nella sua metà sinistra da studi in scala di un portale che sembra essere quello di Palazzo Baldassini. Anche nel margine inferiore della metà di destra compare un rapido schizzo, accompagnato da misure e conti, che potrebbe riguardare lo stesso palazzo che contemporaneamente Antonio sembra stesse progettando.

Tuttavia, nella stessa metà destra del foglio 1000 v è abbozzata, al centro verso sinistra, una parte della pianta del vestibolo tripartito da colonne di Palazzo Farnese, che verosimilmente fin dall'inizio Antonio aveva deciso d'inserire nell'edificio sul presunto modello della "casa degli antichi" secondo quanto proposto dallo zio Giuliano e da Fra Giocondo. Esso, come ha indicato il Frommel (), è sicuramente identificabile, oltre che per le sue colonne libere, l'articolazione della parte con semicolonne e nicchie, la proiezione dei cassettoni quadrangolari del soffitto piano della navata e la finestra in facciata, anche per la porta di accesso all'ambiente adiacente sulla sinistra in corrispondenza della prima campata, come poi sarà realizzato.

Più problematici sono gli altri disegni della metà destra del foglio 1000 v. Ruotato di 90° rispetto allo studio per il portale di Palazzo Baldassini (nella metà a sinistra), è schizzato un altro portale a colonne, a prima vista di schema simile. Ma, ad una più attenta osservazione, risultano alcune diversità: la semicolonna che inquadra l'arco è posta su piedistallo (come tuttavia avverrà nella soluzione costruita del Baldassini); il suo architrave e il suo fregio sembrano articolarsi su di essa mentre in quest'ultimo non sono segnati triglifi. Inoltre la controparte posta a lato, verso l'esterno, della semicolonna è ripetuta in modo da inquadrare una nicchia o una finestra. In

tal modo lo stesso motivo del portale arcuato a colonne, disegnato in geometrico nella metà sinistra del foglio, in questo studio si innalza e si amplifica inglobando aperture laterali e dunque acquistando notevole importanza visiva nell'assetto complessivo della facciata. Considerando questo accentuato carattere monumentale del partito e, anche pensando ad un possibile rapporto con lo schizzo del vestibolo tripartito, notando la difficoltà di accordarsi alla posizione delle finestre di Palazzo Baldassini, il Frommel (p. 138) avanza l'ipotesi che questo piccolo schizzo si riferisca al Palazzo Farnese invece che al Palazzo Baldassini, contemporaneamente studiato nello stesso foglio. Data l'imprecisione del minuscolo studio è difficile confermare o meno questa supposizione. Tuttavia gli altri studi tracciati sulla parte destra dello stesso foglio possono forse aggiungere qualche argomento a favore dell'ipotesi. I tre schizzi che occupano la parte centrale, fino al margine destro del foglio, costituiscono studi, visti di sotto in su, per una cornice dorica a mutuli e particolarmente per la sua difficile soluzione d'angolo: esaminata con due mutuli ad angolo retto (nello schizzo al centro, come nella variante a destra dell'adiacente disegno di prospetto e come nel portale realizzato di Palazzo Baldassini della metà sinistra del foglio) o con un solo mutulo posto in diagonale (come nei due schizzi a sinistra e a destra e come nella variante a sinistra del detto disegno adiacente). Questi tre schizzi potrebbero essere messi in rapporto con il disegno in scala del portale nella metà sinistra del foglio o al piccolo schizzo di portale che il Frommel ipotizza come forse riferibile al Palazzo Farnese. In particolare lo schizzo a sinistra (al centro della metà destra del foglio) mostra un'articolazione della cornice rilevata simmetricamente in corrispondenza del piedritto, che potrebbe avere qualche corrispondenza con il piccolo schizzo di portale che potrebbe riguardare Palazzo Farnese.

In ogni caso l'intreccio di disegni riferibili a quest'ultimo o al Baldassini rende tutt'altro che semplice e sicura l'identificazione dei singoli schizzi del foglio UA 1000 v. Ad esempio, sopra i tre studi di cornici doriche, compare un particolare di pianta con una semicolonna ed un pilastro affiancati, che potrebbe essere stato tracciato prima di essi. Un particolare simile compare pure, rovesciato, sulla metà sinistra del foglio (sotto il portale verosimilmente riferibile al Baldassini delineato in scala). Qui l'iniziale schizzo con un pilastro ed una semico-

lonna è corretto inserendo due semicolonne accostate e più piccole. È difficile dire a quale elemento del palazzo si possano riferire questi schizzi. Potrebbero tuttavia essere anch'essi studi di pianta per un portale più sviluppato di quello Baldassini e riferirsi pertanto al Farnese (?). Ciò potrebbe anche spiegare meglio la notevole estensione specialmente del primo, a sinistra, dei tre schizzi di cornice dorica, che prevede nella sua parte sporgente ben due metope e tre triglifi e dunque presumibilmente attagliandosi meglio ad una coppia di sostegni piuttosto che ad una sola semicolonna.

Altro schizzo problematico – collocato in alto, tra la pianta del vestibolo e quella, in geometrico, del Battistero Lateranense – rappresenta la linea superiore di un timpano triangolare, che non può non essere riferito al disegno in scala della metà sinistra del foglio e allo schizzo della metà destra che rappresentano portali. Come in questi ultimi il vertice e le estremità dei lati del triangolo sono sormontati da una specie di basi o ripiani

conclusi da cornici orizzontali, che nella stesura della metà sinistra sembrano, ai lati, doversi concludere con acroteri. Nel piccolo schizzo sopra la pianta del vestibolo, sembra chiarito che il ripiano corrispondente al vertice, così come è accennato nel disegno della metà sinistra, doveva riconnettersi, sotto forma di risalto in aggetto con la cornice orizzontale del marcapiano o del marcadavanzale. Ma in questo piccolo schizzo esso sostiene una statua che a sua volta sembra inquadrata da un'apertura arcuata, forse una nicchia. In tal modo il portale avrebbe dovuto ampliarsi anche in verticale ed acquistare un notevole rilievo sulla facciata in una maniera che, anche per la presenza della statua, si sarebbe forse attagliata meglio al Palazzo Farnese piuttosto che al Palazzo Baldassini.

I problemi della connessione dei partiti e degli ordini di diversa dimensione del cortile, del vestibolo e, forse, di un eventuale portale dorico a colonne (a sua volta verosimilmente connesso tramite il frontone alla cornice marcapiano di facciata), rappresentavano il tema cruciale da affrontare per assicurare una completa organicità sintattica all'intero organismo. Antonio ha la tendenza a procedere con ordine, affrontando separatamente i singoli problemi. Ciò esige un assai laborioso processo di progettazione, che obbliga a continue revisioni e a nuove messe a punto dei diversi partiti e dei loro particolari prima di ottenere soluzioni soddisfacenti che contempe-

Pag. 41

rino le diverse esigenze.

Così, nella metà sinistra del recto dello stesso, importantissimo, foglio 1000 degli Uffizi, è studiato in particolare il problema della relazione tra gli elementi del partito del piano terreno del cortile con quelli del vestibolo a colonne.

Abbiamo già accennato che il Sangallo deve aver pensato fin da principio che la cornice d'imposta delle arcate del cortile potesse continuare lungo le pareti del sottoportico, fino ad entrare nel vestibolo. Qui, con opportuni ritocchi poteva "divenire" alla sua sagoma, una "cornice architravata" in funzione di trabeazione dell'ordine minore costituito da colonne libere regolarmente provviste di base e capitello.

Come appare chiaramente nel disegno Uffizi 627 che abbiamo esaminato sopra, e come la disegna in diverse versioni sul foglio 1000 v, egli deve aver previsto fin da principio che la cornice d'imposta dell'arcata del cortile potesse essere costituita, sull'esempio di quella del Teatro di Marcello, da una fascia sporgente e provvista di cimasa sostenuta da una sottostante gola dritta. Sotto queste modanature poteva essere collocato un collarino delimitato da due tondini, in modo da formare una specie di capitello del piedritto murario dell'arco. A sua volta la base del piedritto doveva essere costituita da una gola rovescia tra due tori come in molti esempi romani. Egli deve anche aver stabilito in precedenza del vestibolo che le colonne – come nelle navate delle antiche basiliche e come nel Tempietto di S. Pietro in Montorio – dovranno, con le loro basi, essere direttamente poggiate a terra senza mediazione di piedistalli.

Forse non si è ancora deciso, invece, sul genere di ordine – dorico o corinzio – da adottare per le colonne, presumibilmente da decidere in rapporto all'altezza degli elementi adiacenti.

Non sappiamo per quale ragione il Sangallo scelga qui la strada di considerare la cornice d'imposta delle arcate come suscettibile di essere "trasformata" in una cornice architravata con funzione di trabeazione; invece che farle assumere l'identità di un capitello, di tipo tuscanico, da adottare per le colonne del vestibolo, sovrapponendo poi

a quest'ultime una trabeazione o una cornice architravata sulla quale poi impostare la volta.

Quest'ultima soluzione poteva trovare qualche sostegno in modelli autorevoli: era accennata nel sottoportico del Teatro di Marcello e in altri monumenti romani e trovava anche riscontri nell'opera di Bramante. Antonio

Pag. 42

stesso, più o meno contemporaneamente, la seguiva con notevole coerenza per organizzare il vestibolo di Palazzo Baldassini. È possibile, dunque, che questa scelta derivi da vincoli pratici relativi al coordinato dimensionamento delle parti e forse, in particolare, dalla volontà di utilizzare fusti di colonne antiche, che solo entro certi limiti, come poi farà, potevano essere rilavorate e ridotte a dimensioni accettabili.

In ogni caso Antonio inizia disegnando in alto, sulla metà sinistra del foglio 1000 r, la sagoma che egli prevede come imposta dell'arcata del cortile. La sua robusta fascia superiore potrà facilmente essere trasformata, egli pensa, nel gocciolatoio della cornice sopra le colonne del vestibolo.

In corrispondenza della sottostante gola diritta potranno trovar posto le modanature della sottocornice di quest'ultima. Eventualmente alla zona del collarino della cornice dei piedritti d'imposta del cortile potrà corrispondere l'architrave sulle colonne del vestibolo.

Forse da principio (prima stesura dello schizzo in alto a sinistra e schizzo al centro) pensa di far entrare tutte le modanature formanti la cornice del vestibolo nell'altezza corrispondente della sola cornice d'imposta del cortile escludendo il collarino. Ma si accorge subito che per ottenere un'altezza adeguata alla funzione, anche strutturale, della cornice architravata del vestibolo è necessario comprendere in essa anche l'altezza del collarino, così come prova negli schizzi rispettivamente a sinistra e a destra.

In tutti e due questi schizzi compare un capitello inequivocamente dorico; individuato, come aveva insegnato Bramante, dalla presenza dei tre "anelli" sotto l'echino a quarto di cerchio. Reputa poi ancora insufficiente l'altezza della cornice architravata, se prevista uguale a quella della cornice d'imposta delle arcate del cortile, compreso il suo collarino, e disegna sul margine in basso del foglio un'ulteriore soluzione, nella quale la cornice architravata del vestibolo si estende al di sotto del collarino della cornice del cortile.

Disegnando, nei diversi schizzi, il profilo della cornice architravata del vestibolo, Antonio si dimostra notevolmente libero: sia nella definizione delle sagome, sia nella loro corrispondenza con quelle della cornice del cortile. Almeno in tre delle soluzioni la sottocornice di raccordo tra gocciola-

Pag. 43

toio sporgente e le fasce dell'architrave è costituita da un'unica modanatura a ovolo (o a gola diritta), in modo da formare una cornice architravata non molto elaborata – del genere di quella impiegata a Palazzo Baldassini – che noi diremmo, malgrado il capitello al quale essa è associata, più di genere "toscano" che "dorico". Solo nella soluzione in alto a destra – probabilmente, come è stato supposto (Frommel,) prendendo spunto dalla "cornice architravata" dell'ordine inferiore della Crypta Balbi (cfr. Cod. Barber.

di Giuliano da Sangallo..., S. Serlio, lib. III, f. 75 v) – egli disegna una cornice nella quale la presenza di gocce e di una tenia sotto il gocciolatoio richiama senza equivoci ai modi dorici. Non a caso sotto questa soluzione è disegnata una base di tipo “attico” – che sembra che Bramante avesse identificato come quella appartenente al dorico (cfr. Serlio, ecc.), anch’essa inequivocabilmente contrassegnata dalla scritta “doricha”. Accanto a sinistra è invece disegnato il profilo di una base di tipo più complesso, a doppia scozia con il toro superiore sormontato da un tondino, che Antonio – sulla base di esempi romani come il Pantheon o il Tempio di Marte Ultore – indica come “chorinta”. Sia quest’ultima che quella, accanto, detta “doricha” sono messe in rapporto con il profilo della base dei pilastri del cortile e sembrano accomunate dalla scritta, tra le due, “lanti-che”: i due tipi di basi antiche. È possibile che il disegno con la base “chorinta” sia quello eseguito per primo sul lato di un foglio, forse in precedenza occupato soltanto al centro da uno studio, analogo a quelli della metà destra del verso dello stesso foglio, riguardante la trabeazione (dorica) di un portale articolata in modo da presentare sull’angolo un triglifo e due mutuli fra loro perpendicolari, secondo quanto indica “vitruio” (Vitruvio) così come è scritto a lato. È anche possibile, pertanto, che iniziando questi studi Antonio fosse ancora incerto sul genere di ordine da usare – corinzio o dorico – per le colonne del vestibolo (?). Altrimenti l’accostamento dei due tipi di base – che tuttavia sembrano entrambe riferibili allo stesso problema – sarebbero una specie di promemoria o di considerazione teorica sulle basi “antiche”. In ogni caso tutti gli schizzi di questo foglio in particolare e le scritte che li accompagnano sono molto indicativi degli interessi e della problematica culturale di Antonio in questo momento: coordinamen-

Pag. 44

to e raccordo sintattico delle parti; ricerca della massima “correttezza” normativa nell’uso degli ordini architettonici e delle loro parti, secondo quanto prescritto da Vitruvio, quanto osservabile nei più autorevoli monumenti antichi e quanto indicato – con le opere, a voce e, forse attraverso i suoi perduti scritti – dall’insegnamento di Bramante.

La metà destra dello stesso foglio 1000 r è occupata da studi, in certo modo riassuntivi, che riguardano l’ulteriore revisione e precisazione delle misure degli elementi in elevazione del cortile (ed implicitamente al vestibolo) in rapporto al sottoportico ed alla facciata sulla piazza. Quest’ultima, in modo non molto diverso da quanto sarà attuato, è ormai caratterizzata da monumentali finestre ad edicola con semicolonne su mensole e timpani alternativamente triangolari e ricurvi – sull’esempio delle edicole interne del Pantheon. L’asse centrale dell’edificio è energicamente segnato da un grande e aggettante portale arcuato a bugne – sull’esempio della *Porta Julia* del Belvedere di Bramante – sormontato da un balcone a balaustrini. Cornici marcapiano e marcadavanzale legano orizzontalmente i diversi elementi di facciata tra loro. Certamente un bugnato angolare avrebbe dovuto chiudere alle estremità l’enorme parete di facciata.

Nello schizzo in basso compaiono misure uguali, analoghe, a quelle del disegno in pulito UA 627 che abbiamo sopra esaminato. Con una pianta che certo mantiene il rapporto di 6 a 16 palmi tra pilastri e arcate, è mantenuta pari a 20 palmi l’altezza d’imposta di queste ultime (che a sua volta, abbiamo visto, doveva coincidere con l’altezza dell’ordine del vestibolo), pari ad 8 palmi l’altezza dell’arcata, a 2 palmi quella della sua ghiera, per un totale di 30 palmi fino all’inizio della trabeazione. Quest’ultima è tutta-

via portata, con un aumento di $\frac{1}{4}$ di palmo, a complessivi 8 palmi; mentre ancora di 6 palmi e $\frac{1}{2}$ rimane l'altezza del parapetto.

Tuttavia, in corrispondenza della sezione del portico (a sinistra) l'altezza dell'imposta dell'arco è segnata non più 20, ma 22 palmi: misura che si avvicina sensibilmente a quella definitiva attuata di 22 palmi e $\frac{2}{3}$. Per conseguenza la misura da terra del cervello della volta del sottoportico parallelo alla facciata – largo 28 palmi e coperto da una volta a botte lunettata a sezione semicircolare – giunge a 36 palmi e l'altezza

Pag. 45

complessiva dell'ordine aumenta in conseguenza, tanto da costringere ad aumentare anche il diametro della semicolonna dorica. Per questo Antonio segna a margine, sotto la sezione del partito del cortile, "la cholonna p(almi) 4 grossa".

APPENDICE 3

I programmi, i sillabi e le bibliografie dei corsi universitari di Manfredo Tafuri

a cura di *Fulvio Lenzo*

I documenti trascritti qui di seguito sono una selezione di sei programmi dei corsi che Manfredo Tafuri ha depositato nelle segreterie dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), oggi Università Iuav. I primi due si riferiscono entrambi all'anno accademico 1967-1968. Sin dall'anno precedente il consiglio di facoltà IUAV dell'8 marzo 1967, presieduto da Giuseppe Samonà, aveva deliberato la creazione di una cattedra di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, chiamando a ricoprirla Manfredo Tafuri, risultato terzo ternato al concorso di storia dell'architettura bandito l'anno precedente dal Politecnico di Milano, dove erano stati chiamati i primi due vincitori, Paolo Portoghesi e Liliana Grassi. La chiamata era stata poi bloccata per diverso tempo dalle opposizioni del Ministero, che riteneva il titolo posseduto da Tafuri incongruente con la cattedra bandita da IUAV. Nonostante le giustificazioni inviate dall'ateneo, il consiglio di Facoltà del 22 dicembre 1967 doveva prendere definitivamente atto del parere negativo del Consiglio Superiore dell'Istruzione. Per tutta risposta decideva di modificare il titolo della cattedra, bandendone una di *Storia dell'arte e stili dell'architettura*, in modo da poter finalmente chiamare Tafuri, che infatti avrebbe preso servizio nel gennaio successivo¹. Nel frattempo, Tafuri aveva presentato il programma del mai avviato corso di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, che avrebbe voluto dedicare alle "due vie dello sperimentalismo barocco" ovvero la retorica e lo scientismo, identificando i due principali protagonisti rispettivamente in Guarino Guarini e in Christopher Wren. Questo programma è il nostro primo documento². Il corso non viene poi tenuto, ma Tafuri ne sviluppa comunque i temi nei due convegni *Guarini Guarini e l'internazionalità del barocco* (Torino, 30 settembre-5 ottobre 1968) e *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino* (Lecce, 21-24 settembre 1969), e nei saggi pubblicati nei relativi atti nel 1970, entrambi poi tradotti in spagnolo nel 1974³.

Quando Tafuri è finalmente chiamato a insegnare a Venezia nel febbraio del 1968, ad anno accademico inoltrato, opta per un programma completamente differente, dedicato al ruolo della Storia nell'architettura moderna, e molto più vicino al libro che stava ultimando in quegli stessi mesi, *Teorie e storia dell'architettura*⁴. Questo nuovo programma figura qui di seguito come secondo documento⁵.

Il corso del 1969-70 è dedicato in maniera monografica all'attività di Le Corbusier, mentre negli anni successivi la lente viene puntata in maniera sistematica sul rapporto fra architettura e città. È del 1969-70 il corso *Architettura, città e piano in America (1500-1970)*, cui succedono nel 1970-71 quello intitolato *Avanguardie, architettura e città in Germania (1905-1933)*. *La gestione socialdemocratica della città (1923-1933)*, e

quindi nel 1971-72 *Avanguardie, città e pianificazione in Unione Sovietica (1917-1937)*. Nel 1972-73 Tafuri tiene un corso sulla *Storia dell'ideologia antiurbana*, quindi nel 1973-74 *Struttura e architettura nella città terziaria in America (1850-1973)*; nel 1974-75 *Lo sviluppo urbano negli Stati Uniti (1780-1974) e il problema dell'housing*; nel 1975-76 *Il grattacielo e la struttura della città terziaria in America e in Europa (1850-1975)*; nel 1976-77 *Avanguardia e architettura: le avventure del linguaggio nella città contemporanea*; nel 1977-78 *La Grande Vienna: dalla formazione del mito asburgico alla crisi dell'austromarxismo*.

Il terzo documento che qui si presenta è invece relativo al corso del 1978-79, dedicato a *Francesco Borromini e la crisi dell'universo umanistico*, con il quale Tafuri si riavvicina nuovamente ai temi dell'architettura del Seicento che avrebbe voluto affrontare sin dal 1967-68⁶. I corsi dei due anni successivi sono dedicati rispettivamente a *Le avventure dell'avanguardia*, nel 1979-80, e a *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, nel 1980-81. Dall'anno successivo programma una serie triennale che affronta sistematicamente il tema della Venezia rinascimentale. I documenti successivi che presentiamo in questa sezione sono appunto i programmi di questi tre corsi: *Arti e architettura nella Venezia dell'Umanesimo, 1450-1509*, del 1981-82; *Architettura e rinnovamento urbano nella Venezia del Rinascimento (1514-1554)*, del 1982-83; *Scienza, architettura e vita civile nella Venezia del secondo Cinquecento (1556-1612)*, del 1983-84⁷.

BIBLIOGRAFIA

CAPPONI 2020

M. CAPPONI, *Back to the Sources. Manfredo Tafuri's Teorie e storia dell'architettura (1968) between Project and Work in Progress*, in «Histories of Postwar Architecture», 7, 2020, pp. 35-74. <<https://doi.org/10.6092/issn.2611-0075/11523>>

CAPPONI 2022

M. CAPPONI, *I volti e la bibliografia di Teorie e storia dell'architettura di Manfredo Tafuri nelle edizioni italiane*, in «Temporanea. Revista de Historia de la Arquitectura», 3, 2022, pp. 42-91 <<https://dx.doi.org/10.12795/TEMPORANEA.2022.03.03>>

LENZO 2022

F. LENZO, *Manfredo Tafuri allo iuav e il conflitto fra storia e progetto*, in *Prefigurazioni. Forme e strumenti del racconto*, a cura di G. D'Acunto, S. Marini, Milano 2022, pp. 148-161.

LENZO 2025

F. LENZO, *Il progetto della storia. Zevi, Mazzariol, Tafuri*, in F. Lenzo, M. Capponi, 'Verum ipsum factum'. *Il progetto della storia*, Conegliano 2025, pp. 12-61.

TAFURI 1968

M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari 1968.

TAFURI 1970a

M. TAFURI, «*Architectura artificialis*»: *Claude Perrault, sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico*, in *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, atti del Congresso Internazionale sul barocco (Lecce, 21-24 settembre 1969), Lecce 1970, pp. 375-398.

TAFURI 1970b

M. TAFURI, *Retorica e sperimentalismo. Guarino Guarini e la tradizione manierista*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle scienze di Torino Torino, 30 settembre-5 ottobre 1968), Torino 1970, I, pp. 667-704.

TAFURI 1974

M. TAFURI, *Retorica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla 1974.

NOTE

¹ LENZO 2022; IDEM 2025.

² Venezia, Archivio Storico Iuav, *Rettorato storico* 17, Ala sud III, 4.4-4.

³ TAFURI 1970a; IDEM 1970b; IDEM 1974, pp. 204-242, 243-277.

⁴ TAFURI 1968. Cfr. CAPPONI 2020; IDEM 2022; LENZO 2022; IDEM 2025.

⁵ Venezia, Archivio Storico Iuav, *Rettorato storico* 35, Ala sud III, 4.4-7; altra copia nel faldone *Rettorato storico* 53, Ala sud III, 4.4-10.

⁶ Manfredo Tafuri, *Materiali per il corso di storia dell'architettura 2A*, dattiloscritto (Venezia, Biblioteca Iuav, Dep.IUAV.B.22-25).

⁷ Venezia, Archivio Storico Iuav, ex Dipartimento di Storia dell'Architettura, *Programmi didattici (Tafuri - Cacciari) dal 79-80*.

Programma del Corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti 1967-68
prof. Manfredo Tafuri

Nell'attuale momento storico l'architettura internazionale sembra orientarsi sempre più verso un accentuato sperimentalismo. Ciò che è mutato, dagli anni delle avanguardie del primo 900, è la funzione stessa attribuita dagli architetti alla produzione architettonica: fra avanguardia e sperimentalismo esiste infatti, per qualsivoglia ciclo culturale, una netta cesura.

Eppure l'atteggiamento sperimentale non supera ciò che le avanguardie hanno fondato e definito: esso può sottoporre ad una critica anche spietata i codici linguistici, i metodi, gli strumenti di lavoro strutturati dalle rivoluzioni artistiche nel momento del loro nascere; ma a tale accentuato criticismo non corrisponde una nuova rivoluzione, bensì un dibattersi volta per volta enfatico, cinico ai limiti del puro gioco o – nel migliore dei casi – esasperatamente disgregatore.

Le fasi sperimentali, nella storia, preludono, spesso, ad un nuovo capovolgimento dei codici e dei metodi operativi; ma al loro interno non sono ancora rinvenibili che arricchimenti e fermenti nuovi, sparsi e senza strutturazione; di difficile riconoscibilità, dunque, perché allineati senza differenziazioni con tutti gli elementi dei codici e dei metodi già consumati o in via di estinzione.

Diviene quindi necessario procedere ad una attenta analisi delle strutture proprie dell'atteggiamento sperimentale, ma nello stesso tempo riconsiderare le origini stesse dell'arte contemporanea nella sua genesi storica, alla ricerca delle eventuali contraddizioni interne che hanno condotto alla presente situazione.

Un tale studio non può essere proposto che come il *leit-motiv* di una serie di corsi e di ricerche da sviluppare per un arco di molti anni accademici.

Nell'anno '67-'68 il corso affronterà quelle che possiamo chiamare le due vie dello sperimentalismo barocco: la retorica e lo scientismo, nelle opere del guarinismo europeo da un lato, in quelle di sir Christopher Wren e della successiva ondata neo-palladiana, dall'altra.

Il corso si articolerà secondo il seguente schema:

- a. lezioni sulla metodologia della critica storica in relazione ai compiti dettati dall'attuale situazione dell'architettura internazionale;
- b. lo sperimentalismo manierista e lo sperimentalismo barocco;
- c. Guarino Guarini e il guarinismo in Boemia, in Franconia, in Piemonte, i problemi storici posti dal salto fra tardo-Barocco e Illuminismo;
- d. l'opera di sir Christopher Wren e il passaggio al criticismo illuminista in Inghilterra;
- e. confronti fra i due filoni analizzati e le loro relazioni con le origini dell'architettura contemporanea.

Le lezioni saranno integrate da comunicazioni suppletive su particolari aspetti socio-economici e culturali di importanza rilevante per il decorso storico delle vicende architettoniche.

Le ricerche proposte per le esercitazioni sono tre.

- a. La relazione fra le formazioni e gli sviluppi del tessuto urbano di Torino e le emergenze architettoniche di epoca barocca;
- b. significato e sviluppi del palladianesimo in età illuminista;
- c. aspetti dello sperimentalismo contemporaneo (neo-utopismo, correnti revivalistiche, correnti neo-rigoriste, ecc.).

In sede di Istituto si proseguiranno in un secondo momento, eventualmente, le ricerche elaborate per l'esame, fino a sfociare in pubblicazioni di carattere, a seconda dei casi, critico o documentario, come punti fermi della ricerca continua che si svilupperà nel tempo.

Come si vede il corso di "Stilistici" non si propone un intervento diretto nella programmazione compositiva. Ciò non significa che esso rinunci ad un carattere operativo: solo che pensiamo sterile, oggi, considerare critica e storia come "suggeritrici", occasioni di profezia, o "correttrici di bozze".

L'apporto della storia sta nel chiarire fino alla crudeltà le contraddizioni in cui è immerso il progettista, ed il rigore di una filologia di tipo nuovo – attenta cioè alla dialettica dei fenomeni nell'intera loro complessità – si rende necessario.

L'intervento critico nei corsi di composizione potrà quindi essere svolto – qualora esso venga richiesto – solo sulla base di quanto la disciplina storica riconosce come proprio specifico compito: illuminare lo sviluppo dei fenomeni nelle loro oggettive dimensioni e demolire sistematicamente i miti – operanti o consunti – che la cultura architettonica accumula sistematicamente su di sé. Cosa che, una volta seriamente affrontata, può risultare determinante per il futuro dell'architettura.

Programma di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura 1967-68

L'architettura moderna e il problema della storia

Prof. Manfredo Tafuri

A) Premessa

La cultura architettonica attuale si dibatte fra un sempre più accentuato sperimentalismo e tentativi volta per volta ambigui, accademici o contraddittori, di storicizzazione dei propri metodi, del proprio linguaggio, delle proprie ideologie.

Siamo profondamente immersi, cioè, in una situazione accentuatamente sperimentale: né può dirsi che l'apparire del tema della storia, all'interno di una tradizione che sembrava poter prescindere del tutto da essa, abbia portato ad un effettivo chiarimento. Da un lato, quindi, abbiamo la grande eredità delle "avanguardie" storiche – da Dada al Bauhaus a De Stijl al Costruttivismo sovietico, che ha determinato quella fondamentale tradizione del nuovo da cui non possiamo assolutamente prescindere. Dall'altra abbiamo un confuso ma stimolante ripiegarsi dell'architettura su sé stessa, uno sforzo autocritico, un'incessante domanda sul perché stesso dell'architettura.

Diviene pertanto necessario, per la storia, ridefinire il proprio ruolo all'interno dei processi di progettazione. A tal fine vanno studiate le strutture proprie dello sperimentalismo contemporaneo, ripercorrendo le fasi di origine del movimento moderno, alla ricerca delle eventuali contraddizioni interne che hanno condotto alla presente situazione. Vi sono molti temi attraverso i quali tale problema può essere affrontato.

Quello che proponiamo per il presente anno accademico – *L'architettura moderna e il problema della storia* – ha un vantaggio particolare: permette alle discipline storiche di indagare su sé stesse, di giustificare la propria presenza nel curriculum scolastico dello studente, di rivolgere il metodo critico verso la storia medesima.

Specie nella prospettiva di una radicale riforma degli studi universitari e dei piani di studio, ogni disciplina, infatti, deve evitare di darsi come necessaria a priori per la formazione dell'architetto: la storia, in particolare, deve valutare la propria "attualità" e i margini della propria "utilità", deve decidere se proporsi come fondamento di una metodologia di progettazione, come inutile ornamento accademico, o come disciplina problematica che pone domande continue all'architettura, accentuandone la problematicità.

D'altronde va riconosciuto che quello che abbiamo chiamato "il problema della storia" ha, a sua volta, precise origini storiche.

Sono il Brunelleschi e l'Umanesimo fiorentino che fondano un metodo di progettazione tutto teso a verificare storicamente la propria vitalità, a rendere "logiche" le proprie strutture, a porsi come contributi al grande problema della conoscenza umana.

Il movimento [moderno] nasce in antitesi con tale metodo: lo storicismo classicista è contestato dall'antistoricismo delle avanguardie artistiche del '900. È ancora valido tale atteggiamento antistoricista? Fino a che punto le ideologie che le avanguardie sottintendevano sono ancora attuali? In che modo si può impostare la relazione fra architettura e ambiente urbano (o territoriale) tenendo conto dei risultati acquisiti dalle avanguardie?

Questi i problemi che il corso intende porre. Si badi bene: "porre", e non "risolvere". Il compito della storia non è né quello del "suggeritore" né quello del "correttore di bozze": la critica storica deve impostare scientificamente domande ben poste, continuando

la propria opera di contestazione all'infinito. Se dallo scontro fra la progettazione e la critica non è ancora nata una proficua dialettica, ciò è dovuto, principalmente ad una critica che ha preteso di sostituirsi, e pesantemente, alla progettazione.

B) Struttura del corso

Il corso verrà diviso in due parti strettamente connesse fra loro.

Una prima parte è costituita dalle lezioni del docente sul tema monografico già enunciato e che specificheremo nel paragrafo seguente.

La seconda parte è invece prevalentemente affidata alla ricerca degli studenti, e si articolerà ai seminari di ricerca. In tal modo si intende far nascere un dibattito, al cui interno, sia il corpo docente che i gruppi degli studenti possano avere la possibilità di un confronto approfondito delle proprie scelte, dei propri metodi, delle proprie indagini.

Lezioni e seminari procederanno quindi in parallelo: l'orario del corso permette tale impostazione, avendo a disposizione per la materia "Storia dell'arte e dell'architettura 2^o" il pomeriggio del mercoledì e la mattina del giovedì di ogni settimana. Ciò permette sia il susseguirsi di lezioni e seminari nella medesima giornata che l'alternarsi di settimane di lezione a settimane di seminario, a seconda delle necessità didattiche che via via si presenteranno. Ogni mese, comunque si fisseranno l'orario e il programma dettagliato relativo alle lezioni, alle ricerche, alle discussioni, ecc.;

C) Programma del corso di lezioni

Tema: Il problema della storia nell'architettura moderna

Dati gli obbiettivi culturali sommariamente enunciati nel paragrafo A) il corso affronterà i seguenti argomenti:

- a) *Problemi di metodo della ricerca storica*: le tendenze della critica contemporanea e i loro valori sotto l'angolo di visuale della progettazione; (3 lezioni propedeutiche di inquadramento, necessarie per fissare gli strumenti critici e la terminologia);
- b) *La "morte dell'arte" nell'Estetica di Hegel*: il suo significato storico e il suo valore profetico: dalla "morte dell'arte" al dissolvimento dell'oggetto architettonico nella struttura urbana.
- c) *La crisi dell'oggetto nei movimenti di avanguardia del primo '900 in relazione al "superamento dell'arte", alla crisi del valore della storia, ai problemi posti dalla riproducibilità dell'oggetto artistico*: Futurismo; Dada, De Stijl, Costruttivismo sovietico, Bauhaus, Arte, architettura e città nelle poetiche delle avanguardie.
- d) *Ricerca del valore storico delle avanguardie*: le origini dell'alleanza fra storia e progettazione. L'umanesimo fiorentino e la sua crisi; tentazioni neomedievaliste nel tardo '400 (Alberti) e nel '500 (dal concorso di San Petronio al Manierismo nordico); Borromini e l'esperienza della storia; illuminismo e storicismo (Piranesi); illuminismo e antistoricismo (Durand); eclettismo e romanticismo.
- e) *Rilettura del significato delle avanguardie alla luce degli elementi scaturiti dall'analisi storica e delle tendenze più attuali*: la crisi dell'avanguardia (Picasso e *Guernica*, Le Corbusier e i piani per Algeri, Oud e la *Shell-House*).
- f) *Storicismo e antistoricismo nell'architettura internazionale*: dal neoliberty a Louis Kahn; il problema dei centri storici, problemi attuali dell'architettura e delle tecniche di comunicazione visiva.

Il corso si articolerà in 20-25 lezioni illustrate da diapositive: qualora si riconoscessero necessarie si indurranno giornate speciali di discussione sui temi via via affrontati.

D) Programmi dei seminari

I temi che si propongono per i seminari, obbligatori per tutti gli studenti, sono quattro:

- 1) *Il problema del manierismo nell'architettura attuale*: la lezione di Le Corbusier nell'ambiente internazionale; interpretazione in ambiti culturali diversi, travisamenti ed equivoci nell'adozione del "linguaggio" lecorbusierano (New Brutalism, Scuole Giapponesi, At lier 5, etc.);
- 2) *Architettura e disegno urbano*:
 - a) Architettura e trasformazioni territoriali nell'architettura del Rinascimento (piano di difesa e sviluppo del Granducato di Francesco I e di Ferdinando I in Toscana; i piani di bonifica; i castelli della regione della Loira, le ville venete, etc.);
 - b) Paesaggistica e pittoricismo del '700 (giardino inglese, Kent, Brown);
 - c) Il problema attuale del town-design;
- 3) *Storia e significati del concetto di "revival"*: il termine "revival" inteso come atteggiamento ricorrente in alcuni momenti della cultura architettonica e reperibile in varie epoche sotto aspetti diversi:
 - a) neobizantinismo nell'architettura romanica; applicazione del "linguaggio" romanico dell'area aquitana (P rigord, Angoul me) su impianti planimetrici bizantini;
 - b) classicismo e neomedievalismo (progetti per San Petronio, Giulio Romano a San Benedetto Po, neofeudalesimo e controriforma);
 - c) illuminismo e neogotico;
 - d) cultura inglese della restaurazione e tradizione gotica (Wren, Hawksmoor);
 - e) il valore della memoria nell'architettura romanica e nell'eclettismo (architettura vittoriana, Gaud , etc.);
 - f) il neoliberty;
 - g) il neoilluminismo (Kahn, Johnson, A. Rossi);
- 4) *Architettura e rivoluzione*: Rivoluzioni artistiche e rivoluzioni politiche: tangenze e contraddizioni:
 - a) ideologia e architettura nell'et  illuministica;
 - b) ideologia e architettura nel dopoguerra europeo: costruttivismo sovietico e Novembergruppe;
 - c) la crisi delle ideologie dal '50 ad oggi, l'architettura come mass-medium, la ricerca di un nuovo significato per l'architettura.

I seminari inizieranno alla fine di febbraio: su ogni tema terr  una lezione di inquadramento il prof. Tafuri, cui seguir  una discussione generale.

Gli studenti saranno invitati subito dopo a dividersi in quattro gruppi distinti, ognuno dei quali far  capo ad uno o due assistenti. Qualora durante le discussioni si ravvisasse l'opportunit  di introdurre nuovi temi proposti dagli studenti, si amplieranno i temi proposti o si introdurr  un quinto seminario.

Gli assistenti preposti ai seminari terranno ai singoli gruppi relazioni pi  particolareggiate come avvio al lavoro di ricerca degli studenti. Nel corso delle discussioni di seminario si individueranno con maggior precisione i sottotemi che verranno affidati allo studio dei gruppi di studenti (da 1 a 6 studenti per gruppo), che procederanno alla ricerca bibliografica, alla ricerca del materiale critico e documentario, al loro ordinamento.

Alla fine dell'anno i sottogruppi che fanno capo ad ogni singolo seminario sono tenuti a tenere una lezione pubblica a tutto il corso: in tal modo la discussione corale che seguir  sar  in grado di tener conto di tutto il lavoro svolto, e di confrontare i risultati delle ricerche con i risultati del corso tenuto dal docente.

Dopo le lezioni finali degli studenti e le discussioni relative, il prof. Tafuri tenterà di tracciare una sintesi sul lavoro svolto.

E) Esami

I lavori di seminario e di gruppo, le lezioni finali (tenute dal capo-gruppo ma firmate dall'intero gruppo di lavoro), le discussioni comuni, sono il primo elemento di valutazione degli studenti. In gran parte il risultato dei seminari sostituisce gli esami tradizionali.

Prevedendo la chiusura del corso di lezioni e dei seminari alla fine di maggio, gli esami di luglio tenderanno ad accertare solo la conoscenza della storia dell'architettura dal Medioevo ad oggi nelle sue linee generali, e degli argomenti trattati nel corso dal docente. In tal modo il peso dell'esame può ridursi notevolmente: ciò implica però la più assidua frequenza degli studenti e il loro impegno nel lavoro di ricerca.

Qualora questi non si verificassero bisognerà ricorrere ad esami di tipo tradizionale.

F) Corso di ampliamento

In accordo con i programmi generali dell'IUAV, da ottobre a dicembre si terrà, per gli studenti che ne faranno richiesta, un corso di ampliamento: esso non prevede esami, ma solo ricerche a livello scientifico, ed una approvazione da parte del docente. I temi di ricerca scaturiranno dai lavori dei seminari e saranno fissati mediante discussione fra gli allievi e il docente.

G) Bibliografie

Durante l'anno verranno distribuite bibliografie particolareggiare riguardanti i vari seminari.

Sul tema del corso gli studenti saranno tenuti a conoscere, oltre agli argomenti trattati a lezione, i primi due capitoli del volume: Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, ed. Laterza, Bari, 1968; che apparirà presumibilmente fra maggio e giugno (il titolo è provvisorio). Sulla storia in generale è necessaria la conoscenza dei principali manuali quali: N. Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, ed. Laterza; id. *I pionieri dell'architettura moderna*; L. Benevolo, *Introduzione all'architettura e Storia dell'architettura moderna*, ed. Laterza; S. Giedion: *Spazio, tempo architettura* ed. Hoepli; B. Zevi: *Storia dell'architettura moderna*, ed. Einaudi. Tale conoscenza dovrà pertanto essere "critica", nel senso che, a parte le notizie basilari, lo studente sarà invitato a tracciare un confronto personale fra le tesi e i metodi storiografici dei testi suddetti.

H) Assistenti

Sono assistenti del corso:

- dott. arch. Antonio Foscari (ass. incaricato) tel. [omissis]
- dott. arch. Giuseppe Cristinelli (ass. volontario) tel. [omissis]
- stud. arch. Marco De Michelis tel. [omissis]
- stud. arch. Giorgio Lombardi [omissis]
- stud. arch. Giuseppe Miano [omissis]
- L'indirizzo del prof. Manfredo Tafuri è [omissis]

I) Inizio dei corsi ed orario

Lezioni e seminari si terranno ogni settimana nei giorni di mercoledì (dalle ore 16 in poi) e di giovedì (dalle ore 9, 30 in poi).

Il corso inizierà mercoledì 7 febbraio 1968 alle ore 16,00 precise, nell'aula di Storia dell'Architettura, con la prolusione del prof. Tafuri, e proseguirà giovedì 8 con lezioni sulla metodologia della critica.

Nei giorni 14, 15 e 21 febbraio si terranno le lezioni relative alle avanguardie europee.

Programma del corso di Storia dell'architettura 1978-1979

Francesco Borromini e la crisi dell'universo umanistico

Prof. Manfredo Tafuri

Per più versi, il corso di quest'anno completa l'indagine iniziata nei due anni precedenti: al centro del corso dell'a. a. 1976/77 era il problema della «trasgressione» nei linguaggi artistici; al centro del corso del 1977/78 la «seria apocalisse» viennese, come epicentro di una crisi con cui siamo ancora oggi obbligati a confrontarci; misurarsi quest'anno con Borromini significa compiere un percorso a spirale, per collocarsi là dove si installa un faticoso dibattito dell'intellettuale con sé stesso, là dov'è possibile cogliere gli inizi della dialettica razionale/irrazionale che fa scricchiolare i provvisori universi delle «certezze» simulate dal pensiero e dall'arte «classici».

Il nodo centrale non è quindi quello del «Barocco»: come cercheremo di dimostrare, Borromini ha ben poco a che fare con questa categoria storiografica di comodo. Né la contrapposizione – divenuta d'obbligo – fra Bernini e Borromini ci sarà utile. Ciò che va piuttosto affrontato è il terremoto che si verifica, nelle pratiche figurative e nell'architettura, con l'ingresso della «rivoluzione scientifica». Se per l'Umanesimo il rapporto arte-scienza era mito indiscusso e ampiamente mediato dalla magia, dall'esoterismo, dall'alchimia, dal fiorire di universi simbolici in cui l'intellettuale cerca potere mettendosi in sintonia con le leggi che regolano il cosmo, il divaricarsi delle nuove scienze – e di quella galileiana in particolare – dal ceppo della magia lascia l'arte alla ricerca di un nuovo *principium individuationis*. Le risposte sono molteplici, ma è indubbio che le vecchie certezze, l'antico mondo simbolico, le «simulazioni» umanistiche non possono essere viste, nel '600, che come «mercerie». Una pesante cappa funerea pesa sui «giochi», sulle metafore, sulle «artificiose invenzioni», sulle «scritture» dell'età barocca.

La Curia romana tende a rappresentare la propria apoteosi: l'intera Roma si «ad-dobba» come *theatrum mundi*. Ma solo per coprire che il Potere è divenuto impotente, relativo, compromesso dalla quotidianità, dai conflitti che scuotono (con le guerre di religione, la soggezione dell'Italia a Francia e Spagna, le crisi economiche) la Sovranità come incarnazione della Creazione. In tale clima, il provvisorio cerca di esibirsi con falsi edonismi. Ma avverte Benjamin: «l'allegoria è qui l'unico, poderoso divertimento che sia offerto al melanconico». Nel segno di Benjamin – del Benjamin autore dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928 (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, edizioni Einaudi, Torino 1971) – tenteremo di leggere «l'evento luttuoso» incarnato dall'intellettuale che fa della virtù personale una disciplina interiore «inattuale». Il «melanconico» è chi dovendo decidere è-per-la-propria-morte: è l'Amleto di Shakespeare, il Sigismondo di Calderón de la Barca, Francesco Borromini. Se *la vida es sueño*, l'ingenuità è colpevole: non v'è garanzia né nella Natura, né nella Storia. Ma, come dimostra Borromini, con una Natura e una Storia labirintiche la scrittura artistica è obbligata a compromettersi. Non l'ambiguità, bensì il segno di Giano, il gioco linguistico, si libera là dove lo «spirito» si costringe stoicamente a una rigorosa disciplina interiore. Il labirinto è cosperso delle macerie degli antichi *segni* evocanti simbolicamente il *Nome*, il *Verbo*, il *Vero*. Con quelle macerie Borromini «lavora». Il risultato è una scrittura architettonica erede di tutte le valenze scoperte dal Manierismo ma lasciate, nel corso del

'500, come ipotesi allo stato puro. La retorica non è più «arte della civile conversazione», bensì schermo atto a proteggere una deflagrazione del linguaggio trattenuto dalla disperata ricerca di Leggi che affondano esplicitamente negli antichi universi simbolici per relativizzarli, mentre il trionfo della metafora porta con sé la scoperta di una «scienza nuova», la storia.

Si tratta di una storia che non dà garanzie: Borromini verrà accusato di usare una «maniera gotica», ma nel contesto della sua architettura si affollano le «memorie» e le citazioni più varie, comprese quelle del Manierismo settentrionale, sul quale aveva forse avuto modo di riflettere nei primissimi anni di apprendistato. Il risultato di tale vagare nei reperti del passato, Borromini lo offrirà ai monumenti funebri in San Giovanni in Laterano: qui frammenti paleocristiani, cosmateschi, gotici, umanistici convivono, vengono «costretti a stare insieme» in teatri innaturali, come *ready-made objects*. Anche la Chiesa romana sentiva in realtà il bisogno di recuperare per intero la propria storia: fra '500 e '600 nasce l'archeologia paleocristiana, e il cardinal Baronio è promotore di indagini tese a legittimare l'*Ecclesia Triumphans*. La «storia» borrominiana è invece angoscioso problema: come lo spazio, reso relativo e «innaturale», anche la storia spiazza ogni ricerca di certezza.

Il razionale, dunque, è frutto di «volontà», stoica appunto: l'irrazionale va accolto per essere vinto; ma la partita rimane aperta come una pericolosa scommessa.

Ma tale lacerante dibattito dell'intellettuale con sé stesso è realmente un «superamento» delle sicurezze umanistiche? Per caso, non è proprio alle origini dell'Umanesimo che la dialettica razionale/irrazionale era stata drammaticamente impostata? L'esplicito «omaggio a Michelangelo» compiuto da Borromini, e gli «omaggi» impliciti resi a Baldassarre Peruzzi, a Sebastiano Serlio, a Pellegrino Tibaldi, e persino al Palladio non permettono di risalire ancora più su, superando le barriere disciplinari? Un inizio per le nostre analisi, o meglio, un secondo preludio dopo quello che prende le mosse da Benjamin: l'opera di Leon Battista Alberti. L'Alberti letterato come intellettuale cosmopolita ma sradicato, «viandante», disperato e disincantato, legge il mondo come abbandonato da Dio e dalla Provvidenza, «posto a caso», sede di forze irrazionali e indominabili. L'Alberti che compone il *De re aedificatoria* crede nell'architettura come riflesso di una razionalità immanente nella Natura, come strumento di dominio del reale. La razionalità, consegnata all'architettura, è quindi «simulazione», è volontà di razionalità. All'interno dell'Umanesimo, quindi, la dialettica razionale/irrazionale è tutt'altro che «composta».

A tale tensione, serpeggiante in tutto il XVI secolo, si rifà il Borromini, aprendo a una fioritura settecentesca – specie in Germania, in Boemia, in Austria – che si assumerà il compito storico di esaurire, di estenuare i codici classicisti.

Chi compirà la *pars destruens* del lascito borrominiano sarà Giovan Battista Piranesi: un colloquio serrato al di sopra dei secoli lega fra loro questi due protagonisti della «crisi della rappresentatività». Il cerchio si chiude: dai tormentati «sogni» albertiani e dal criticismo corrosivo dello sperimentalismo cinquecentesco, alla sintesi instabile e tortuosa di Borromini, alle marcescenti macerie piranesiane, siamo ricondotti là dove due anni fa avevamo iniziato; agli inizi dell'avanguardia. Sempre e di nuovo, l'*Ursprung*, la genealogia del nostro «cattivo presente» va percorsa e ripercorsa.

I temi che affronteremo nel corso saranno pertanto i seguenti:

- 1) Walter Benjamin e l'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*.
- 2) Razionale e irrazionale in Leon Battista Alberti.

- 3) Retorica e sperimentalismo nell'arte e nella letteratura teorica del '500.
- 4) Scienza e retorica nel '600: il «Cannocchiale aristotelico» di Emanuele Tesauro e la scienza galileiana.
- 5) La metafora barocca e i sentieri dell'allegoria, (Bernini e Pietro da Cortona).
- 6) Borromini nella cultura italiana: dall'apprendistato con Carlo Maderno, alle opere giovanili (palazzo Spada, l'interno del San Carlino), alle opere mature (il complesso dei Filippini, Sant'Ivo alla Sapienza, i progetti per piazza Navona e i Pamphilj, la ristrutturazione di San Giovanni in Laterano), alle ultime opere (Sant'Andrea delle Fratte, il complesso di Propaganda Fide, villa Falconieri a Frascati, i lavori in San Giovanni dei Fiorentini, la facciata di San Carlino, ecc.).
- 7) Il borrominismo: Balthasar von Neumann, Kilian Ignaz Dientzenhofer, Giovanni Santini Aichel.
- 8) Borromini e Piranesi: il «doloroso dovere della libertà».

Del corso non saranno pubblicate «dispense»: si chiameranno piuttosto gli studenti ad affrontare, per gruppi, singoli temi, anche con relazioni scritte, da discutere in seminari che accompagneranno il corso. A tale scopo, verranno fornite bibliografie particolareggiate.

Bibliografia generale

Sull'architettura barocca nel suo complesso un testo di avvicinamento è quello di Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, trad. it. edizioni Einaudi, Torino 1972, da completare con il pur discutibile testo di Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Bari 1975, e con il sintetico volume di Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali*, ed. Skira, Ginevra. Le tesi del sottoscritto possono essere seguite in M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1976⁴.

Su Borromini in particolare:

un testo fondamentale, per chi conosce la lingua tedesca, è quello di Hans Sedlmayr, *Die Architektur Borrominis*, München 1939; in italiano, la monografia standard è quella di Paolo Portoghesi, *Borromini, architettura come linguaggio*, Electa, Milano 1967, che va consultato anche se la sua impostazione critica è molto distante da quella del nostro corso. Utile la conoscenza del volumetto di G. C. Argan, *Borromini*, Milano 1952 (nuova edizione 1978), mentre interessanti notazioni sono nel pamphlet di Arnaldo Bruschi, *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Dedalo libri, Bari 1978.

Molte delle ipotesi che saranno sviluppate nel corso sono state avanzate da chi scrive in saggi e libri, che elenchiamo di seguito:

- M. Tafuri, *Borromini e l'esperienza della storia*, in «Comunità», 1965, n. 129;
 M. Tafuri, *La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione*, in «Palatino», 1966, n. 3/4;
 M. Tafuri, *Inediti borrominiani*, in «Palatino», 1967, n. 3;
 M. Tafuri, *Borromini in palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma», 1968, n. 79/84;
 M. Tafuri, *Borromini e la tradizione*, e *La tecnica in Borromini*, nel volume di Aa.Vv., *Studi sul Borromini*, Accademia di San Luca, vol. II, Roma 1972.
 M. Tafuri, i capitoli su palazzo Falconieri e San Giovanni dei Fiorentini (testo e schede filologiche), nel volume di L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia, un'utopia urbana del '500*, Staderini, Roma 1975².

Si studierà il metodo di introdurre, ad uso degli studenti, tutti o parte dei citati scritti. Su Piranesi, si veda M. Tafuri, *G. B. Piranesi: l'architettura come «utopia negativa»*, in Atti del convegno su Bernardo Vittone, Accademia delle Scienze, Torino 1972, ma ancor più la parte 1 (*Apocalipsis cum figuris*) del volume di M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, in pubblicazione presso l'editore Einaudi, per il 1979.

Il corso è strettamente correlato a quello del prof. Franco Rella (Letteratura Artistica) e molti dei seminari saranno tenuti a due voci: la possibilità di integrare i due esami, o di redigere lavori a cavallo fra i vari argomenti è quindi aperta agli uomini di buona volontà. Per chi avesse la possibilità di frequentare i corsi, vale la bibliografia generale sopra indicata.

Programma del corso di Storia dell'architettura 1981-1982
Arti e architettura nella Venezia dell'Umanesimo, 1450-1509
 prof. Manfredo Tafuri
 ass. dott. Alessandro Fonti

È impossibile analizzare il ruolo che le tematiche introdotte dall'Umanesimo italiano giocano nel contesto veneziano, prescindendo dalle trasformazioni istituzionali ed economiche che investono la Serenissima nel corso del XV secolo. La formazione e il consolidamento di uno Stato da terra, come problema non facilmente componibile con quelli dello Stato da mar, mette in gioco alcuni cardini della stabilità della Repubblica, appena rimessasi dopo le guerre di fazione del '300 (congiura Querini-Tiepolo-Badoer; congiura di Marin Faliero). Anzitutto, nella politica espansionistica e di tipo "imperiale", che ha come strenuo fautore il doge Francesco Foscari, è da vedersi una scelta complessiva, che investe tematiche istituzionali e che tende a deprimere la tradizionale vocazione marittimo-commerciale di Venezia. Ciò, mentre la presa di Costantinopoli da parte del Turco (1453) e le successive sconfitte di Negroponte (1470) e dello Zonchio, oltre al dramma di Trebisonda, sollevano inquieti interrogativi sulla sorte dei traffici con il Levante e sul potere della flotta veneziana.

La costruzione di uno Stato territoriale, che punta verso sogni di predominio all'interno dello scacchiere italiano, non solleva solo le reazioni dello Stato della Chiesa, di Milano, o dell'Imperatore – più tardi si tratterà della fatale Lega di Cambrai – ma anche di vasti strati del patriziato veneziano. In opposizione alla politica imperialista, si leva la voce dei "vecchi", fautori di uno Stato della pace, ma anche di una Repubblica riorganizzata e ristrutturata a partire dalla nuova scientificità promessa dall'Umanesimo. Un "umanesimo civile", dunque, che entra a Venezia come lingua di un preciso "partito". Che è poi quello che fa perno sull'ambiente dei Camaldolesi: a San Michele in Isola, Fra' Mauro aveva gestito la grandiosa impresa scientifica del planisfero (ora alla Marciana), ed esattamente per il rifacimento di San Michele (iniziato nel 1468), Pietro Dolfin convoca a Venezia Mauro Codussi, protagonista della *renovatio urbis* quattrocentesca.

L'ideologia propugnata dai Camaldolesi non è quindi solo tesa a una generica idea di pace. Il circolo dei committenti del Codussi – Zorzi, Landa, Loredan, ecc. – collegato in più modi all'ordine di Camaldoli, esprime una profonda adesione al tema della sintesi fra *vita activa* e *vita contemplativa*, e dalla sua stimolazione operata sulla lingua del Codussi traspare un'ulteriore ideologia. La facciata di San Michele in Isola, infatti, quella di San Zaccaria, le strutture di San Giovanni Crisostomo e di Santa Maria Formosa, ma anche opere minori estranee al Codussi, come San Geminiano, San Niccolò di Castello, Sant'Andrea alla Certosa, si associano alla pittura di Jacopo e Gentile Bellini a dar vita a un revival bizantino denso di implicazioni.

Le tendenze "neoimperiali" del Foscari si esprimono nel *Carmen* di Filippo Morandi da Rimini (1440-1441), nei mosaici con archi trionfali della Cappella dei Mascoli in San Marco (Jacopo Bellini e Andrea del Castagno per le architetture, Michele Giambono per le figure), nell'Arco della Carta e nell'andito Foscari in palazzo Ducale: si tratta di una celebrazione di Venezia come "altra Roma". Il neobizantinismo del Codussi e dei Bellini, e quello – mediato dal Codussi – che traspare dai teleri del Carpaccio (dal ciclo di Sant'Orsola, in particolare) riaffermano al contrario la specificità del ruolo tradizio-

nale della Serenissima, la continuità dei suoi valori e delle sue vocazioni, l'esigenza di una *renovatio* umanistica non contraddittoria rispetto a questi.

Attraverso le immagini, si sviluppa dunque una contesa di principio, che prenderà forma letteraria nel trattato di Domenico Morosini, *De bene instituta repubblica* (iniziato nel 1497 e rimasto inedito). Ed è significativo che il Morosini – legato anch'egli al Dolfìn e al doge Cristoforo Moro – preconizzi uno Stato guidato dai “vecchi”, ostile alla politica espansionistica, teso ad un equilibrio città-campagna e ad un rilancio della Venezia commerciale e produttiva, ma anche un rinnovamento formale guidato dalla cultura vitruviana e albertiana.

Contro il decorativismo della bottega di Pietro Lombardo, infatti, il neo-bizantinismo del Codussi si allea a formule desunte da Leon Battista Alberti – in particolare dal Tempio di Rimini – e alla *ratio* matematica dell'Umanesimo toscano. Si tratta della medesima *ratio* che guida la formazione dell'Arsenale Nuovissimo e gli inizi del rinnovamento della *platea Sancti Marci*, con l'impostazione della Torre dell'Orologio, la cella del Campanile (Giorgio Spavento e Bartolomeo Bon il giovane), le Procuratie vecchie.

Ma si tratta anche dell'affermarsi di una lettura unitaria dell'organismo urbano e del territorio, sia come immagine visiva (la mappa di Jacopo de' Barbari, 1500), sia come oggetto economico (il decreto del Consiglio dei Dieci del 1460 per il rilevamento cartografico delle province sotto il dominio della Serenissima; le deliberazioni per le decime del 1463; i catastici del 1474 e del 1477).

Ed ancora nella prospettiva di una *renovatio* connessa alle ideologie civili dell'Umanesimo, va letto il rifacimento del Fondaco dei Tedeschi dopo l'incendio del 1505, con l'apporto forse di Fra Giocondo, dello Spavento, di Giorgione, di Tiziano. E mentre su Venezia si addensano le minacce della Lega di Cambrai, è l'opera di Giorgione, legata a precise cerchie di committenza (Vendramin, Contarini, ecc.) a parlare di un'armonia e di una concordia che non possono non avere sottintesi politici. Tanto più che esistono fili rossi che connettono alcune figure giorgionesche a quelle della *Hypnerotomachia Poliphili*, opera del discusso Francesco Colonna, edita da Aldo Manuzio nel 1499 a Venezia.

Le opere di Giorgio Spavento, di Buon il giovane, del Giorgione si pongono così alla fine di un ciclo storico che vede intrecciate strettamente tematiche politico-istituzionali e tematiche artistiche. La disfatta di Agnadello (1509) segna così uno spartiacque storico, che assumeremo strumentalmente come limite per la nostra analisi di quest'anno: la storia della Venezia cinquecentesca, d'altronde, sarà oggetto del corso dell'anno accademico 1982-1983, nella prospettiva di un corso poliennale di studi veneziani.

Per comodità degli studenti, elenchiamo i temi che verranno trattati nelle lezioni:

1. L'assetto istituzionale di Venezia e la storia politica italiana nel xv secolo.
2. Il Palazzo Ducale come luogo dell'Istituzione: dalle trasformazioni dello Ziani al rinnovamento del '300 e del '400. Il “Gotico razionale”.
3. Le prime testimonianze dell'Umanesimo “eroico” a Venezia: la porta dell'Arsenale, le architetture nei mosaici della Cappella dei Mascoli, Ca' del Duca.
4. Venezia come “nuova Costantinopoli”: il neobizantinismo nel '400, la cultura dei Camaldolesi, l'opera di Fra' Mauro e gli inizi di Mauro Codussi.
5. L'opera di Mauro Codussi, dal San Michele in Isola alla Torre dell'Orologio.
6. Codussi e Vettor Carpaccio.
7. Pietro Lombardi e la “maniera decorata”.
8. L'Arsenale Nuovissimo, Rialto, San Marco: tre *topoi* della *renovatio*.
9. L'architettura civile del '400.

10. Domenico Morosini e il *De bene instituta republica*.
11. La politica editoriale di Aldo Manuzio e la *Hypnerotomachia Poliphili*.
12. Giorgione, i Vendramin e i Contarini: i Tre Filosofi, la Tempesta, la Vecchia.
13. Giorgio Spavento, Tullio Lombardi, Buon il giovane.
14. La mappa di Jacopo de' Barbari (1500).
15. La disfatta di Agnadello e l'ascesa di Andrea Gritti.

Alle lezioni *ex-cathedra* si affiancheranno seminari sui seguenti temi:

- a) Arte bizantina e filosofie neoplatoniche.
- b) Leon Battista Alberti e l'Umanesimo universalista.
- c) Scienza e filosofia nel '400 italiano.
- d) Il Filarete.
- e) La storiografia veneziana e le "rappresentazioni" di Venezia.

Nel corso dei seminari verranno individuati temi di lavoro per tesine, obbligatorie per gli studenti che si laureano in Storia. Il corso, va inoltre avvertito, si inserisce nell'attività di ricerca del Dipartimento di Storia dell'Architettura (laboratorio di "Studi veneziani") e si collega didatticamente ai corsi dei proff. Concina, Romanelli, Foscari.

BIBLIOGRAFIA DI ESAME

Gli studenti sono tenuti a conoscere, in via preliminare, il testo di Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1980⁴, pp. 9-123 (l'architettura del '400 in Italia e in Europa).

Per la storia di Venezia si consiglia la lettura di Frederic Lane, *Storia di Venezia*, Einaudi, Torino 1978.

Sugli argomenti trattati nel corso, è necessaria l'approfondita conoscenza dei seguenti testi:

- John McAndrew, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1980 (chi non conoscesse l'inglese dovrà ricorrere al vecchio testo di Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, Venezia 1893-1897);
- Loredana Olivato e Lionello Puppi, *Mauro Codussi*, Electa, Milano 1977;
- Manfredo Tafuri, *La "nuova Costantinopoli". Le rappresentazioni della renovatio nella Venezia dell'Umanesimo*, in «Rassegna», 1981, n. 9 (uscita prevista, gennaio 1982).

BIBLIOGRAFIA SUPPLEMENTARE

Per chi volesse approfondire i singoli temi sopra elencati, indichiamo la seguente bibliografia, utile come inizio per ricerche successive:

- Barbara Marx, *Venezia-altera Roma? Ipotesi sull'umanesimo veneziano*, Centro Tedesco di Studi Veneziani, *Quaderni*, 10, Venezia 1978;
- Lionello Puppi, *Venezia: architettura, città e territorio tra la fine del '400 e l'avvio del '500*, in Aa. Vv., *Florence and Venice: Comparisons and Relations, Il Cinquecento*, Villa I Tatti, Firenze 1980, pp. 341-355;
- Gaetano Cozzi, *Domenico Morosini e il "De bene instituta republica"*, in «Studi Veneziani», 1970, XXII, pp. 405-459;

- Ennio Concina, *L'Arsenale, una fabbrica ininterrotta*, in Aa. Vv., *Architettura e Utopia nella Venezia del '500*, Electa, Milano 1980, pp. 103-110;
- J. R. Hale (editor), *Renaissance Venice*, London 1974² (in particolare i saggi di Alberto Tenenti, Myron Gilmore, Felix Gilbert);
- Heinrich Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, Stuttgart 1887;
- Mario Brunetti, M. Dazzi, G. Gerbino, *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, Venezia 1941;
- Michelangelo Muraro, *The political Interpretation of Giorgione's Frescoes of the Fondaco dei Tedeschi*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1975, LXXXVI, n. 1283, pp. 177-184;
- Salvatore Settis, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Einaudi, Torino 1978;
- Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova 1980³;
- M. T. Casella e G. Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, 2 voll., Padova 1959;
- Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980 (opera in polemica con le due sopra citate);
- Roberto Cessi e Annibale Alberti, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, Bologna 1934;
- Vittorio Sgarbi, *Carpaccio*, Capitol, Bologna 1979;
- Licisco Magagnato, *A proposito delle architetture del Carpaccio*, in «Comunità», 1963, n. 3;
- Aa. Vv., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Firenze 1963;
- Michelangelo Muraro, *La scala senza giganti*, in *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961;
- Elena Bassi, *I palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*, Venezia 1976;
- Achille Olivieri, *Fra Giocondo: tecniche urbane e cultura vitruviana*, in Aa. Vv., *Palladio e Verona*, Neri Pozza, Venezia 1980, pp. 239-241;
- Innocenzo Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Guida, Napoli 1974;
- Angelo Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e del '500*, Laterza, Bari 1964.

Programma del corso di Storia dell'architettura 1982-1983

Architettura e rinnovamento urbano nella Venezia del Rinascimento (1514-1554)

prof. Manfredo Tafuri

ass. dott. Alessandro Fonti

Dopo il disastro di Agnadello (1509) e la guerra per la riconquista dello Stato da terra, Venezia vive una stagione tesa alla ricerca di un nuovo *principium individuationis*. Logicamente, i primi sforzi sono indirizzati alla riorganizzazione della difesa territoriale: sin dal 1517, la scala cui adeguare il rinnovamento della struttura fortificatoria risulta individuata e nel 1532 il capitano generale dell'esercito veneziano, Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino, è in grado di presentare un articolato "piano", teso a fare dei domini una vera e propria "macchina territoriale di difesa". Si tratta di uno dei capitoli della politica di *renovatio* guidata dal doge Andrea Gritti (1523-1538). Intento a recuperare un ruolo economico e culturale internazionale e ad assicurare alla Repubblica, dopo il 1529, una pace basata sullo *status quo*, il Gritti dà vita a un dogado "forte", sfruttando l'irrigidimento delle strutture oligarchiche seguite alle guerre cambraiche e aprendosi programmaticamente alle "novità" culturali. Nel 1527, il Gritti chiama Adrian Willaert come maestro di cappella a San Marco; nel 1529, Jacopo Sansovino – approdato a Venezia dopo il Sacco di Roma – è nominato proto della Procuratia de supra; Tiziano, Pietro Aretino, Sebastiano Serlio vengono in vario modo integrati nelle operazioni tese a rinnovare il "mito di Venezia". Mito cui offre un contributo deciso Gasparo Contarini, con il suo *De Magistratibus et Republica Venetiarum*: Venezia, con la sua costituzione "mista", realizza lo stato perfetto preconizzato dagli antichi e da san Tommaso, e la sua unicità è testimonianza della sua miracolosità e santità. Dunque, Venezia, per il "mito", è utopia realizzata, luogo perfetto, la cui struttura non va mutata ma solo perfezionata.

Il che ha riflessi precisi nella politica di *renovatio urbis*. Già nel 1514, dopo l'incendio di Rialto, il progetto di Fra Giocondo – a forma di foro greco – viene rifiutato a favore del progetto dello Scarpagnino, che si limita ad aggiornare una struttura che riprende puntualmente le linee della piazza preesistente. E nel 1536-37, quando al Sansovino viene affidata la progettazione del rinnovamento della *platea* marciana, la "nuova lingua" – il "latino" del classicismo maturato a Roma nei primi anni del '500 – informa solo "oggetti" chiamati a dialogare con le antiche preesistenze. Ma con la progettazione della Libreria, della Zecca, della Loggetta, e già prima della Scuola grande della Misericordia e della chiesa di San Francesco della Vigna, il Sansovino introduce a Venezia – con l'appoggio del Gritti e dei suoi consulenti per l'edilizia, Vettor Grimani e Antonio Capello, ma anche con l'appoggio di Pietro Bembo e di Marc'Antonio Giustinian – un concetto "moderno" di architettura. Il proto della Procuratia de supra, proprio perché in possesso di un linguaggio aulico e archeologico, è salutato come intellettuale, mentre l'architettura viene rivelata in grado di parlare delle verità ultime della Creazione da parte del memoriale scritto, nell'aprile del 1535, dal francescano osservante Francesco Zorzi: una singolare figura di filosofo sincretista, intento, nel suo *De harmonia mundi* (1525) e nei suoi *Problemata* (1536), a conciliare il pensiero neoplatonico con la tradizione ermetica e la Kabbalah ebraica.

Fra il proto della Procuratia de *supra* e quello dell'Ufficio del Sal – lo Scarpagnino – l'accordo è totale: lo Scarpagnino non è interessato a rivestire ruoli culturali e lascia al

Sansovino la supremazia nelle operazioni destinate al nuovo *decorum urbis*. Che prosegue, con l'obiettivo politico di ostentare a un'Italia ormai nelle mani dello straniero o frustrata nelle sue ambizioni repubblicane, una Venezia garante del concetto di libertà.

Così, mentre un architetto *tajapiera* come Guglielmo de' Grigi si adopera in scherzose variazioni planimetriche e decorative nella cappella Emiliani a San Michele e lo Scarpagnino parla "in volgare" a Rialto, nella chiesa di San Sebastiano e nel chiostro di Santo Stefano, il Sansovino imposta la sua Libreria in forma di basilica antica, la Loggetta in forma di arco trionfale, la Zecca come scenografia dominata dall'opera rustica. Per proseguire, rinnovando l'iconografia del Canal Grande, con i palazzi Dolfin e Corner: l'ideologia di "Venezia nuova Roma" è fedelmente tradotta in immagini dal proto di San Marco.

Ma una sfida culturale a Venezia era stata lanciata già negli anni '20 da Alvise Cornaro, che a Padova, con la collaborazione del Falconetto, aveva iniziato ad allestire la sua "corte": la Loggia Cornaro – cui seguirà l'Odeo – segna l'introduzione di un classicismo testuale e l'opera del Cornaro, cui si integra quella del Ruzzante, si rivolge alle campagne, preconizzando bonifiche realizzate dallo Stato e insistendo su una politica rivolta all'entroterra. E mentre lavora, spesso in contrasto con le indicazioni di Francesco Maria della Rovere, per le fortificazioni dei domini veneti, Michele Sanmicheli dà forma alla *renovatio* di Verona: alle porte Nuova e Palio si sommano i palazzi Bevilacqua, Canossa e Pompei, la cappella Pellegrini in San Bernardino, la chiesa della Madonna di Campagna. Si tratta di un classicismo "eroico" che entra in concorrenza con quello sansoviniano – lo si vedrà chiaramente nel palazzo sanmicheliano eretto per i Grimani sul Canal Grande – ma anche con quello di un nuovo protagonista, espresso dal patriziato vicentino e da Giangiorgio Trissino in particolare: Andrea Palladio.

Le Logge palladiane che circondano la Basilica di Vicenza costituiscono la risposta della città dominata alla *renovatio plateae Santi Marci*.

Con l'emergere della personalità palladiana nuovi problemi vengono a coalizzarsi intorno alla definizione stessa dell'architettura. I fermenti scienziati vivi nella Venezia del Gritti e nella Padova che si esprime nell'Accademia degli Infiammati, e che avevano sostenuto l'azione di Vettor Fausto – l'*architectus navalis* che aveva varato la sua quinquereme nell'Arsenale veneziano sulla base della lezione dei testi greci e latini – si coalizzano, negli anni '50, intorno alla personalità di Daniele Barbaro, l'autore dei commentari vitruviani editi nel 1556. Inizia una sotterranea battaglia per il rinnovamento delle istituzioni: la scienza si alza alla filosofia classica e alla "critica delle fonti", alla logica e alla retorica studiata da Sperone Speroni e da Bernardino Tomitano. In tale clima l'architetto che aveva dato il modello per la nuova Basilica di Vicenza e che aveva iniziato a dar forma, con le sue ville per il patriziato vicentino e veneziano, a una triangolazione formale del territorio, è chiamato ad offrire una decisa alternativa non solo all'opera dei proti veneziani ma anche a quella del Sansovino.

Ma alterare lo stato della professione – l'equilibrio fra *proti* e *artifices* – significa alterare uno dei pilastri istituzionali della Serenissima. L'architetto è colui che legifera sui programmi: ma i programmi, a Venezia, vengono decisi dalla "sapienza di Stato", non vengono delegati a "professionisti". Non a caso i primi tentativi di introdurre Palladio nelle lagune – a opera di Daniele Barbaro e di un gruppo di patrizi di tendenza oligarchica e "romanista" – falliscono: nel 1554 Palladio perde il concorso di proto dell'Ufficio del Sale e nel 1555 quello per la Scala d'oro in Palazzo Ducale. Il conflitto non si

chiude però qui: esso viene solo rimandato. Nel frattempo, il Barbaro e Palladio lavorano al commento a Vitruvio, un'opera emblematica, che fa da spartiacque fra due età del Rinascimento veneziano.

* * *

Il corso percorrerà gli eventi di tale fase storica alla ricerca delle interrelazioni determinanti che connettono fra loro scelte politiche, scelte civiche, apparati culturali, aspirazioni religiose, tradizioni legislative, istanze scientifiche e tecniche.

Il che tenderà non solo all'addestramento alla corretta lettura del patrimonio monumentale, ma anche a formare una mentalità capace di spezzare le tradizionali divisioni delle discipline storiografiche.

Al corso si affiancheranno lezioni integrative (dott. Fonti) sulla architettura veneziana del '400 e sulla cultura del Rinascimento in Italia, ed esercitazioni per gruppi, su temi particolari da concordare.

BIBLIOGRAFIA

Per la storia di Venezia nel Rinascimento:

- * Frederic C. Lane, *Storia di Venezia*, Einaudi, Torino 1978;
- * Gaetano Cozzi, *Repubblica di Venezia e Stati italiani*, Einaudi, Torino 1982;
- * Robert Finlay, *Politics in Renaissance Venice*, London 1980, trad. it.: *La vita politica nella Venezia del Rinascimento*, Jaca Book, Milano 1982.

Per la cultura veneta del Rinascimento:

- Oliver Logan, *Venezia. Cultura e società 1470-1790*, Il Veltro, Roma 1980;
- John R. Hale (editor), *Renaissance Venice*, London 1973;
- Aa. Vv., *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore, (3 voll.), Vicenza 1980 e 1981.

Sull'architettura del '500 a Venezia:

- * Aa. Vv., *Architettura e utopia nella Venezia del '500*, Electa, Milano 1980.

Su Jacopo Sansovino:

- Manfredo Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Marsilio, Venezia 1972;
- * Antonio Foscari e Manfredo Tafuri, *Religione, architettura e patriziato nella Venezia del '500. Il caso di San Francesco della Vigna* (previsto per le edizioni Einaudi per il 1983);
- Deborah Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, London 1975.

Su Michele Sanmicheli e le fortificazioni nei territori veneziani:

- * Lionello Puppi, *Michele Sanmicheli*, Marsilio, Venezia 1970;
- Ennio Concina, *La «macchina territoriale»*, (previsto per le edizioni Laterza per il 1983).

Su Alvise Cornaro e il Falconetto:

- Aa. Vv., *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980.

Sull'opera di Andrea Palladio:

- * James Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1972.
- Lionello Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1973, (2 voll.).

Ai fini dell'esame, sarà necessario dimostrare un'approfondita conoscenza di testi segnati con *. Inoltre, a seconda degli argomenti prescelti come oggetto di studi particolari, gli studenti dovranno sostenere una discussione su uno, almeno, dei rimanenti volumi, a loro scelta.

Assolutamente necessario è l'inquadramento degli eventi veneziani nello sfondo italiano ed europeo su cui cfr. L. Heydenreich and W. Lotz, *Architecture in Italy 1400-1600*, Harmondsworth 1974.

Poiché si è verificato fra gli studenti un diffuso analfabetismo circa la grammatica e la sintassi dell'architettura classica e classicista, si consiglia l'attento studio del volumetto di John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1975.

BIBLIOGRAFIA PER ARGOMENTI

A. Sulla storia del concetto di "Rinascimento":

- L. Febvre, *Come Jules Michelet inventò il Rinascimento*, (1950), ora in *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 19712, pp. 55-56;
- F. Chabod, *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni*, (1933), e *Studi di storia del Rinascimento*, (1950), ora in *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Torino 1981, pp. 7-23 e pp. 147-219;
- D. Cantimori, *De Sanctis e il Rinascimento*, (1953), e *La periodizzazione della età del Rinascimento*, (1955), in *Studi di storia*, vol. II, Einaudi, Torino 1976, pp. 321-339 e pp. 340-365;
- W. K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, (1948), Il Mulino, Bologna 1969;
- E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1980³;
- C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento*, Palumbo, Palermo 1976, ampia disamina storiografica delle interpretazioni del Rinascimento dal XV° secolo a oggi.
- D. Hay, *Storici e Rinascimento negli ultimi venticinque anni*, in Aa. Vv., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Laterza, Roma-Bari 1979, pp. 3-41.

B. Su Venezia durante e dopo la crisi della Lega di Cambrai:

- I. Cervelli, *Machiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Guida, Napoli 1974;
- F. Gilbert, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai*, in Aa. Vv., *Renaissance Venice*, a cura di John R. Hale, Faber and Faber, London 1973, pp. 274-292. Ma cfr. l'intero volume sulla situazione politica e sociale della Venezia del '500;
- R. Finlay, *La vita politica nella Venezia del Rinascimento* (1980), Jaca Book, Milano 1982, ottimo studio sull'argomento, da completare con il volume, eccellente, di G. Cozzi, *Repubblica di Venezia e Stati italiani, Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Einaudi, Torino 1982.

C. Sulle vetrate di San Zanipolo e su Corte Lando a Padova:

- Aa. Vv., *La grande vetrata di San Giovanni e Paolo*, Venezia 1982, in particolare i saggi di L. Puppi (pp. 21-35) e di S. Romano (pp. 55-71);
- L. Puppi, *Espiazione e charitas erasmiana in Corte Lando*, in «Architectura», 1979, IX, pp. 147-169, ora in *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e architettura simboliche*, Casa del Libro, Roma-Reggio Calabria 1982, pp. 120-145.

D. Sull'architettura veneziana alla fine del '400 e la chiesa di San Salvador:

- J. Mc Andrew, *Venetian Architecture of Early Renaissance*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1980;

P. Paoletti, *La scultura e l'architettura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893, testo criticamente datato, ma ancora fondamentale per la ricca messe di documenti trascritti o segnalati;

M. Tafuri, «*Pietas*» repubblicana, neobizantinismo e umanesimo. *Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1983, numero monografico dedicato al Rinascimento a Venezia (previsto per aprile).

E. Sulla vicenda di Rialto dopo l'incendio del 1514:

R. Cessi e A. Alberti, *Rialto. L'isola, il ponte, il mercato*, Zanichelli, Bologna 1934;

R. Maschio, *Rialto*, in Aa. Vv., *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, Electa, Milano 1980, pp. 119-129;

Si veda inoltre, su Fra Giocondo, R. Brenzoni, *Fra Giovanni Giocondo veronese*, Firenze 1960; L. A. Ciapponi, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 1962, pp. 131-158; M. Michajlova, *Bridges of Ancient Rome: Drawings in the Hermitage attributed to Fra Giocondo*, in «The Art Bulletin», 1970, LII, pp. 250-264.

F. Sulle trasformazioni urbane e la nuova lingua architettonica nella Roma del '500:

J. Delumeau, *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, (1975), Sansoni, Firenze 1979, ottimo come studio di inquadramento, generico sull'urbanistica e l'arte;

P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Electa, Milano 1971, utile per l'abbondante materiale fotografico, ma filologicamente molto carente;

L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia. Un'Utopia urbanistica del '500*, Staderini, Roma 1975², sulla gestione urbana di Roma da Nicolò V a Leone X e le trasformazioni della zona fino al '900;

C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, filologicamente ottimo; è in preparazione un'edizione italiana, riveduta, per le edizioni dell'Elefante;

A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Bari 1969, monografia completa e ricchissima; ne esiste una versione ridotta e aggiornata nella Universale Laterza, 1975;

S. Ray, *Raffaello architetto*, Laterza, Roma-Bari 1974, da usare con cautela (cfr. Frommel 1973).

G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il giovane*, Roma 1959;

F. Saxl, *La villa Farnesina* (1938), ora in *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 163-173.

G. Su Giulio Romano a Mantova:

F. Hartt, *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, studio monografico completo, ma superato in gran parte dai più recenti contributi; utili tuttavia i cataloghi.

K. Forster and R. Tuttle, *The Palazzo del Te*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1971, XXX, pp. 267-293;

A. Belluzzi e W. Capezzali, *Il palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova*, Quaderni di Psicon/2, Firenze 1976, monografia in gran parte valida;

E. Verheyen, *The Palazzo del Te in Mantua. Images of Love and Politics*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1977, in contraddittorio con alcune tesi di Forster e Tuttle.

Il «Centro Studi A. Palladio» di Vicenza ha inoltre dedicato un seminario internazionale a Giulio Romano nell'estate 1982: il volume degli Atti è previsto per il 1984 circa.

H. Su Alvise Cornaro e Giovanni Maria Falconetto:

G. Fiocco, *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965, con appendice di scritti del Cornaro;

Aa. Vv., *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova 1980, con saggi molto accurati sul personaggio e sull'epoca;

A. Cornaro, *Scritti di architettura*, a cura di Paolo Carpeggiani, Centro grafico editoriale, Padova 1980, con la trascrizione delle due redazioni del trattato cornariano.

I. Sul «mito di Venezia»:

F. Chabod, *Venezia nella politica italiana ed europea del Cinquecento*, in Aa. Vv., *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 27-55, ora in *Scritti sul Rinascimento*, cit., pp. 665-683;

R. Pecchioli, *Il «mito» di Venezia e la crisi fiorentina intorno al 1500*, in «Studi storici», 1962, III, pp. 451-492;

F. Gaeta, *L'idea di Venezia*, in *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, 3/III, Vicenza 1981, pp. 565-641.

L. Su Jacopo Sansovino:

G. Mariacher, *Il Sansovino*, Mondadori, Milano 1962, breve sintesi anche sulla attività scultorea;

D. Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven and London 1975, su Sansovino a Venezia, con nuovi dati archivistici, ma criticamente ingenuo e con alcune scorrettezze;

Aa. Vv., *Piazza San Marco*, Marsilio, Padova 1970, con rilievi e ricostruzioni;

A. Foscari e M. Tafuri, *Un progetto del Sansovino per il palazzo di Vettor Grimani a San Samuel*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1981, n. 15, pp. 69-82;

A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1983, con un capitolo sulla *renovatio urbis* e indagini sul dibattito religioso e la mentalità patrizia.

M. Sullo sviluppo delle scienze nel '500 e l'Arsenale di Venezia:

P. Rossi, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Feltrinelli, Milano 1980³, ottima sintesi storica.

M. Boas, *La rivoluzione scientifica (1450-1630)*, Feltrinelli, Milano 1981;

F. C. Lane, *Venetian Ships and Shipbuilders of the Renaissance*, Baltimore 1934, trad. francese Paris 1965;

U. Tucci, *Venezia industriale e l'Arsenale*, in Aa. Vv., *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, pp. 15-19;

E. Concina, *Dal «tempo del mercante» al «Piazzale dell'Impero»: l'Arsenale di Venezia*, in Aa. Vv., *Progetto Venezia*, a cura di G. B. Fabbri, Venezia 1980, pp. 57-105;

E. Concina, *L'Arsenale, una fabbrica ininterrotta*, in *Architettura e utopia*, cit., pp. 103-118;

M. Aymard, *L'Arsenale e le conoscenze tecnico-marinaresche. Le Arti*, in *Storia della cultura veneta*, cit., 3/II, pp. 289 e ss.

N. Su Sebastiano Serlio:

G. C. Argan, *Sebastiano Serlio*, in «L'Arte», 1932, pp. 183-199, saggio pionieristico sull'argomento;

- M. Rosci, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio, annesso alla pubblicazione del VI libro inedito*, Milano 1967, saggio fra i più completi finora pubblicati sul trattatista bolognese, con ricca bibliografia;
- L. Olivato, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in «Arte Veneta», 1971, XXV, pp. 284-291, con la scoperta di importanti relazioni fra il Serlio, il Camilla, il Citolini e Lorenzo Lotto;
- L. Olivato, *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camilla Delminio e Sebastiano Serlio*, in «Bollettino del Centro A. Palladio», 1979, XXI, pp. 233-252, che completa il precedente;
- Filologicamente, è ancora fondamentale il lungo saggio di W. B. Dinsmoor, *The literary remains of Sebastiano Serlio*, in «The Art Bulletin», 1942, XXIV, n. 1, pp. 55-91, e n. 2, pp. 111-154. Sul Camilla e il suo *theatrum memoriae*, cfr. l'affascinante volume di F. A. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972, avendo però presente che la relazione impostata dall'autrice fra il "teatro" del Camilla e l'Olimpico palladiano è estremamente fragile. (Cfr. G. Barbieri in *Architettura e utopia*, cit., pp. 209-212).

O. Su Giangiorgio Trissino:

- Aa. Vv., *Atti del Convegno di Studi su Giangiorgio Trissino*, Accademia Olimpica, Vicenza 1980, in particolare, i saggi di C. Dionisotti, G. Faggini, P. Floriani.

P. Su Michele Sanmicheli e le fortificazioni del Dominio:

- Aa. Vv., *Michele Sanmicheli*, Verona 1960;
- L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Marsilio, Padova 1971;
- E. Concina, *La «macchina territoriale». La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Laterza, Roma-Bari 1983.

Q. Su Guglielmo de Grigi:

- L. Angelini, *Bartolomeo Bono e Guglielmo d'Alzano, architetti bergamaschi a Venezia*, Bergamo 1961, opera approssimativa, ma utile in attesa di nuovi apporti.

R. Sull'economia agraria nel '500 italiano e la villa veneta:

- D. Beltrami, *La penetrazione economica dei veneziani in Terraferma. Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete dei secoli XVI-XVII*, Venezia-Roma 1961;
- S. J. Woolf, *Venice and Terraferma. Problems of Change from commercial to landed activities*, in «Bollettino dell'Istituto per la Storia della Società e dello Stato veneziano», 1962, pp. 415-441;
- A. Ventura, *Considerazioni sull'agricoltura veneta e sull'accumulazione originaria del capitale nei secoli XVI-XVII*, in «Studi storici», pp. 674-722;
- R. Romano, *Tra due crisi: l'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1971;
- J. S. Ackerman, *Sources of the Renaissance Villa*, in *Studies in Western Art*, vol. II, *The Renaissance and Mannerism*, Princeton 1963, pp. 6-18;
- Aa. Vv., «Bollettino del Centro A. Palladio», 1969, XI, dedicato alla villa;
- L. Puppi, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in *Storia dell'Arte Italiana Einaudi*, parte prima, vol. IV, *Ricerche spaziali e tecnologiche*, Torino 1980, pp. 43-99.

S. Sul Palladio:

- R. Wittkower, *Principii architettonici nell'età dell'Umanesimo*, (1949), Einaudi, Torino 1962;
- R. Pane, *Andrea Palladio*, Einaudi, Torino 1961;

- J. S. Ackerman, *Palladio*, (1966), Einaudi, Torino 1974, eccellente lettura sintetica;
 L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1973, opera di base, specie il vol. II, schede filologiche;
 Aa. Vv., *Andrea Palladio 1508-1580. The portico and the farmyard*, by Howard Burns in coll. with L. Fairbairn and B. Boucher, London 1975;
 Si vedano inoltre i volumi del *Corpus palladianum*, specie quelli di F. Barbieri sulla Basilica di Vicenza e di E. Forssman su Palazzo Da Porto-Festa. (Quest'ultimo, però, con cautela, data l'errata lettura dei disegni di progetto palladiani);
 Un ampio repertorio di disegni palladiani è nel volume di D. Lewis, *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981, purtroppo inficiato dalla disinvoltata filologia dell'autore.

T. Su Daniele Barbaro:

- D. Barbaro, *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati*, Marcolini, Venezia 1556;
 P. Paschini, *Daniele Barbaro, letterato e prelato veneziano del '500*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 1962, XVI, pp. 73-106;
 G. Alberigo, *Barbaro Daniele*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, val. VI, Roma 1964, pp. 89-95;
 E. Forssman, *Palladio e Daniele Barbaro*, in «Bollettino del Centro A. Palladio», 1966, VIII, parte II, pp. 68-81;
 V. Fontana, «Arte» e «Isperienza» nei trattati di architettura veneziani del '500, in «Architettura», 1978, VIII, n. 1, pp. 49-72, da usarsi però con cautela: cfr. ad esempio i saggi di E. Concina citati al punto M.

U. Sul patriziato veneziano, il mecenatismo e la committenza:

- O. Logan, *Venezia, cultura e società 1470-1790*, (London 1972), Il Veltro, Roma 1980, utile per un approccio al tema.
 A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit.

V. Sul tema "armonico" e la musica del '500 veneziano:

- E. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, in «Renaissance Quarterly», 1977, vol. 30, n. 4, pp. 511-537.

Z. Sul dibattito religioso a Venezia:

- I. Cervelli, *Storiografia e problemi intorno alla vita religiosa e spirituale a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in «Studi veneziani», 1966, VIII, pp. 447-476;
 C. Vasoli, *Profezia e ragione. Studi sulla cultura del Cinquecento e del Seicento*, Morano, Napoli 1974, in particolare alle pp. 131-403, sulla figura e sull'opera di Francesco Zorzi.

* * *

Per valutare la strategia storiografica che sostiene le analisi proposte nel corso, è opportuno confrontarsi con testi che esplicitino le vie della "nuova storia". (E si osservi che non abbiamo parlato di "testi metodologici"). Fra questi, si indicano, per la loro particolare importanza:

- Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, (Paris 1849), Einaudi, Torino 1981;
 Lucien Febvre, *Problemi di metodo storico*, (Paris 1953 e 1962), Einaudi, Torino 19712;

Jacques Le Goff e Pierre Nora (a cura di), *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, (Paris 1974), Einaudi, Torino 1981;

Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Aa. Vv., *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-106;

Franco Rella, *Il discredito della ragione*, *ibidem*, pp. 149-177;

Aa. Vv., *La nuova storia*, a cura di Jacques Le Goff, (Paris 1979), Mondadori, Milano 1980.

Per il punto di vista del sottoscritto:

Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, La terza, Bari 1968¹, 1980²;

Idem, *Il «progetto» storico*, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-30;

A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit., *Introduzione*, pp. 3 e ss.

Programma del corso di Storia dell'architettura 1983-1984

Scienza, architettura e vita civile nella Venezia del secondo Cinquecento (1556-1612)

prof. Manfredo Tafuri

ass. dott. Alessandro Fonti

1556: Daniele Barbaro pubblica i suoi *Commentari vitruviani*; 1612: nella Venezia che ha superato i difficili anni dell'Interdetto, il Senato rifiuta un'offerta olandese che avrebbe dato nuova struttura ai suoi commerci. Tra queste due date, la Serenissima è agitata da un dibattito intenso, le cui premesse sono nella contrastata *renovatio* del doge Andrea Gritti (1523-38) e che ha come oggetto il delicato rapporto tra il potere e il sapere.

Mentre il patriziato esprime nel suo seno una fazione "romanista" e "curialista" di netta tendenza oligarchica, i "saperi" marciano verso la loro specializzazione. Il Vitruvio del Barbaro — cui collabora Andrea Palladio — è il manifesto di uno *scire per causas* teso a spezzare la tradizionale organizzazione veneziana delle arti a riformare, in definitiva, le istituzioni, grazie a una nuova consapevolezza scientifica. In tal senso, l'architettura propugnata dal Barbaro entra in colloquio con la nuova visione scientifica che traspare dai testi del Vesalio sull'anatomia o dell'Agricola sulla metallurgia, ma anche con la logica dello Zabarella. L'opera di Palladio a Venezia (1560-80) può essere letta come emblema delle difficoltà che tale progetto "scientista" incontra: un'architettura costruita come "metafora epistemologica" si pone in laguna con gesti "estraniati", allusivi a un universo di razionalità ermetico e radicale.

E non è certo un caso se Jacopo Contarini, amico e protettore di Palladio, sarà fra i fautori dell'assunzione di Galileo allo Studio patavino.

Nel frattempo, la crisi costituzionale del 1582-83: i "giovani" prendono il potere; più tardi, il doge Leonardo Donà, appoggiandosi alla sapienza teologica e giurisdizionale di Paolo Sarpi, sfiderà il papato. Ma il "salto" politico degli anni dell'Interdetto sarà riasorbito. Con un ultimo guizzo, Venezia si appresta a sopravvivere a sé stessa.

Il corso percorrerà tale vicenda, costruendosi intorno ai nodi storici in cui eventi politici, economici, artistici si stringono fra loro: l'attività palladiana a Venezia e nel territorio sarà letta alla luce delle scelte della committenza, ma anche alla luce del costituirsi dell'architettura come disciplina assoluta mentre l'intreccio scienza-arte-istituzioni sarà colto nelle vicende dell'Accademia della Fama, nelle relazioni fra il Barozzi, il Barbaro e Jacopo Contarini, nelle relazioni fra Galileo, il Sagredo, il Sarpi.

Il corso prenderà inoltre in esame: il conflitto fra l'ultima fase dell'attività di Jacopo Sansovino a Venezia e l'opera di Palladio; i piani di Alvise Cornaro per la bonifica del territorio e per la riconfigurazione del bacino marciante; le discussioni relative al ponte di Rialto e la fabbrica del ponte stesso; gli esordi di Vincenzo Scamozzi; il piano per Venezia di Cristoforo Sabbadino (1557) e la realizzazione delle Fondamenta Nuove.

L'esame verterà sull'intera materia, a partire dalla bibliografia di base, fermo restando l'obbligo per i laureandi in storia di redigere una tesina su un argomento particolare scelto — in sede di esercitazione — con l'assistente.

BIBLIOGRAFIA PER LA PREPARAZIONE D'ESAME

Tutti gli studenti sono tenuti a conoscere in modo approfondito i seguenti volumi:

W. Bouwsma, *Venezia e la difesa della libertà repubblicana*, Il Mulino, Bologna 1977, capp. I-VI, in particolare;

A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1983;

J. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1972;

L. Puppi, *Andrea Palladio*, Electa, Milano 1973, (le schede, in particolare, delle opere trattate a lezione);

M. Tafuri, *Scienza, politica e architettura nella Venezia del '500*, nel volume di Aa. Vv., *Cultura e società nel Rinascimento tra Riforme e manierismi*, Olschki, Firenze (la pubblicazione è prevista per i primi mesi del 1984).

Per l'architettura del '500 in generale, la sintesi migliore è il libro di L. Heydenreich e W. Lotz, *Architecture in Italy, 1400-1600*, Pelican Book, Harmondsworth 1974. Chi non conoscesse l'inglese, potrà ricorrere al volume di P. Murray, *Architettura del Rinascimento*, Electa, Milano 1971, o al più maneggevole volumetto, dello stesso autore, *L'architettura del Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1981.

Altri testi consigliati:

G. Cozzi, *Repubblica di Venezia e stati italiani*, Einaudi, Torino 1982; Idem, *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*, Einaudi, Torino 1979 (testi di eccezionale importanza entrambi); «Bollettino del Centro Studi A. Palladio», 1979, dedicato alle ville venete del Rinascimento; Aa. Vv., *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*, a cura di L. Puppi, Electa, Milano 1980; F. Barbieri, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza 1952; M. Tafuri, *Un teatro, una «fontana del Sil» e «uno vago monticello»: il piano di Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marciano*, in «Lotus», 1984 (in previsione per gennaio o febbraio); H. Burns (editor), *The Portico and the farmyard. Andrea Palladio 1508-1580*, London 1980.

Programma per il mese di novembre 1983

- 17 novembre. Introduzione al corso: cultura e vita civile nell'Italia del Cinquecento.
- 18 novembre. Scientismo e fermenti politici nella Venezia del Cinquecento (I): la lingua, l'antico, il *novus*.
- 19 novembre. Scientismo e fermenti politici nella Venezia del Cinquecento (II): l'Accademia della Fama, Daniele Barbaro e Niccolò Zeno.

Programma per il mese di dicembre 1983

- 1° dicembre. Il piano del Sabbadino per Venezia e il progetto di Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marciano.
- 2 dicembre. L'ultima attività del Sansovino a Venezia.
- 3 dicembre. Gli esordi di Palladio a Venezia: la facciata di San Pietro di Castello e il convento della Carità.
- 9 dicembre. Seminario - Jacopo Sansovino, proto della procuratia de supra.
- 15 dicembre. Francesco Zorzi, Jacopo Sansovino e la chiesa di San Francesco della Vigna.
- 17 dicembre. Giovanni Grimani, Battista Franco, e Federico Zuccari in San Francesco della Vigna. Seminario: Palladio in San Francesco della Vigna; Seminari - Pensiero alchemico e pensiero scientifico (S. Fonti).

Programma per il mese di gennaio 1984

- 12 gennaio. Palladio e le ville venete: villa Badoer a Fratta Polesine.
- 13 gennaio. Villa Barbaro a Maser: Palladio e Paolo Veronese.
- 14 gennaio. Villa Emo a Fanzolo.
- 19 gennaio. Seminario - Alchimia e scienza nel Rinascimento (S. Fonti).
- 20 gennaio. Due ambiti culturali del Rinascimento: Firenze e Venezia - Seminario (A. Bedon).
- 26 gennaio. La Malcontenta.
- 27 gennaio. Palladio a Vicenza: Casa Cogollo e palazzo Valmarana.
- 28 gennaio. Palladio a Vicenza: la Loggia del Capitano.

Programma per il mese di febbraio 1984

- 9 febbraio. La Rotonda a Vicenza.
- 10 febbraio. Villa Trissino a Meledo e villa Sarego a Santa Sofia di Pedemonte.
- 11 febbraio. La chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia.
- 16 febbraio. Seminario - Matematiche e tecniche nella Venezia del Cinquecento (A. Bedon).
- 17 febbraio. Seminario - Alchimia e scienza nel Rinascimento (S. Fonti).
- 24 febbraio. Palladio e il Redentore, I.
- 25 febbraio. Palladio e il Redentore, II.

Programma per il mese di marzo 1984

- 8 marzo. Antico *versus* gotico: Palladio e la facciata di San Petronio a Bologna.
- 9 marzo. I *Quattro libri* del 1570.
- 10 marzo. Palladio e il ponte di Rialto.
- 22 marzo. Il teatro nel Rinascimento, I: da Simplicio a Giulio Romano.
- 23 marzo. Il teatro nel Rinascimento, II: da Raffaello al Vignola.
- 24 marzo. Il teatro Olimpico di Vicenza
- 29 marzo. Michelangelo e Palladio.

Programma per il mese di aprile 1984

- 5 aprile. Conclusioni su Palladio.
- 6 aprile. Scientismo e aristotelismo da Jacopo Contarini a Galileo Galilei.
- 13 aprile. La crisi costituzionale dal 1582-1583.

Programma per il mese di maggio 1984

- 3 maggio. Domenico Scamozzi e la giovinezza di Vincenzo Scamozzi.
- 4 maggio. Vincenzo Scamozzi a Venezia.
- 5 maggio. Scamozzi e Antonio da Ponte: la vicenda del ponte realtino.
- 10 maggio. Inigo Jones e il primo palladianesimo inglese - seminario - (A. Bedon).
- 17 maggio. La realizzazione delle Fondamenta Nuove.
- 18 maggio. Venezia e l'Interdetto.
- 19 maggio. Paolo Sarpi e l'Europa.

BIBLIOGRAFIA ANALITICA

Sullo scientismo cinquecentesco:

Paolo Rossi, *I filosofi e le macchine 1400-1700*, Milano, Feltrinelli 1980;

Bertrand Gille, *Leonardo, e gli ingegneri del Rinascimento*, Milano, Feltrinelli 1972 (*Les ingénieurs de la Renaissance*, Paris 1964);

Paul Lawrence Rose, *The Italian Renaissance of Mathematics: studies on humanistic and mathematicians from Petrarca to Galileo*, Genève 1975;

Eugenio Garin, *Scienza e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza 1965.

Su Barozzi, Piccolomini e il platonismo «aristotelico»:

Cesare Vasoli, *La logica*, in AAVV, *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza 1981, vol. 3/III, pp. 35-73.

Su Vesalio:

Giuseppe Ongaro, *La medicina nello studio di Padova e nel Veneto*, in AAVV, *Storia della cultura veneta*, cit., pp. 99-108.

Sull'Accademia Venezia o «della Fama»:

Paul Lawrence Rose, *The Accademia Venetiana. Science and Culture in Renaissance Venice*, in «Studi veneziani», XI, 1969, pp. 191-224;

Cesare Vasoli, [*Le Accademie fra Cinquecento e Seicento e il loro ruolo nella storia della tradizione enciclopedica*], in AAVV, *Università, Accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna 1981;

Pietro Pagan, *Sull'Accademia Venetiana o «della fama»*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Letteratura e Arti», 132, 1973-1974, pp. 359-392.

Sui tentativi di riforma del diritto veneto nel corso del dogado Gritti:

G. Cozzi, *La politica del diritto nella Repubblica di Venezia*, in AAVV, *Stato, società e giustizia nella Repubblica Veneta (sec. XV-XVIII)*, Roma 1980, pp. 17-152.

Sulle edizioni vitruviane di Fra Giocondo (1511) e del Cesariano (1521):

M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in AAVV, *Scritti rinascimentali di architettura*, Milano, Il Polifilo 1978, pp. 387-433.

Su Daniele Barbaro:

G. Alberigo, voce *Barbaro Daniele* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1964, vol. VI, pp. 89-95 e relativa bibliografia;

Pio Paschini, *Daniele Barbaro*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», XXI, 1962, pp. 37-107.

Sulla polemica Sabbadino - Cornaro e i piani per Venezia (1557) e per il bacino marcianno (1560):

P. Morachiello, *Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino: un dialogo sulle tecniche e la natura*, in AA. VV., *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova 1980, pp. 150-135;

V. Fontana, *Venezia e la laguna Cinquecento*, in «Casabella», 1981, n. 465, pp. 12-15;

*M. Tafuri *Un teatro, una «fontana del Sil» e «uno vago monticello»: il piano di Alvise Cornaro per la riconfigurazione del bacino marcianno*, in «Lotus», 1984.

Su Jacopo Sansovino e la sua tarda attività in Venezia

D. Howard, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, London 1975 (utile come sintesi, ma filologicamente carente e criticamente naïf);

- D. Howard, *Le chiese di Jacopo Sansovino a Venezia*, in «Bollettino del Centro di Studi dell'Architettura Andrea Palladio», 1977, XIX, pp. 49-67;
 E. Bassi, *Il Sansovino per l'Ospizio degli Incurabili*, in «Critica d'Arte», 1963, n. 57/58, pp. 46-62;
 M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Marsilio, Venezia 1972¹.

Sulla chiesa di San Pietro di Castello e il progetto originario di Palladio:

P. Pane, *Andrea Palladio*, Torino 1961, pp. 289-290.

Sul Convento della Carità:

E. Bassi, *Il Convento della Carità*, (Corpus Palladianum, 6), Vicenza 1971, con le correzioni apportate da L. Puppi, Andrea Palladi, Milano 1973.

Sulla chiesa di san Francesco della Vigna, l'opera del Sansovino, di Palladio, di Battista Franco, di Federico Zuccari e il ruolo svolto dal patriarca Giovanni Grimani:

- *A. Foscari e M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1983; da confrontare con i passi dedicati alla chiesa nel volume di R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino 1962;
 *W. R. Rearick, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, in «Saggi e memorie di Storia dell'Arte», 1959, pp. 107-139 (tenendo però conto delle correzioni apportate a tale saggio in Foscari-Tafuri, op. cit.);
 P. J. Laven, *The «Causa Grimani» and its Political overtones*, in «Journal of Religious History», 1966-67, IV, pp. 184-205.

Per un panorama sintetico della pittura veneziana del '500, si veda il catalogo *Da Tiziano a El Greco, Per la Storia del Manierismo a Venezia*, Electa, Milano 1981 (da usare però con cautela, sia dal punto di vista critico che filologico).

Uno studio scientifico sugli argomenti stessi può trovare nei saggi elencati solo un punto di partenza. Con un asterisco sono segnati i testi che in qualche modo offrono risposte soddisfacenti e relativamente complete (*) sul tema affrontato.

Sulla Rotonda a Vicenza:

Camillo Semenzato, *La Rotonda di Andrea Palladio* («Corpus Palladiano»), Vicenza, ed. «C. I. S. A. Palladio». 1968 (da rivedere con gli apporti delle schede di H. Burns in *The Portico and the Farmyard*, cat. della mostra *Andrea Palladio 1508-1580*, London 1975, pp. 198 e sgg.; L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1973, p. 380 e sgg.);
 B. Allsop (a cura di), *Inigo Jones. on Palladio*, Newcastle upon Tyne, 1970, II. p. 19.

Su villa Trissino e villa Sarego:

Si vedano le schede dei già citati Burns (1975), pp. 251-252, 201-202 e Puppi (1973), pp. 385-9, 391-3. Ed inoltre:
 P. Fancelli, *Palladio e Praeste; Archeologia, modelli, progettazione*, Roma, Bulzoni, 1974.

Sul complesso di San Giorgio Maggiore:

C. L. Frommel, *Palladio e la chiesa di San Pietro a Roma*, «Bollettino del C.I.S.A. A. Palladio» XIX (1977), pp. 107-124;
 R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964, p. 93 e sgg.;
 G. G. Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia 1966, p. 59 e sgg.;

W. Timofiewitsch, *Die Sakrale Architektur Palladios*, München, 1968;

Puppi, *Andrea Palladio* cit., p. 338 sgg., 363 sgg.;

Burns, *The portico* cit., pp. 142-143.

Sulla chiesa del Redentore:

W. Timofiewitsch, *La chiesa del Redentore* («Corpus Palladianum»), Vicenza, ed. «C.I.S A. A. Palladio», 1969;

G. G. Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea, Palladio*, Venezia, 1966, pp. 130-141, docc. 1-36;

A. Foscari, *Note sul Redentore a San Vidal e sulle Zitelle*, in «Antichità Viva», n. 3, 1975, pp. 44-56, con ipotesi, tuttavia, molto discutibili.

Sui disegni palladiani per la facciata di San Petronio in Bologna:

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di San Petronio di Bologna*, Bologna 1933;

W. Timofiewitsch, *Fassadenentwurfe Andrea Palladios für San Petronio in Bologna*, in «Arte Veneta», XVI (1962), p. 82 sgg.;

G. G. Zorzi, *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*, Venezia 1966, pp. 105-117;

J. S. Ackerman, *Palladio's Lost Portico Project for San Petronio in Bologna*, in *Essays in the history of architecture presented to R. Wittkower*, London 1967, pp. 110-116;

Puppi, *Andrea Palladio* cit. pp. 403-407;

Burns, *The portico* cit., pp. 241-244;

E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem Libro Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gothik in der italienischen Renaissance*, «Städel-Jarbuch», VI, 1930, pp. 25-72.

APPENDICE 4

Manfredo Tafuri e la lezione sull'Expo a Venezia

a cura di *Fulvio Lenz*

Il legame fra Tafuri e le registrazioni audio delle sue lezioni è di antica data e di lunga durata. Non sembra che si sia avvalso di strumenti tecnologici per la redazione del suo primo libro su Quaroni, pubblicato nel 1964 e basato su una serie di interviste effettuate durante l'estate del 1962¹. La registrazione di lezioni e dibattiti traspare invece dal volume collettivo *La città territorio. Problemi della nuova dimensione urbana*, pubblicato nel 1964 ma realizzato a partire dalle trascrizioni di una serie di seminari tenuti nell'anno accademico 1961-62 all'interno del corso di Composizione architettonica di Saul Greco alla Sapienza, cui Tafuri partecipa con due diversi interventi².

Tuttavia, le prime registrazioni note risalgono al febbraio del 1966, quando, non ancora docente, tenne due lezioni sulle *Strutture del linguaggio nella storia dell'architettura storia dell'architettura moderna*, in qualità di ospite del corso di Teoria della progettazione tenuto allo Iuav da Giuseppe Samonà, all'epoca direttore dell'ateneo³. Quello che poi sarebbe passato alla storia come il "supercorso" era strutturato come un ciclo di otto lezioni affidate alle giovani promesse dell'architettura italiana di allora⁴. Le lezioni vengono registrate dal personale dell'ateneo su bobine magnetiche a nastro aperto e poi utilizzate per trasformare il corso sperimentale in un libro⁵.

È probabilmente con questo medesimo obiettivo che nei suoi primi anni allo Iuav anche Tafuri ricorre sistematicamente alla registrazione delle lezioni su bobine a nastro aperto. Gran parte di queste sono ancora custodite dall'ateneo, provenendo, non a caso, dalla diateca dell'ex Dipartimento – già istituto – di Storia dell'Architettura, diretto proprio da Manfredo Tafuri. Non sono pervenute bobine per i corsi del 1967-1968 (*Il problema della storia nell'architettura moderna*) e del 1968-69 (*Le Corbusier*), ma per quanto riguarda quest'ultimo si possiede la trascrizione di cinque lezioni, chiaramente derivate dalla sbobinatura di registrazioni che risultano adesso disperse⁶. Possiamo dunque dedurre che fin da subito Tafuri abbia messo in atto la pratica di registrare le sue lezioni. Nell'introduzione al corso del 1973 si fa esplicito riferimento a queste registrazioni, precisando che gli studenti lavoratori potevano riascoltare le lezioni previo accordo con il tecnico dell'Istituto di Storia dell'architettura⁷. Questa fugace menzione conferma che le registrazioni erano realizzate dal personale dell'Istituto di Storia su indicazione specifica di Tafuri, e ci consente di apprendere che erano destinate anche all'ascolto degli studenti.

Le registrazioni istituzionali dei corsi di Tafuri si arrestano alla metà degli anni settanta. Non conosciamo il motivo di questo cambio di rotta, ma dopo pochi anni le registrazioni ricominciano, questa volta a opera degli stessi studenti, che le realizzano su audiocassette e grazie a dispositivi portatili. Sono arrivate a noi le trascrizioni complete dei

corsi del 1977-1978 (*La "Grande Vienna": dalla formazione del mito asburgico alla crisi dell'austromarxismo*) e del 1978-1979 (*Francesco Borromini e la crisi dell'universo umanistico*), e le registrazioni di quello del 1980-1981 (*Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778*). Da quel punto in poi le registrazioni si moltiplicano, e per gli ultimi corsi ne possediamo diverse versioni. A seguito della massiccia campagna di digitalizzazione intrapresa negli ultimi anni, le registrazioni sono attualmente in corso di catalogazione e saranno a breve disponibili per l'ascolto in una postazione dedicata della Biblioteca Iuav. La digitalizzazione di questo materiale rientra nell'alveo di un ambizioso programma sorto con l'intento di valorizzare il lascito scientifico e didattico di Manfredo Tafuri all'Università Iuav di Venezia, intrapreso a partire dal 2019 all'interno del *Progetto Tafuri*, coordinato dallo scrivente, e proseguito poi nell'alveo del progetto prin BATH⁸.

Il documento che si presenta qui è la trascrizione della registrazione audio di una lezione tenuta da Manfredo Tafuri allo Iuav il 16 dicembre 1989. Della lezione ci sono pervenute due diverse registrazioni, ognuna realizzata su audiocassette portatili registrate su entrambi i lati. La prima registrazione (su audiocassetta TDK Normal Bias 12 Opus EQ, D 60) risulta effettuata dallo studente Stefano Battaglin; la seconda (su audiocassetta Star D60) dallo studente Michele Gambato. Nel nuovo archivio sonoro digitale delle lezioni di Manfredo Tafuri corrispondono rispettivamente ai file IUA-VA046a, IUA-VA046b – quelle di Battaglin – e IUA-VA050a, IUA-VA050b, quelle di Gambato. Soltanto la collazione dei quattro file audio ha consentito di recuperare l'integrità della lezione e di operare una trascrizione più o meno completa, salvo le primissime battute dell'inizio e l'ultima frase subito prima dei saluti finali. Per rendere intellegibile il testo è stato necessario operare alcune integrazioni, che sono state comunque ridotte al minimo e sempre segnalate fra parentesi quadre. Sono stati invece inseriti in nota, sempre fra parentesi quadre, quegli interventi di chiarimento rispetto a personaggi e avvenimenti che Tafuri cita senza ulteriori precisazioni, dal momento che erano ovvi per il suo uditorio.

Il testo che segue va dunque considerato come una trascrizione "critica", e non potrebbe essere altrimenti. La trascrizione del parlato, come tutte le traduzioni, corrisponde anche a un "tradimento" della fonte originaria. Il rapporto tra una fonte orale e la sua trascrizione è sempre problematico, dal momento che, come ricordato dai più avvertiti esperti di *oral history*, il passaggio dal parlato alla pagina scritta annulla o quanto meno sterilizza l'immediatezza della registrazione sonora, interponendo una distanza ed eliminando la sincronicità fra ritmo del discorso e il suo ascolto⁹. Nella trascrizione intervengono di necessità le norme che regolano il linguaggio scritto, a partire dall'inserimento della punteggiatura. E la decisione di rendere una pausa con un punto fermo, un punto e virgola o due punti è sempre soggettiva e demandata alla sensibilità di chi trascrive. Inoltre, non esistono convenzioni per tradurre in scrittura l'intonazione e rendere le inflessioni della voce che tanta parte giocano nell'oralità di oratori usi all'affabulazione del pubblico quale era Tafuri. Dunque una trascrizione è sempre una fonte derivata, parziale e inevitabilmente frutto di interpretazione critica. Solo partendo da questa consapevolezza, e dopo una lunga riflessione, si è deciso di inserire comunque la trascrizione della lezione di Manfredo Tafuri sulla candidatura di Venezia come sede dell'Expo 2000, considerando che questa sua riflessione non può essere resa in altro modo, all'interno di un testo stampato, se non attraverso la sua traduzione in forma scritta. A confortarci in questa scelta sono le riflessioni dello stesso Tafuri sulla precarietà e provvisorietà di ogni costruzione storica, «vera» non quando si ammantava di

presunte certezze filologiche, ma solo quando è in grado di riconoscersi come «edificio insicuro»¹⁰. È con tale consapevolezza che presentiamo questo testo ai lettori di oggi.

BIBLIOGRAFIA

BERGAMO, BULEGATO, DALLA MURA, LENZO 2025

Fonti orali: archivi, digitalizzazione, ricerche, a cura di F. Bergamo, F. Bulegato, M. Dalla Mura, F. Lenzo, Conegliano 2015, disponibile in OA all'URL: <<https://doi.org/10.57623/979-12-5953-297-8>>

BERMANI 1999

Introduzione alla storia orale, a cura di C. Bermani, volume I, *Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, Roma 1999.

CALAMAI 2025

S. Calamai, *Why This Journal, Why Now*, in «Oral Archives Journal», 1, 2025, pp. 5-19, disponibile online all'URL: <<https://doi.org/10.36253/oar-3334>>.

CAPPONI 2023

M. CAPPONI, *L'archivio sonoro*, appendice a F. LENZO, *Un archivio per Manfredo Tafuri. Il Progetto Tafuri dell'Università Iuav di Venezia*, in «Temporanea: Revista de Historia de la Arquitectura», 4, 2023, pp. 122-173.

CIPOLLA 1983

C. M. CIPOLLA, *Vele e cannoni. L'avventura europea sui mari (1400-1700)*, Bologna 1983.

DI MEO, GARRUCCIO, SOCRATE 2022

Scrivere (quasi) la stessa cosa: la trascrizione come atto interpretativo nella pratica della storia orale, a cura di F. Di Meo, R. Garruccio e F. Socrate, Firenze 2022.

Idea di Venezia 1988

Idea di Venezia, atti del convegno (Venezia, 17-18 giugno 1988), in «Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto», 3-4, 1988, numero monografico.

LENZO 2023

F. LENZO, *Un archivio per Manfredo Tafuri. Il Progetto Tafuri dell'Università Iuav di Venezia*, in «Temporanea: Revista de Historia de la Arquitectura», n. 4, 2023, pp. 122-138.

LENZO c.s.

F. LENZO, *La Storia dell'ideologia antiurbana di Manfredo Tafuri. Fotogrammi da un work in progress*, in M. Tafuri, *Storia dell'ideologia antiurbana. Materiali didattici*, a cura di F. Lenzo e M. Capponi, Macerata, in corso di stampa.

PICCINATO, QUILICI, TAFURI 1962

G. PICCINATO, V. QUILICI, M. TAFURI, *La città territorio. Verso una nuova dimensione*, in «Casabella», 270, 1962, pp. 16-23.

PORTELLI 2007

A. PORTELLI, *Sulla diversità della storia orale*, in Idem, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma 2007, pp. 5-24.

SAMONÀ 1968

G. SAMONÀ, *Teoria della progettazione architettonica*, Bari 1968.

TAFURI 1964a

M. TAFURI, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano 1964.

TAFURI 1964b

M. TAFURI, *Il problema dei centri storici nella nuova dimensione cittadina*, in *La città territorio: un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Bari 1964, pp. 27-30.

TAFURI 1964c

M. TAFURI, *Teoria e critica nella cultura urbanistica italiana del dopoguerra*, in *La città territorio: un esperimento didattico sul centro direzionale di Centocelle in Roma*, Bari 1964, pp. 39-45.

TAFURI 1977

M. TAFURI, *Il progetto storico*, in «Casabella», 429, 1977, pp. 11-18.

TAFURI 1980

M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Torino 1980.

URRU 2022

P. Urru, *Vademecum per il trattamento delle fonti orali: risultati, criticità, orizzonti di sviluppo*, in «Il Mondo degli archivi», 16 novembre 2022, disponibile online all'URL: <<https://www.ilmondodegliarchivi.org/vademecum-per-il-trattamento-delle-fonti-orali-risultati-criticita-orizzonti-di-sviluppo/>>

NOTE

¹ TAFURI 1964a.

² TAFURI 1964b; IDEM 1964c.

³ Iuav, Archivio Progetti, registrazioni IUAVT026a; UAVT026d; IUAVT027a; IUAVT027d; IUAVT028a; IUAVT028d; IUAVT029a; IUAVT029d. Cfr. CAPPONI 2023; LENZO 2023.

⁴ La lezione di Tafuri, del 18 febbraio 1966, è la prima. Seguono quelle di: Gabriele Scimemi, *Il ruolo delle teorie nell'urbanistica* (8 marzo 1966); Mario Coppa, *Il modulo nella storia degli insediamenti urbani e rurali. Tramonto di un mito. Componenti italiche nella cultura urbanistica ellenica* (18 marzo 1966); Luciano Semerani, *Razionalità della progettazione architettonica* (1° aprile 1966); Guido Canella, *Dal Laboratorio della composizione* (18 aprile 1966); Alberto Samonà, *I problemi della progettazione per la città. Le scale di progettazione e le unità del metodo* (18 aprile 1966); Aldo Rossi, *Architettura per i musei* (19 aprile 1966); Vittorio Gregotti, *I materiali della progettazione* (4 maggio 1966).

⁵ SAMONÀ 1968. Nell'antiporta del volume è precisato che si tratta di una «Raccolta, a cura di Antonio Locatelli, delle lezioni al Corso tenuto all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, nell'Anno Accademico 1965-1966». La prefazione del volume, nella quale Giuseppe Samonà sintetizza i contenuti dei diversi saggi e tenta di rintracciarne i fili comuni, è datata al 22 luglio 1966, dunque a solo pochi mesi dalla conclusione del corso.

⁶ Le trascrizioni superstiti del corso su Le Corbusier sono attualmente in corso di studio da parte di Maria Bonaiti e dello scrivente.

⁷ LENZO c.s.

⁸ LENZO 2023.

⁹ PORTELLI 2007, pp. 7-9, nota con disappunto che tutti coloro i quali si occupano delle fonti orali «si affrettano a sottolineare che il vero documento è il nastro registrato; poi però lavorano sulla trascrizione, ed è la trascrizione che viene pubblicata», ricordando che molti aspetti del linguaggio orale finiscono per perdersi nella trascrizione, non solo le inflessioni regionali, ma anche gli aspetti apparentemente trascrivibili come le pause e dunque il tono generale del discorso, dal momento che «un parlato che consiste di pause regolari tende ad avere una caratterizzazione espositiva e referenziale», per contro «un parlato con pause ritmiche e molto marcate [...] sfuma nella narrazione epica». Sul rapporto tra fonti orali e trascrizioni, cfr. BERMANI 1999; DI MEO, GARRUCCIO, SOCRATE 2022; CALAMAI 2025; BERGAMO, BULEGATO, DALLA MURA, LENZO 2025.

¹⁰ TAFURI 1977; IDEM 1980, pp. 3-30.

Venezia e l'Expo 2000

Manfredo Tafuri

(Venezia, 16 dicembre 1989)

[Oggi parliamo di] Venezia e la Esposizione mondiale. Incominciamo a delineare i fatti. Intorno al 1983-84 l'attuale ministro degli esteri socialista Gianni De Michelis inizia a proporre e a delineare un'idea di localizzazione della grande esposizione mondiale di fine secolo, o apertura di secolo prossimo, in Venezia. La cosa crea un certo dibattito, e vengono incaricati una serie di enti e di istituzioni di provvedere a dei progetti di fattibilità, vale a dire a pensare a che cosa può accadere in una situazione di questo genere. I progetti di fattibilità vengono compiuti, specialmente da Ca' Foscari, prima ancora che dall'IUAV. E questi progetti di fattibilità danno dei risultati molto, ma molto – a dir poco – preoccupanti, visto e considerato che calcoli persino ottimistici permettono di pensare ad un afflusso di visitatori che supera tre volte quello attuale, quindi con medie giornaliere di più di centomila visitatori, con una possibilità di capienza veneziana di circa quindicimila visitatori degnamente, e venti-venticinquemila indegnamente, com'è attualmente. Di fronte a questi primi progetti di fattibilità, il progetto si sposta e si parla di un investimento non più solamente di Venezia, ma dell'intera area territoriale. Su questi progetti di fattibilità si accorpa una grande quantità di architetti nazionali e internazionali, e si comincia a pensare a quello che, ad esempio Renzo Piano, ha chiamato un «magnete», vale a dire a qualcosa che crei le condizioni per cui un'Expo localizzata come cervello in Venezia diventi in realtà una maglia territoriale. Un «magnete» sarebbe una grande struttura di servizi pubblici che dovrebbe attirare verso il territorio, e non più localizzare verso Venezia, la massa di visitatori.

Si insiste, già in questa seconda fase preliminare, sul carattere dell'Expo. Dovrebbe essere l'Expo dell'alta tecnologia, quindi della tecnologia di domani, della tecnologia immateriale. E si vede nell'immaterialità – cibernetica, elettronica avanzata – una possibilità di sposalizio con il carattere indubbiamente poco materiale (acqueo, se non foss'altro) della struttura storica di Venezia. I progetti di fattibilità vengono trasformati poi in vere e proprie proposte progettuali, anche se di primissimo approccio, per alcune aree campione. Come ad esempio quella dell'Arsenale, dove si dovrebbe insediare il cervello espositivo; quello della Laguna, che verrebbe costellata di una serie di isole artificiali con parchi giochi e altre cose di questo genere, con l'intento di decomprimere la struttura urbana (la struttura urbana della Venezia lagunare vera e propria), e altre cose consimili; il cosiddetto «magnete» disposto circa a Marghera.

La proposta, mano mano che si delinea, tende a spostare sempre di più l'accento, verbale perlomeno, verso il territorio. Sarebbe una mostra dislocata in realtà a Padova, Treviso, Vicenza, eccetera, eccetera, con un'appendice a Venezia. I progettisti in particolare del luogo più delicato – l'Arsenale – che sono gli architetti Giorgio Lombardi, appartenente a questo istituto universitario di Venezia, e l'architetto Carlo Aymonino, di fama nazionale (che è stato un nostro glorioso rettore nei primi anni settanta), hanno elaborato un progetto che, come architettura, è quello che è: poco importante. Ma una relazione che è più importante perché, rendendosi perfettamente conto del pericolo che un assalto a Venezia da parte di folle come quelle che sarebbero per l'accesso all'Arsena-

le, hanno pensato ad un regolamento per cui l'arrivo all'Arsenale avviene da Marghera direttamente con navette. E il visitatore sarebbe costretto all'interno del perimetro dell'Arsenale, non potrebbe passare in città, sarebbe costretto, vista la mostra, a tornare a Marghera. E su questo la relazione insiste molto. Come il progettista veneziano ha molto insistito, è vero, su questo aspetto di salvaguardia, nelle polemiche che sono seguite alla presentazione dei progetti.

Su questo interviene l'episodio dei Pink Floyd di questo anno. L'episodio dei Pink Floyd ha scatenato, come sapete, una grande quantità di polemiche, dividendo la città apparentemente in due fronti: un fronte che potremmo chiamare conservatore e il fronte modernista. In realtà il fronte conservatore non è un fronte, è una serie di pareri estremamente differenziati che vanno da un conservatorismo becero – tipo marca [Augusto] Salvadori, tanto per intenderci, marca destra democrazia cristiana – a posizioni molto più articolate che hanno a che fare con la salvaguardia e con la conservazione, ma in un modo che vedremo.

Quello che conta è il fronte modernizzatore, che anche questo non è tanto un fronte, quanto una serie di volontà politiche. E andrà sottolineato che non si tratta neanche di volontà politiche veneziane, quanto di volontà politiche romane. In tutta la vicenda che ha guidato l'accettazione dei Pink Floyd a Venezia, non è una volontà veneziana che ha permesso ciò che è accaduto, ma è ordini giunti da Roma. Ordini giunti da Roma, appoggiati però dal grande capitale finanziario e legato alle telecomunicazioni. In quanto il grande affare Pink Floyd non è stato affatto lo spettacolo che qualcuno ha potuto ammirare a Venezia, quanto [piuttosto] la vendita dei copyright televisivi, che superano con cifre inimmaginabili gli introiti dello spettacolo diretto. Questa è una legge di mercato ormai dominante e che bisogna tenere molto ben presente. Rispetto alla forza dirompente di un'innovazione di mercato come questa, chiaramente volontà locali vengono sommerse.

Naturalmente – «Expo sì», «Expo no» – dipende quasi esclusivamente da una scelta del Bureau Internationale des Expositions, che si trova, come sapete, a Parigi. La commissione, incaricata di esaminare le candidature – Hannover, Toronto, Venezia – per statuto, deve recarsi nelle città per studiare le condizioni di fattibilità, ed una principale di queste condizioni è l'accettazione o meno della città stessa. A Venezia i fatti si sono svolti in questo modo: è esistito un sindaco dimissionario che manda la sua personale accettazione dell'Expo a Venezia il giorno dopo aver consegnato le dimissioni¹; esiste un nuovo sindaco (Casellati), il quale dichiara che mai e poi mai l'Expo si farà a Venezia; esiste una commissione del Bureau Internationale che viene a Venezia e che evita accuratamente di prendere visione dell'intero Consiglio Comunale e del sindaco, e si reca unicamente dagli esponenti del fronte del sì all'Expo. Invitati a correggere questa loro clamorosa mancanza, si hanno delle scuse e la paradossale affermazione di dimenticanza. La cosa, però, ancora più interessante e più grave, ma diciamo più interessante, è che nella relazione inviata a Parigi si è scoperto (ma solamente l'altro ieri) che è stato scritto che il Consiglio Comunale di Venezia (che ha invece votato il suo no) che il Consiglio Comunale di Venezia avrebbe dichiarato di essere favorevole purché si studi meglio la questione. Quindi un altro clamoroso falso che è giunto al Bureau Internationale che ha ieri – o meglio, con notizia di ieri – dichiarato Venezia, luogo favorevole. Questo significa che con il novanta per cento delle probabilità Venezia vincerà la sua nobile gara per questa corsa.

E adesso dobbiamo fare alcune considerazioni storiche. La prima è evidente: ciò che Venezia e i veneziani vogliono non ha nessuna importanza, ci si passa chiaramente sopra. Ma quando si passa sopra a qualche cosa significa che è permesso farlo, cioè si sa che non si hanno reazioni tali da provocare qualche cosa di importante. La seconda considerazione è un'altra. Siamo storici e stiamo facendo un seminario di storia, quindi dobbiamo inquadrare storicamente tutto l'episodio. Perché è chiaro che la – chiamiamola preoccupazione – per ciò che accadrà in quell'anno di grazia, in realtà è qualche cosa che dovrebbe muoverci quotidianamente a sdegno, visto e considerato che viviamo in una città chiaramente da Terzo Mondo. Chi ha occhi per guardare non avrebbe bisogno che si commenti più di un secondo la situazione di questa miserabile «non città» che è diventata Venezia. Ma dobbiamo scoprire perché. Non basta affermarlo, non basta dirlo. E le ragioni sono molto lontane.

Venezia è una città-repubblica che nel tardo Medioevo, diciamo fra Duecento e Trecento esattamente in concomitanza della sua svolta istituzionale che avviene intorno al 1297, vale a dire quella svolta fondamentale chiamata Serrata del Maggior Consiglio che trasforma la città comunale in una città oligarchica, vale a dire una città dominata diciamo da trecento famiglie, tanto per comprendere da trecento o cinquecento famiglie, tanto per capirci. In concomitanza di questo rinnovamento che si può persino vedere dal punto di vista architettonico, perché la Venezia gotica – che è poi la Venezia reale che noi viviamo, visto che la Venezia bizantina ci appare per frammenti e comunque sotto quella gotica – è la testimonianza proprio di questo nuovo volto edilizio che Venezia si dà nel momento di svolta da comune a repubblica oligarchica. Proprio corrisponde e mostra il rinnovamento istituzionale: il Palazzo Ducale è la testimonianza principale di questa svolta politica. Questa repubblica oligarchica, dicevo, è all'avanguardia delle tecniche, è all'avanguardia delle tecnologie, è all'avanguardia anche delle tecniche di comunicazione e di informazione. Il sistema degli ambasciatori è il primo sistema internazionale che uno Stato europeo si dà con tecniche informative capillari; che significa il controllo dei movimenti dell'intera Europa, ma anche dell'Oriente, dato che fra commercio e istituzioni politiche l'intreccio veneziano è fortissimo, così come è fortissimo fra interesse familiare, interesse privato e interesse pubblico. Tutto questo si fonda anche su un forte progresso della tecnologia marittima, quindi della costruzione delle navi; l'arsenale di Venezia è uno dei primi del mondo, come qualità, non a caso Dante nella *Divina Commedia* ne esalta lo spettacolo del lavoro che lui vede paragonabile a quello dell'Inferno per le grandi masse eccetera². E quindi diciamo [che] abbiamo una città singolare poggiata sull'acqua, con tante caratteristiche, con statuto speciale, perché sembra essere – e questo è il fondamento di quello che diventerà il mito di Venezia quattro, cinque e seicentesco – la formulazione reale dell'utopia platonica ed aristotelica dello stato perfetto. Specialmente quella aristotelica, perché il buon governo veneziano è basato su quello che i teorici chiamano lo Stato «misto» da una democrazia (che sarebbe il Maggior Consiglio), da una oligarchia (che è il senato), e da una monarchia (rappresentata dal doge). E i tre poteri sarebbero temperati fra di loro, l'uno tempera l'altro. Questo è, diciamo, il perfetto Stato di Aristotele, quello che assume le tre forme di potere, tali quindi che nessuna di esse possa degenerare come aveva pensato Platone. La monarchia degenera in oligarchia, l'oligarchia in democrazia e il *demos* scatenato provoca i disordini che fa tornare verso la tirannia.

Questo Stato «misto» e questo governo si basa, ripeto, sull'intreccio dell'interesse privato del patriziato e dell'interesse pubblico. Questa situazione crea alla mentalità

veneziana stessa il mito della sua perennità, della sua sostanziale democraticità. Fermiamoci però a questi due, la specificità di Venezia e la sua perennità. Sono dei miti fondanti proprio della mentalità veneziana di lunghissimo periodo. La struttura sull'acqua viene assunta simbolicamente. Venezia è analoga, allegorica, alla Vergine Maria in quanto come la Vergine Maria è immacolata, nasce senza peccato originale. E infatti il peccato originale mitico tramandato da tutta la letteratura esegetica, è quella dell'aratro che solca la terra, che quindi muta, violenta. Ma a Venezia, nessun aratro ha mai violentato terra, perché sorge sull'acqua. Questo verrà espresso nel Cinquecento con una stupenda metafora: «Venezia è un impossibile, perché è nata nello impossibile». È una impossibilità, però reale. Non è possibile, ma esiste e quindi è un «miracolo». Così come è miracolosa l'Immacolata Concezione, così come è miracolosa la sua perennità, come Maria che è assunta in cielo non muore, così Venezia è imprendibile, Vergine imprendibile, e sarà assunta in cielo.

Perché parlo di questa mitologia veneziana? Perché è fondamentale per comprendere le forze che diventano forze immobiliste in Venezia. Se si crea un mito, un mito non è solamente qualcosa che è rivolto all'esterno (vale a dire un mito che glorifica una istituzione o una città e quindi si rivolge unicamente all'Europa o al mondo). Ma questo mito impregna la mentalità di chi lo crea, impregna la mentalità di chi lo vive per secoli. Un mito di lunghissimo periodo. Come mito, andato in cancrena, ma ancora resistente: cancerogeno, così com'è, resiste ancora oggi. È questo stesso mito che determina una scelta fondamentale: «piuttosto che accettare una trasformazione violenta in avanti – vale a dire un'omologazione di Venezia al resto dell'Europa – preferiamo la morte». È difficilmente dimostrabile adesso in quattro parole il modo in cui Venezia, nel suo complesso, con le sue tensioni interne, con i suoi partiti avversi, prende proprio coscientemente questa scelta. Ma questa scelta è fatta nell'arco di due secoli e mezzo, con un dibattito che, in quei due secoli e mezzo, percorre sotterraneamente e serpeggia in Venezia, e che dà le conseguenze attuali. Il dibattito fra chi avviene? Avviene fra coloro che si rendono conto dell'anacronismo, e delle istituzioni veneziane, e del mito veneziano, e della mentalità veneziana, e dei suoi costumi e delle sue tecniche. Tecniche di governo, innanzitutto. Perché contro la democrazia oligarchica veneziana noi abbiamo dall'altra parte la formazione dei primi Stati accentrati europei, con decisioni rapide (perché si tratta di Stati assoluti) appoggiate a tecniche che mutano in continuazione e con la violenza permessa da un decisionismo spinto di carattere accentrato: Francia, Inghilterra, Spagna. Contro questi grandi accentramenti territoriali, questo piccolo Stato che vuole essere repubblica, che è molto, ma molto orgogliosa di qualcosa che oggi ci può anche commuovere. Vale a dire, che una decisione ha bisogno, ad esempio, di una discussione che avviene in quaranta, cinquanta, sessant'anni. Per la costruzione del ponte di Rialto si discute dal 1501 al 1587, vale a dire ottantasei anni di discussioni; poi si comincia a realizzarla. Ma per altre grandi operazioni si discute per circa duecento anni e non si realizza, come ad esempio il raddoppio del palazzo ducale; oppure una serie di strutture che riguardano la tecnica marittima, perché Venezia non rimane solamente indietro per le lungaggini dovute al sistema oligarchico, ma anche dovute al fatto che una mancata decisione non permette l'aggiornamento tecnologico. Nella battaglia dei mari Venezia rimane ultima quando era [la] prima nel tardo medioevo. Il sistema delle vele e cannoni, ad esempio – come dice efficacemente [Carlo] Cipolla³ – non è il sistema veneziano, che perde la guerra atlantica, diciamo così l'ideale atlantico, e tutto il resto che noi sappiamo.

Dicevo che c'è un momento di svolta ai primi anni del Seicento in cui proprio la decisione di far rimanere Venezia, pur di salvaguardare la propria tradizione, la propria mentalità, i propri costumi, viene presa la decisione del separatismo. Nel 1610 si rifiutano delle proposte inglesi e fiamminghe, dei Paesi Bassi, per l'inclusione di Venezia nei traffici internazionali. E la ragione è molto complessa. Per cui il Senato dice no con una legge che prevede che non si possa mai più discutere l'argomento. E Venezia inizia la sua parabola discendente preparata nei due secoli precedenti. Quando, col trattato di Campoformio, Napoleone considera Venezia una pedina (più o meno come Giovanni De Michelis la considera oggi) la ragione è insita in Venezia stessa: Venezia non era più nulla. E il suo Senato e il suo Maggior Consiglio, che si riuniscono l'ultima volta per autosciogliersi, con un gesto di dignità – per me un po' ridicolo – manifestano l'anacronismo di una piccola repubblica medievale che aveva scelto di essere sé stessa fino alla modernità napoleonica.

Proviamo a rileggere tutta questa storia molto sinteticamente. Proviamo a dire che di fronte alla modernità (chiamiamo tutto quello che accade, dagli Stati assoluti alle nuove tecniche, alla nuova scienza sperimentale, tutto questo chiamiamolo la modernità avanzante) vale a dire al culto del nuovo e della modernità, diciamo che Venezia dice un no non reciso: molle, morbido, soft, «veneziano». Ma è comunque un no. Che provoca questa cancrena continua che Thomas Mann vedrà poi agli inizi di questo secolo nella metafora «morte a Venezia», direi già con una punta di soddisfazione. Se voi notate bene, nel romanzo di Thomas Mann, [in] tutto l'apparato con cui la Venezia fantasma si presenta (e si presenta alla mentalità alto borghese del primo Novecento in quel modo) già noi possiamo notare un gusto del disfacimento e della contemplazione del disfacimento. È vero che quel disfacimento di Venezia diventa il parallelo del disfacimento fisico e morale del personaggio che contempla. Ma quel personaggio che contempla è la metafora di Venezia. Perché? Perché è la persona che aveva rifiutato di vivere le proprie emozioni fino a quel momento, e poi all'improvviso le emozioni scoppiano di fronte a Tazio. Venezia, parallelamente (Thomas Mann non lo sa, ma l'aveva intuito) aveva rifiutato qualcos'altro e la condanna del personaggio de *La morte a Venezia* e di Venezia corrono assolutamente parallele. Ma quello che conta per noi è che Thomas Mann si impersonifica nel personaggio che contempla, essendo già venuto come turista in Venezia. Tutti voi conoscerete i quadri di Canaletto, probabilmente [anche] un quadro di Canaletto, in cui Venezia si è trasformata in una città palladiana: un capriccio del Canaletto in cui, al posto degli edifici che sono realmente intorno al Canal Grande, c'è la Basilica di Vicenza, il progetto di Palladio per il Ponte di Rialto o il Palazzo Chiericati di Vicenza assemblati nel Canal Grande di Venezia. Questo quadro piace moltissimo agli architetti. Sul perché meriterebbe un altro discorso. Per noi storici questo quadro è già proprio l'inizio dei principi che portano Thomas Mann a scrivere *La morte a Venezia*. Se una città la posso trasfigurare (in un modo che è poi quello palladiano, il più antiveneziano possibile, tanto per capirci), significa che questa città è disponibile. Si dice disponibile anche di donna leggera. Ecco, in quel senso Venezia è già disponibile nel Settecento. A chi? Al turismo inglese, all'alto turismo del Grand Tour europeo. Il Grand Tour, che è il viaggio di istruzione settecentesco, tocca Venezia come luogo privilegiato, e l'asse Londra-Venezia, Inghilterra-Venezia, è un asse culturale fondamentale. Ma perché? Perché nel Settecento già Venezia – e quel quadro di Canaletto ne è la metafora compiuta – è città non vivente, ma da solamente contemplare. Alla ricerca di che? Alla ricerca [di un'occasione] – in modo alto per Canaletto, in modo alto per Tho-

mas Mann, in modo certamente non alto per l'impiegato di concetto giapponese che ha vinto il viaggio premio nelle lagune – per contemplare le spoglie del nemico vinto. Questo dobbiamo comprendere bene: perché la gente viene a Venezia? Viene a Venezia principalmente perché si tratta del vincitore – vale a dire l'uomo moderno – che viene a guardare con enorme soddisfazione la decomposizione del cadavere del suo nemico, cioè dell'unico luogo partecipante alla vita civile europea che abbia detto «no» alla modernità incalzante.

Tanto più Venezia resiste come sua struttura, tanto più appare come anomalia. Vale a dire che Venezia è la città più difficilmente omologabile a qualsiasi altra città del mondo. Perché sorge sull'acqua, perché è l'unica città in cui tutta la struttura antica è totalmente o quasi completamente salva, perché ne resistono i cardini del mito. Attenzione: questo mito, che è chiaramente antimoderno (lo si potrebbe dimostrare articolatamente, ma si possono fare molti corsi su questo diversi anni fa, io feci tre corsi concatenati per spiegare questo di cui stiamo parlando), questo mito è qualcosa che resiste, ma cambia. Venezia è totalmente antimoderna, quindi l'uomo moderno viene a vedere che cosa accade se qualcuno ha voluto resistergli, quindi con soddisfazione. Non è detto che sia cosciente, anzi, è sicuramente inconscia la soddisfazione del nemico, che viene [si] a guardare la «morte» a Venezia ma, nello stesso tempo, [anche] questa unicità di Venezia – parlo dell'unicità del mito – che tutti noi oggi possiamo constatare come presente resistente nella struttura veneziana.

Non passano automobili, malgrado gli spot pubblicitari li portino a San Marco ma, attenzione – questo è di grande importanza – il fatto che uno spot pubblicitario si possa permettere di condurre, solo con l'immagine, delle automobili in piazza San Marco, che cosa ci indica? Ci indica che la unicità di Venezia è vissuta dal moderno come provocazione. Venezia viene assalita perché Venezia provoca l'uomo moderno. È una spina nel fianco, è un fastidio perenne pensare che essa esista. Non a caso è l'unica città il cui problema è assunto come problema mondiale. Ci si potrebbe domandare se Venezia non sprofondasse, se non avesse avuto la grande piena del 1966, se sarebbe un problema mondiale. Io credo che lo sarebbe comunque, un problema mondiale, perché è «provocazione» mondiale. Ma allora, attenzione, che cosa è avvenuto dall'Ottocento in poi? Mentre il mito continuava ad alimentare l'unicità veneziana, si è tentata l'omologazione, vale a dire quello che, con metafora, noi chiamiamo «l'interramento», vale a dire il tentativo di trasformare Venezia in una città qualsiasi. Quindi, primo appunto [Giuseppe] Jappelli, il grande architetto della fine del Settecento e dell'Ottocento, che pensa ad una ferrovia che dall'interno gira intorno alla Giudecca e va a finire praticamente dietro la chiesa della Salute, in maniera che la stazione di testa scaricava merci e persone, omologando l'isola e tutto il resto fino alla terraferma. Secondo momento fondamentale è la creazione del ponte [translagunare]. Il ponte, oggi (il ponte ferroviario e autostradale) è qualche cosa che divide molto più che unisca Venezia e la terraferma. Ma comunque è un forte tentativo, oggettivo (al di là se va bene o se va male, se ci fa comodo o se ci fa scomodo) è un tentativo oggettivo di omologare Venezia. Che non è più la Venezia che già gli austriaci avevano completamente trasformato, perché credo che voi sappiate che la struttura viaria che noi oggi utilizziamo – grazie a tutti i ponticelli con ringhiere in ferro – è una struttura non veneziana, non esistente prima dell'occupazione austriaca. E già gli austriaci ritenevano inconcepibile una città in cui i sestieri, o quasi, erano isolati dall'acqua e il mezzo principale di comunicazione era la gondola o altri sistemi. Quindi già gli austriaci hanno mutato la morfologia veneziana in una struttura omologa ad una

città di terraferma qualsiasi. Il ponte, dicevo, in questo secolo, prima l'insediamento industriale (perché Venezia non può non avere un insediamento industriale come Padova, come Lione o come Marsiglia); il porto; poi lo scavo della terza via dei Petroli, eccetera, insomma una serie di alterazioni fondamentali all'ecosistema lagunare che ha comportato ed ha aiutato le acque alte, specialmente quelle disastrose dal '66 in poi.

Cosa troviamo in questo quadro? Un parallelismo fra immobilismo ed omologazione. Tutto ciò che si trasforma in Venezia è basato non sulla qualità specifica di Venezia, ma è già un tentativo di strappare Venezia alla sua specificità, omologarla al resto. Ma solo queste sono le operazioni che passano. Quelle invece specifiche sul corpo di Venezia non esistono. Vale a dire che – ripeto – abbiamo queste due parallele tendenze, innovazione omologante e immobilismo, che si accoppiano costantemente dai primi anni, anzi direi per tutto il secolo dell'Ottocento (studiato molto bene in un volume di Gian Domenico Romanelli, *Venezia Ottocento*) fino ad oggi. Parlavo prima di Venezia come provocazione. Badate, nel 1985 – solamente quattro anni fa – si è svolta a Venezia una Biennale architettura. In questa Biennale architettura si dette agli architetti un bando di concorso per progetti ideali, non per progetti da realizzare.

Di nuovo la Biennale operava senza nessun contatto con le forze culturali della città, passandole sopra, più o meno, come nel caso dell'Expo, e senza neanche interpellare seriamente l'amministrazione comunale. I temi erano concentrati, per quello che riguarda Venezia, su un edificio della prima metà del Settecento, che è attualmente occupato dalla collezione Peggy Guggenheim, per il suo completamento sul Canal Grande, e idee per il ponte dell'Accademia, idee per la zona di Rialto. Che cosa significava un concorso di questo genere? Non dico che i bandi di concorso di questo genere non si debbano fare. Ma completamento di un edificio settecentesco, perché? Ha bisogno di essere «completato»? Ha un senso? È «completabile» il Canal Grande? Vale a dire, abbiamo oggi un linguaggio in continuità o in discontinuità? Sappiamo oggi lavorare in continuità, con i ricinti raddoppiati di Francesco Di Giorgio? O non facciamo fatica a riconoscerli, a seguirli, a rielaborarli mentalmente? Il Ponte dell'Accademia, certo è un ponte di legno e tutto quello che si vuole, ma anche lì: il senso del concorso? Il senso del concorso l'hanno dato le centinaia di progetti che si sono presentati. Io ho scritto, un po' di tempo fa, che «ognuno ha cercato di fare del proprio peggio». Quindi, anche architetti di qualità hanno presentato mostri, ma questo è un fatto particolare, dovuto ai concorsi inutili, cioè un concorso senza premi, senza realizzazione. Ma guardiamo nel suo complesso. Si è trattato di un vero e proprio assalto degli architetti ad un corpo considerato ormai cadaverico, nel quale immettere delle brillanti operazioni per trasformarla in Las Vegas.

Questo è l'ultimo momento (diciamo una catena mentale) in cui l'omologazione ha poi un punto di riferimento fondamentale che, ho detto Las Vegas, [ma] avrei dovuto dir meglio Disneyland. In quanto effettivamente Venezia è vivibile, oggi, solo come un parco giochi. E logicamente in un parco giochi ci sono i guardiani, ci sono i biglietti, ci sono delle comparse in divisa: siamo noi. Ecco perché la nostra volontà conta poco, perché siamo più o meno questo. Attenzione, nella idea dell'Expo, noi abbiamo semplicemente l'enfaticizzazione di quello che succede tutti i giorni. Non è che accade qualcosa di peggio. Dire «no all'Expo» significa solamente – in maniera sana – «non si può creare nessuna inversione di tendenza se voi ci affondate, fossilizzate ciò che già accade». Non è «no all'Expo, perché così va bene», perché siamo in un'Expo permanente e strisciante. Il prossimo anno Venezia sarà invivibile per i Mondiali. Sarà drammatico vivere in

questa città, il preludio di quello che accadrà nell'anno dell'Expo. Quindi, in realtà, dire «no all'Expo» per alcuni di noi non è affatto dire il no di Salvadori e dei conservatori. Il nostro «no» significa qualcosa di positivo da fare, contrapposto al negativo che quell'Expo sarebbe.

Fragilità delle strutture veneziane che non resistono a questi assalti. Queste sono cose talmente evidenti che non c'è neanche bisogno di ripetere. Quello che mi interessa è il procedimento. Perché Gianni De Michelis è tutt'altro che persona da buttare via. Grandissima intelligenza, acuto, scettico. Ma il suo scetticismo nasce da una visione politica e da una serie di tendenze culturali della metà degli anni sessanta che nascono da una percezione anticipata della inutilità dei crostami dalle incrostazioni ideologiche. Quindi una partenza tutt'altro che disprezzabile. Cacciari dice giustamente di lui «parla a vanvera solo per il cinquanta per cento, che per un politico è una cosa eccezionale». Questo lo dice lui, e forse ha ragione. Comunque, quello che so per esperienza diretta è che De Michelis non dice le cose a vanvera ed è una delle due sole teste pensanti di Venezia, almeno in termini politici ampi. De Michelis, quindi, proponendo l'Expo, non fa un atto criminale gratuito. Parte invece da una considerazione. Lui parte da una implicita ammissione di inettitudine storica della classe di governo veneziana – e dei veneziani in generale – ad una sana e normale gestione di questo luogo unico al mondo. Parte proprio dalla impossibilità – o meglio lui la considera tale – di un mutamento politico istituzionale, di un governo e di una gestione normale della città. Per cui, per poter creare due o tre nodi autostradali, una paratia per le acque alte, due o tre attrezzature, è necessario un avvenimento di carattere internazionale clamorosissimo. Questo è molto evidente in tutta l'articolazione della sua proposta e nel modo in cui lui l'ha mandata avanti. Questo però non è di De Michelis, è una tendenza storica.

Molti di voi (io spero), affascinati dalla storia (spero), entreranno nelle amministrazioni pubbliche (sempre io spero). Vale a dire nelle sovrintendenze e in tutti i luoghi in cui l'operatore pubblico opera sulla conservazione del monumento e della sua salvaguardia. Quali sono le tendenze attuali? Le tendenze attuali sono praticamente due. La prima: lo Stato che svuota le sovrintendenze di significato e di personale. Di modo che la sovrintendenza non riesce a compiere una gestione ordinaria del monumento, vale a dire la sua conservazione giorno per giorno, tale da far risultare inutile un intervento di restauro. Il restauro, quello che si considera tale, è un'operazione clinica su un monumento, traumatica come un'operazione medica lo è su un corpo umano. È molto meglio prendere un'aspirina ogni giorno che fare un'operazione a cuore aperto, questo credo sia elementare. Non è tanto elementare per l'architettura, per gli architetti e per la conservazione. In quanto che si è ormai formata, o comunque si sta consolidando, un fronte unito (naturalmente quando dico queste cose non penso a complotti, penso a formazioni, a costellazioni che si formano naturalmente) che va dalla corporazione, quindi dagli architetti, all'università, vale a dire la istituzione di corsi di restauro, come se il restauro fosse cosa normale e disciplina comune da impartire, come se fosse innocente. Mentre non lo è affatto. E bisogno di interventi straordinari. Vale a dire che, paradossalmente, il sistema consegna il monumento in condizioni sempre più degradate all'operatore privato. E tanto più il monumento è importante, tanto più l'immagine dell'operatore privato, dello sponsor privato che finanzia il restauro, compie un ritorno di immagine sullo sponsor. In altre parole, la Torre di Pisa non sappiamo veramente se cade o se non cade, se è in pericolo oppure no, perché il Ministero dei Lavori Pubblici non ci fa vedere le sue perizie. Non è che non le fa vedere a me, non le fa vedere al Ministero dei Beni Cul-

turali, paradossalmente. Potremmo prevedere uno scenario di questo genere. Agnelli o Pirelli stabiliscono di investire come sponsor privati sulla Torre di Pisa. Questo dà forte immagine alla Fiat e alla Pirelli. Ma solamente in caso di pericolo estremo. Insomma, l'ideale sarebbe che la torre comincia a crollare e un angelo Fiat lo riporta così.

[*Gli studenti ridono*]

È giusto ridere, però attenzione che è esattamente quello che avviene per la Basilica di Vicenza, l'Associazione Industriale di Vicenza, Renzo Piano. Insomma, si forma una consolidazione tra lo Stato che toglie potere alla conservazione ordinaria, proprio impedisce la conservazione ordinaria, spera che non succeda che le torri crollino come a Pavia⁴, lascia però il monumento nelle mani del privato, il quale interviene con mutamenti radicali e traumatici, come quelli del restauro. Ricordiamoci che un intervento di restauro, quando io dico traumatico, è come un urto violento sul monumento. Qualsiasi intervento che non sia di ordinaria conservazione, cioè giorno per giorno, ma che intervenga con quella disciplina, che innocentemente e tranquillamente vi viene impartita, non dico a Venezia, ma ovunque in Italia, dalla mafia dei restauratori, per parlare chiaro, cosa comporta? Comporta chiaramente una vita diminuita per quel monumento, come esattamente il corpo umano che si salva la vita in quel momento, ma ne perde cinque o dieci [anni] alla fine della sua esistenza. Il parallelo con Venezia è perfetto. Venezia ha una sovrintendenza forte solamente nelle sue decisioni negative, ovvero la Asso⁵, eccetera, ma non ha nessun potere di intervento reale. Questa Venezia tanto amata, tenetelo ben presente, permette da trentacinque o quarant'anni l'utilizzazione di uno dei suoi monumenti più importanti e significativi, la Scuola Grande della Misericordia, che è una delle più belle opere di Jacopo Sansovino, come palestra di una polisportiva. Il caso dibattuto da vent'anni, eccetera, perlomeno in maniera forte, ha trovato qualsiasi partito politico insensibile, perché toccare una polisportiva significa perdere di blocco almeno mille voti. Questo fa parte di quell'immobilismo da cui Gianni De Michelis trae il suo ragionamento: «creo su Venezia un urto violento; quest'urto causerà un deperimento per cui alla fine della vita di Venezia morirà due secoli prima – invece che i cinque [anni] del corpo umano – ma intanto qualche cosa succede». A questa cosa si può però porre un interrogativo. Se Venezia, autonomamente, ha una classe di governo che tu stesso – Gianni De Michelis, che sei al governo – consideri inefficiente, inetta e insostituibile, non sa governare l'ordinario, come dovrebbe governare lo straordinario? L'episodio di Pink Floyd insegnerà pure qualche cosa. Se noi pensiamo che una giornata di Expo e Venezia è esattamente il doppio di quella giornata di Venezia, come assalto, non ci vuole molto per capire che in realtà il progetto è furbo, ma fa acqua da qualche parte.

Ma adesso mi interessa ancora il metodo di approvazione. Abbiamo detto che il Consiglio Comunale, che (in maniera inetta, devo dire la verità) dice di no, ma non gli si dà assolutamente conto. Si falsifica addirittura il suo modo di presentarsi al Bureau International des Expositions. Si fa la beffa al povero Casellati perché qualcuno gli poteva pur dire che stava protestando a un edificio vuoto⁶. Lì, io sarò maligno, ma sono abbastanza sicuro che gliel'hanno organizzata bene.

Chi c'è dietro l'Expo? Dietro l'Expo c'è una catena di grande capitale finanziario e non finanziario, che ha calcolato un affare calcolabile in diverse decine di migliaia di miliardi, di appalti, ma di immagine principalmente. Esattamente quella di cui stavamo parlando pocanzi. Guarda caso, uno dei principali investitori pubblici, futuri, per l'Expo e la Fininvest di [*Silvio*] Berlusconi. Guarda ancora caso, nel rimpasto di governo,

Gianni Di Michelis diventa Ministro degli Esteri. Vale a dire il luogo in cui la gestione internazionale della questione Expo è possibile e governabile al di sopra delle piccolezze locali come la volontà di Venezia e dei veneziani. Fermiamoci su Berlusconi e la Fininvest, e leghiamo l'operazione Expo di Venezia all'operazione De Benedetti-Mondadori. Che è accaduto? State attenti. Due mesi fa è uscito un libro di un intellettuale legato al Partito Socialista Italiana, il quale è una monografia su *La Repubblica* di [Eugenio] Scalfari, non sul giornalismo in Italia, ma sulla storia *La Repubblica* di Scalfari, in cui si scredita – adesso lo dico in parole molto povere per non allungare – in cui si scredita fortemente Scalfari, *La Repubblica*, tutto il disegno del partito trasversale di cui parla [Bettino] Craxi. A sorpresa, poco tempo dopo, abbiamo la notizia dell'acquisto delle azioni Formenton da parte di Berlusconi, o per lo meno il progettato acquisto, dopo però che questa estate, sia da parte del segretario del Partito Socialista Italiano e da parte del capo del governo italiano, erano avvenuti chiari segnali: «C'è un partito trasversale che passa attraverso Carlo De Benedetti – eccetera, eccetera – e la Repubblica»; e nello stesso tempo «avremo altri strumenti per rispondere». Strumenti non ben precisati. Vale a dire che il clima politico in cui noi oggi siamo immersi e che accomuna la vicenda *Espresso*, *Panorama*, *Repubblica*, insomma, a quella dell'Expo di Venezia, non è solamente che c'è Berlusconi in entrambe le operazioni, ma lo stile usato. E lo stile è più o meno questo.

Quando si è progettato di uccidere il giudice Giovanni Falcone a Palermo, la mafia ha usato uno stile classico, un suo linguaggio classico. Si è cominciato prima a screditare il giudice. Quando la sua figura fosse stata fortemente screditata, l'omicidio del giudice sarebbe stato molto meno scandaloso. Questo è accaduto costantemente negli omicidi di mafia degli ultimi dieci-quindici anni. Richiamare la mafia e il comportamento dello Stato nei confronti della mafia non è gratuito. Perché è un comportamento rispetto alla mafia che è esattamente parallelo e simmetrico a quello che riguarda i beni culturali e le sovrintendenze. Se la mafia esiste, si consolida e si ramifica, è perché l'intervento dello Stato organizzato sulla mafia è esattamente parallelo a quello rispetto ai beni culturali. Cioè tutto l'interesse è, evidentemente, affinché i beni culturali deperiscano e vadano in mani private. E non faccio il parallelo sulla mafia perché è evidente. Ma lo stile con cui si è creato il cortocircuito intorno a De Benedetti-Scalfari, che davano fastidio politicamente con l'informazione, è esattamente lo stile mafioso. Lo «stile» mafioso: non sto accusando il governo italiano, di essere mafioso, dico che però c'è un'introiezione di «stile» mafioso, in cui allo screditamento segue qualche cosa di piuttosto strano. Vale a dire, non discuto più, non uso più le armi democratiche, si uccide. Vale a dire, creo un'operazione di borsa, creo un'operazione di azione e ti elimino. Questo è molto, ma molto simile – anzi direi che è assolutamente identico – alla possibilità di dire una palese bugia che avrebbe creato in altri tempi qualcosa di clamoroso, rispetto alla volontà di Venezia a Parigi.

Esce un trafiletto sui giornali «hanno falsificato la volontà dei veneziani». Che però, diciamo, come stile politico è assolutamente consimile. Noi ci dobbiamo rendere conto delle nostre responsabilità. Gli architetti: gli architetti hanno risposto all'Expo in un modo che è più o meno questo. Hanno saggiato bene la possibilità di realizzare grandi masse di metri cubi con la loro firma e hanno creato una specie di fronte strisciante per cui siamo lì per salvare il salvabile e per realizzare finalmente qualcosa che ammodernizza Venezia. La mia generazione – o meglio, un piccolissimo gruppo della mia generazione, per precisare – quando è entrata all'università e ha vissuto all'università, aveva

una serie di parametri moralistici. Vale a dire, aveva messo in primo piano l'etica – un'etica – e aveva salutato come propri modelli di riferimento dei personaggi che avevano abbandonato il tecnigrafo, abbandonato la penna, per abbracciare il fucile. E che erano morti per questo. Perché in alcuni momenti non è possibile più salvaguardare la civiltà con gli strumenti normali della civiltà. E l'esempio per noi veniva da Giuseppe Pagano, il direttore di *Casabella* fino al 1944, morto – lui prima fascista – durante la guerra antifascista nel campo di sterminio di Mauthausen. A Giorgio Labò, ucciso come resistente – anch'egli architetto – come membro della resistenza a Genova. A Luigi Banfi, del gruppo Banfi-Peressutti-Belgioioso-Rogers, anch'egli morto nel campo di sterminio di Mauthausen. E su questa spinta, nel 1960, nel momento in cui ci fu un tentativo del governo italiano – il famoso tentativo Tambroni – di chiara ed evidente svolta a destra, fu anche chiaro per noi deporre le penne con cui scrivevamo le nostre tesi di laurea per andare a San Paolo, a Piazza San Paolo in Roma, a disselciarla per colpire i carabinieri a cavallo guidati da [Raimondo] D'Inzeo. Cosa ha permesso l'acquiescenza – non dico degli studenti di architettura, ma delle masse – per qualsiasi cosa? Cosa ha permesso questa serie di operazioni che passano continuamente sopra la testa della gente? Quando dico sopra la testa della gente, dico anche sopra le organizzazioni politiche, vale a dire quelle che operano perlomeno alla luce del sole, visto che le cose avvengono con altri strumenti. «Questo giornale mi dà fastidio»: lo elimino. «Questo Expo s'ha da fare»: e si fa. È chiaro che ci troviamo di fronte a un regime. Non è che abbiamo pericolo di regime, siamo all'interno di un regime. Ma questo regime è permesso, è stato permesso dalla terribile ubriacatura ideologica, e quindi conseguente nausea per ubriacatura, per tutto il decennio degli anni '70 e dei primi anni '80. Nessuno di noi ne vuole più sapere di droghe ideologiche o di altri ingredienti del genere e soffre – oppure non soffre, oppure si cauterizza – rispetto a eventi di questo genere.

È chiaro che dire «no all'Expo» non significa nulla. Bisogna contrapporre progetti fatti bene a progetti fatti male. Non è un caso che nel passato anno, per tutto il passato anno, un gruppo molto eterogeneo di diverse tendenze politiche, ma molto omogeneo nell'obiettivo (che è quello non di salvare Venezia, ma di far divenire finalmente Venezia una città, salvaguardandone la sua specificità) ha lavorato presso la sezione veneta dell'Istituto Gramsci con continuità, portando poi i suoi risultati al pubblico dominio, mi pare fra giugno e settembre del 1988⁷. E continuando per tutto questo anno il suo lavoro, che sarà ripresentato, perfezionato e rivisto per parti, credo agli inizi dell'anno che sta per venire. E sulla base di questa proposta, che entra addirittura in alcuni fatti tecnici, che è totalmente alternativa a quella che può apparire «follia Expo», ma dopo quello che abbiamo detto è una follia lucida, è una follia ragionata, che distrugge totalmente, ma con una serie di obiettivi a cui bisogna rispondere. Bisogna dire «attenzione al tuo urto, per cui tu vivrai, ma ti tolgo il rene, un polmone, due piedi, una mano e tre occhi». Rispetto a questa scelta, ce n'è un'altra che dice «non ti tolgo nulla, ti do due pillole di questo oggi, una di questo domani, tre di questo dopodomani, poi mano mano te le levo. E vediamo cosa accade», e il tutto è un lavoro *in progress*. Questo che cosa può dimostrare, questo che vi sto dicendo? Che non esiste un «fronte del sì» e un «fronte del no». Questa è un'invenzione di tipo giornalistico che non ha senso, perché non corrisponde alla realtà. Esiste quello di cui abbiamo parlato ed esiste qualcos'altro che sarà molto difficile gestire. Forse è addirittura un'utopia; forse, non lo sappiamo. Lo sapremo sicuramente dopo le elezioni amministrative in aprile visto e considerato che quel progetto si lega fortemente ad un progetto di mutamento dell'intera classe politica

veneziana a partire dai partiti di sinistra. Se questo progetto passa, ci saranno forti speranze per questa città. Altrimenti, si compie semplicemente il suo destino storico: tutto sommato Pompei è stata distrutta e il mondo è andato avanti. Probabilmente può accadere anche questo di Venezia. Dobbiamo essere lucidi su questo. Ma il nostro compito è cercare che questo non avvenga e quello di cui vi ho parlato è uno strumento che, per ora, è l'unico che si possa mandare avanti.

Perché dobbiamo essere tranquilli e tornare a riconsiderare le nostre modanature umanistiche con assoluta tranquillità? Perché sarebbe sbagliato vivere come se il mondo fosse continuamente in apocalisse, persino se il mondo fosse veramente in apocalisse. Il nostro dovere – non è per caso che studiamo l'età umanistica – il nostro dovere è di vivere «come se»: come se la nostra onestà fosse quella di tutti; «come se» ciò che è razionalità fosse vincente; «come se» fossimo veramente in una democrazia realizzata; «come se» la bontà e bravura etica fossero veramente dei valori. E badate che il tema del «come se» è un tema squisitamente umanistico. È espresso ad esempio nella sua massima forma da Leon Battista Alberti. Non è affatto una [non] posizione: scegli.

Direi che ci fermiamo qui, per ora, ed eventualmente ridiscutiamo il tutto dopo che ci abbiamo pensato, ci saremmo divertiti anche a vedere che cosa accadrà in questi giorni di vacanza, dopo le feste.

Vi auguro, a tutti, un buon anno.

NOTE

¹ [Costante Degan, sindaco per pochi giorni nel 1988].

² [*Inferno*, canto XXI, vv. 7-15].

³ [C. M. Cipolla, *Vele e cannoni. L'avventura europea sui mari (1400-1700)*, Bologna 1983].

⁴ [La torre civica di Pavia, del XI secolo, crolla il 17 marzo 1989].

⁵ [Margherita Asso (1927-2019), soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici di Venezia dal 1982 al 1991, quando venne promossa e trasferita a Roma dietro pressione politica per allontanarla da Venezia. Fu una delle più strenue oppositrici dell'Expo e dell'uso della Scuola della Misericordia come palazzetto dello sport dalla locale squadra di basket].

⁶ [Solo due giorni prima, il 14 dicembre 1989, il sindaco di Venezia Antonio Casellati si era recato a Parigi per protestare davanti alla vecchia sede del Bureau Internationale des Expositions, non sapendo che l'istituzione aveva traslocato appena qualche giorno prima].

⁷ [*Idea di Venezia*, atti del convegno (Venezia, 17-18 giugno 1988), «Quaderni della Fondazione Istituto Gramsci Veneto», 3-4, 1988, numero monografico].



Prestampa Giovanni Monaco

Finito di stampare nel mese di maggio 2026
presso la Tipografia O.GRA.RO., Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma

Il volume raccoglie gli esiti del convegno di studi *Zevi, Bruschi, Tafuri e le storie dell'architettura*, tenutosi a Ferrara nei giorni 9 e 10 ottobre 2025. L'incontro ha promosso un confronto sulla storiografia dell'architettura a partire dai risultati del progetto di ricerca BATH (*Being Architects, Teaching History/ Architetti che insegnano storia. Il contributo italiano a una nuova storia dell'architettura: Zevi, Bruschi e Tafuri*), che ha goduto di un finanziamento ministeriale PRIN 2022. I saggi, prendendo avvio da contributi dedicati ai tre protagonisti, estendono poi l'analisi ad altre storie: ne emerge un quadro che mostra come, dal secondo dopoguerra, la ricchezza di stimoli e le occasioni di confronto internazionali abbiano inciso profondamente sullo sviluppo degli studi, portando ad allargare i campi di interesse, a superare i tradizionali confini epistemologici della disciplina e a sperimentare nuovi metodi.

ROBERTO DULIO è professore associato di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano DABC. Si occupa della cultura architettonica moderna e contemporanea e dei suoi rapporti con l'arte e la fotografia. Ha curato mostre, pubblicato libri e saggi. È stato redattore della rivista «L'architettura cronache e storia» e collaboratore di altre testate tra le quali «Casabella», «Domus» e il domenicale del «Sole 24 Ore». Tra i suoi libri: *Aldo Andreani 1887-1971, visioni, costruzioni, immagini* (con Mario Lupano, 2015); *Un ritratto mondano. Fotografie di Ghitta Carell* (2013); *Introduzione a Bruno Zevi* (2008); *Giovanni Michelucci 1891-1990* (con Claudia Conforti e Marzia Marandola, 2006).

FULVIO LENZO è professore associato in Storia dell'architettura all'Università Iuav di Venezia, dove coordina il curriculum di dottorato in Storia dell'architettura. Le sue ricerche vertono prevalentemente sul rinascimento meridionale e il primo Settecento in Italia, nonché sulla storiografia della storia dell'architettura. È autore dei volumi: *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo* (2011); *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli* (2014); «*l'invention del cantone*». *Angoli nella Venezia del Settecento* (2025); con Marco Capponi «*Verum ipsum factum*». *Il progetto della storia* (2025). Ha curato «*Per havermi sognato un gran tesoro*». *Studi offerti a Giovanna Curcio* (2021); con Guido Beltramini *Jefferson e Palladio. Come costruire un mondo nuovo* (2015); con Bianca de Divitiis e Lorenzo Miletto *Ambrogio Leone's De Nola, Venice 1514* (2018).

RENATA SAMPERI è professoressa associata di Storia dell'architettura presso l'Università di Ferrara. Le sue ricerche hanno riguardato prevalentemente temi del Quattrocento e del Cinquecento a Roma e a Ferrara, nonché l'opera di architetti come Alberti, Giuliano da Sangallo, Peruzzi, Palladio, Borromini. È curatrice, insieme a Paola Zampa, della collana di Storia dell'architettura Angoli e Demoni. È autrice di numerosi saggi e dei volumi *L'architettura di S. Agostino a Roma (1296-1483). Una chiesa mendicante tra Medioevo e Rinascimento* (1999) e «il tutto comprendere et in disegno ridurlo». *Gli angoli di Palladio* (2019). Ha curato, insieme a Rita Fabbri, il volume *Gusto della varietas e circolazione di modelli. Ferrara estense e altri contesti* (2025).

