



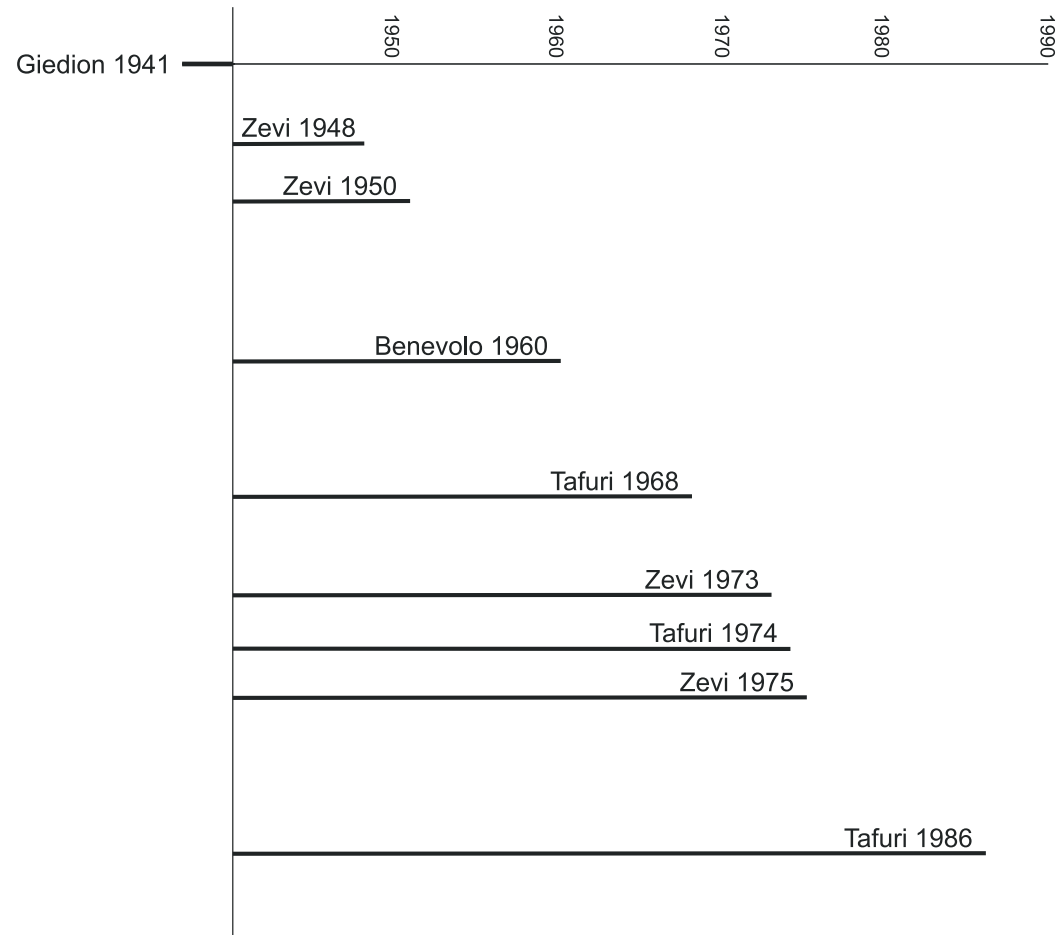
# BRUNO ZEVI E LA SUA ERESIA NECESSARIA

ATTI DEL CONVEGNO, 23-24 MAGGIO 2018, PALERMO - CATANIA

a cura di Antonietta Iolanda Lima



Dal dopoguerra agli anni Ottanta  
la *Storia dell'architettura moderna* di Bruno Zevi  
e le altre *Storie*



\* *Associato di storia dell'architettura, Umea University, Svezia*

<sup>1</sup> Nella *Prefazione* alla prima edizione della *Storia*, Zevi scrive: «In Italia ci troviamo di fronte a compiti culturali di immensa portata: si tratta di mantenere un'intransigenza critica, una spregiudicatezza, un non-conformismo [...] che non ci facciano rimpiangere di agire fuori di quella civiltà anglosassone che brilla di spunti geniali, di prospettive nuove, di sperimentalismo [...], ma sconta tutto questo con una asistematicità di pensiero che rende assai più ardua la costruzione di una cultura».

#### Anno 1950

Nella edizione "aggiornata" del 1975 della sua *Storia dell'Architettura Moderna*, Zevi annota nelle tavole cronologiche in appendice al volume una serie di eventi significativi per ciascun anno. Eventi non legati al ristretto ambito disciplinare ma includenti vicende di vario genere e le più diverse forme di espressione artistica. Nel 1950 sono riportati: il progetto per la Endless house di Frederick Kiesler, la Russel house a San Francisco di Erich Mendelshon, la Chapelle de Ronchamp di Le Corbusier, la morte di Eliel Saarinen, la nomina di Adriano Olivetti a Presidente dell'INU, gli studi per musica elettronica di Karlheinz Stockhausen e la seconda teoria della relatività di Albert Einstein.

A parte la rilevanza degli avvenimenti architettonici elencati, proprio nel 1950 compare la definizione della teoria del grande scienziato, che insieme a Schoenberg e Freud compone la triade zeviana dei fondatori della modernità. E compare il lavoro di Stockhausen il quale, non tollerando il ritmo regolare delle marcie naziste suonate all'infinito durante la sua infanzia, trae ispirazione dai metodi seriali di Schoenberg per far esplodere il vecchio ordine in tono e ritmo. Il successivo passo logico diviene l'approfondimento della natura del suono stesso e la costruzione di nuovi suoni attraverso l'elettronica.

Sempre nel 1950 è pubblicata la *Storia dell'architettura Moderna* (d'ora in poi, nel testo, *Storia*). Il cuore della ricerca, non a caso contemporaneo a ciò che sta avvenendo in ambito musicale per il suono, è l'approfondimento del tema centrale dell'architettura: lo spazio. Compito immane. Si tratta della prima *Storia* pubblicata in Italia e Zevi rimarrà senza concorrenti per dieci anni. Vi confluiscono *Verso un'architettura organica* del 1945, mai più riedita (Dulio 2008: 82), in cui Zevi ha già posto naturalmente al centro la figura di Wright che resterà dominante nella *Storia*, e si aggiunge il carattere metodologico di *Saper vedere l'architettura* del 1948. Poi l'esperienza acquisita negli anni di insegnamento allo IUAV dal 1948 e il continuo sguardo sull'attualità grazie al lavoro della redazione di "Metron", edita dal 1945. Il tentativo specifico è quello di unire la critica alla storia dell'architettura. La profondità di analisi acquisita prima di allontanarsi dall'Italia, con gli studi fondati sul pensiero di Benedetto Croce e Lionello Venturi, e il pragmatismo divulgativo appreso negli USA<sup>1</sup>.

Centrale è infatti il tema crociano del discernimento fra opere di "poesia", alle quali va la preferenza di Zevi, e opere di "letteratura" (Scalvini, Sandri, 1984: 131, 132), ma riferimento fondamentale è la *Storia della critica d'arte* di Venturi. Se questo grande studioso considera nel divenire storico il gusto come fonte primaria nell'analisi di artisti

<sup>2</sup> Da Behrendt Zevi riprende il superamento del cubismo-razionalismo grazie all'architettura organica. La differenza la fa Wright: per Pevsner uno dei pionieri, per Giedion e Behrendt un comprimario, per Zevi protagonista della modernità.

e critici, l'intento di Zevi è quello di storicizzare il principio centrale per l'architettura: ancora una volta, lo spazio. Ma in che modo? Con quali strumenti e soprattutto con quali risultati?

#### Zevi versus Giedion

Riferimenti per l'edizione della *Storia* del 1950, sono *Modern building. Its nature, problem and forms* di Walter Curt Behrendt del 1937, tradotto in Italia solo nel 2007<sup>2</sup> e *In the nature of materials. The buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941* di Henry-Russell Hitchcock del 1942.

Ma veri e propri confronti obbligati sono i *Pioneers of modern design* di Nikolaus Pevsner del 1936, tradotto in Italia nel 1945 e soprattutto *Space, Time and Architecture* di Sigfried Giedion, tradotti in Italia nel 1945 il primo e nel 1954 il secondo.

Dal libro di Giedion Zevi riprende nomi, date e descrizioni degli edifici. Il miglior libro finora uscito sul periodo trattato, aveva scritto in *Verso un'architettura organica*, e dunque il libro che con più accanimento Zevi si impegna a superare (Dulio 2008: 84).

Tra Giedion e Zevi l'unione è Alois Riegl, che sposta l'attenzione sulle individualità degli artisti approdando alla teoria del *kunstwollen*, la volontà artistica. Inoltre, come Zevi, Giedion attribuisce pari dignità a tutti i prodotti artistici: le caratteristiche stilistiche di ogni epoca emergono anche da ornamenti o motivi decorativi, come per Zevi da pezzi di design, artigianato, abbigliamento.

Con Giedion, Zevi si contende innanzi tutto la supremazia critica sul concetto centrale di spazio.

Per Giedion, fondamentalmente, esistono nel corso storico tre concezioni spaziali. Nella prima, che abbraccia il periodo dall'architettura egiziana alla greca, lo spazio è letto come relazione fra i volumi. Nella seconda, dal Pantheon alla fine del XVIII secolo, lo spazio è letto come cavo, interno all'edificio. Nella terza, aperta dalla rivoluzione che all'inizio del Novecento abolisce il punto di vista prospettico unico, lo spazio è interpretato come energia fra volumi collocati liberamente l'uno rispetto all'altro. Appare l'interpenetrazione dello spazio interno con quello esterno e vengono incorporate velocità e movimento, poiché l'automobile obbliga a considerarli nella concezione architettonica. Ma come emerge questa lettura spaziale nel suo saggio?

Giedion inizia in una maniera che oggi consideriamo tradizionale, trattando dell'industrializzazione, delle prime costruzioni in ferro, dei grandi spazi e delle Esposizioni Universali. Poi i primi maestri, Horta, Berlage, Wagner e infine il movimento americano con la centralità della figura di Frank Lloyd Wright, al quale dedica un capitolo di trenta pagine. Wright è per Giedion «un genio di una vitalità talmente ricca e costante da sfuggire alle spiegazioni». Centrale è l'analisi dello spazio interno della casa, concepita come ambiente unico con diverse stanze articolate intorno al nocciolo massiccio del camino. Questa pianta a «mulino a vento», scrive, è in realtà cruciforme: una «interpenetrazione di due parti della casa che si incontrano l'una con l'altra trasversalmente» (Giedion 1954: 385-389). Giedion esamina anche gli spazi del Larkin Building a Buffalo e della Johnson Wax Company a Racine, entrambi concepiti come un unico ambiente interno separato dall'esterno da muri massicci. In particolare apprezza l'edificio della Johnson Wax che «amplia l'esperienza emotiva per mezzo di nuove scoperte. Soltanto pochi sono capaci di farlo. Wright realizza in questo edificio, mediata da una luce argentina ed una forma plastica, una nuova sensazione spaziale, e senza questa non è possibile pensare in termini di architettura» (Giedion 1939: 39). Eppure l'edificio è costato il doppio di quanto preventivato e Giedion non giustifica questa inclinazione al lusso. Qui e là traspare qualche altra sottile critica: «tutta la carriera di Wright è stata uno sforzo per esprimere se stesso in ciò che egli chiama "architettura organica", qualunque essa sia» e ancora è «tanto prudente con le aperture, che talvolta è persino difficile trovare la porta di casa» (Giedion 1954: 402-404). Inoltre, Giedion non riconosce Wright come l'attuatore di una vera e propria rivoluzione: egli riprende le superfici piane, il portico come estensione orizzontale della casa nell'intorno, l'impiego di materiali naturali, le soluzioni utilitarie della tradizione americana e le trasforma, rivelando «quale intimo contenuto sentimentale abbiano per lui e per noi gli alberi e le montagne, i fiumi ed i laghi del suo paese nativo» (Giedion 1954: 395). Se anche Giedion ammette che Wright, non avendo intorno pittori e scultori,

<sup>3</sup> Per approfondimenti sulla *querelle* fra Giedion e Zevi sulle pagine di "Comunità" vedi Dulio 2008: 87-88.

compie da solo la sua strada verso una nuova idea di spazio, se anche ne coglie l'influenza sulle esperienze in Europa dal 1910 in poi, egli scrive tuttavia che nelle ricerche europee a lui contemporanee «urge dentro certi limiti un'altra volontà, un'altra concezione spaziale» (Giedion 1954: 389).

In un articolo pubblicato su "Metron" nel 1949, Zevi scrive: «Giedion dà una enorme importanza agli *ismi*. Ed è giusto. Ma di quali *ismi* si tratta? Solo di quelli astratto-figurativi che formeranno certo una componente essenziale della cultura moderna, ma non la sola» (Zevi 1949: 5-30). Per Giedion, i principi di spazio e tempo sono rivoluzionati nelle fondamenta dal Cubismo, che introduce la simultaneità e l'interpenetrazione dei piani, dal Costruttivismo, che elimina l'oggetto e concepisce uno spazio in cui non esiste misura umana, dal Neo-plasticismo, che torna agli elementi essenziali del colore puro e dei piani considerando i loro rapporti di interdipendenza, dal Futurismo, che introduce definitivamente il tempo come fattore qualificante dell'analisi spaziale. Naturalmente, in architettura, centrale per questo sviluppo diviene la figura di Gropius: gli stabilimenti Fagus, la Fabrik per l'Esposizione del Wekbund a Colonia e gli edifici della Bauhaus a Dessau, nei quali l'architetto riesce a mostrare simultaneamente interno ed esterno dell'edificio, come nell'Arlésienne di Picasso sono mostrati contemporaneamente profilo e prospetto. Poi la figura di Mies van der Rohe, che seguendo e sorpassando gli influssi olandesi intende la casa come rapporto fra piani orizzontali e verticali attraverso cui realizzare lo spazio continuo, Mies come il più grande nell'uso di una delle componenti fondamentali della spazialità contemporanea, ossia la superficie piana nella sua forma levigata, preziosa e trasparente. Infine, predominante, la figura di Le Corbusier, che «crea case di una leggerezza senza precedenti e fa progredire ancora la pianta aperta che Frank Lloyd Wright aveva iniziato» (Giedion 1954: 506). La predilezione per il maestro svizzero appare chiaramente: «Frank Lloyd Wright usava sfruttare anche le più piccole fessure delle rocce per ancorare più strettamente le sue case alla terra. Nella Villa Savoye Le Corbusier fa esattamente l'opposto. L'abitante della città, per il quale la villa fu progettata, voleva piuttosto trovarsi in grado di dare un vasto sguardo d'insieme sulla campagna, che trovarsi fra gli alberi e i cespugli. Egli voleva godersi il panorama, le brezze ed il sole, godere in tutta calma di quella naturale libertà di cui il suo lavoro lo privava. Questo è un altro esempio delle due reazioni alla natura eternamente opposte: riflesso contemporaneo del contrasto fra il tempio greco, che si staglia contrastante sullo sfondo, e la città medievale abbarbicata come una pianta sul terreno su cui è posta» (Giedion 1954: 509-512).

Le due reazioni alla natura sono le due opposte concezioni spaziali: lo spazio come relazione fra volumi puri di Le Corbusier e lo spazio concepito come cavità, interno, con il quale Giedion interpreta non senza qualche distorsione critica le realizzazioni wrightiane.

In realtà, seppure in Giedion è evidente la preferenza verso le tendenze europee, Zevi omette il rilievo dato alla figura di Wright. Vuole che Wright sia la sua scoperta e la sua nuova chiave interpretativa. Sempre nello stesso articolo su "Metron", aggiunge «io non ho fatto altro che tradurre *Space, Time and Architecture* con un'unica modificazione: ho trasportato il capitolo su F. L. Wright dopo quello che concerne Le Corbusier. Ma non si trattava di una variazione di poca conseguenza [...]. Lo sviluppo dell'architettura moderna appare sotto una nuova luce. Parlare di Fallingwater o del Johnson Building di Wright cinquant'anni prima della descrizione del Bauhaus e settantacinque pagine prima della Villa Savoye e del Padiglione Svizzero all'Università di Parigi è cronologicamente, scientificamente e storicamente incomprensibile» (Zevi, 1949: 5-30)<sup>3</sup>.

Per inciso, in un articolo intitolato *Architettura liberatrice* in "Critica d'arte" del settembre 1969, Carlo Ludovico Ragghianti, amico e maestro di Zevi, scrive appoggiando le sue tesi: «dopo l'ultima guerra ebbi notizia della pubblicazione negli Stati Uniti, sin dal 1941, del volume di Siegfried Giedion, intitolato *Space, Time and Architecture*, e me lo procurai, ovviamente interessato dal titolo che sembrava coincidere con i miei problemi. Inutile dire che fu, ancora una volta, una delusione. Perché ancora una volta "tempo" equivaleva a storia esterna all'arte [...] non si sospettava nemmeno del nesso spazio-tempo nella conoscenza o produzione artistica, e soltanto si ripeteva che i cubisti avevano negato "lo spazio tridimensionale rinascimentale" per assumere la quarta dimensione dello spazio, cioè il tempo, teorizzata da Minkowski e da Einstein, e ciò (e qui cascavano le braccia) per moltiplicare i punti di vista nella loro

<sup>4</sup> Zevi non sembra curarsi di rispondere a Giulio Carlo Argan, che con *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951 ribadisce il ruolo di Gropius contro il predominio wrightiano in Zevi. Attraverso l'analisi del metodo di insegnamento di Gropius, Argan fa riferimento a quella *educazione attraverso l'arte* teorizzata da Herbert Read.

<sup>5</sup> Spiega Zevi, le loro opere sono rilevanti dal punto di vista cronologico, in quanto le prime a battere la strada del rinnovamento: «Quando si incontra un villino di Voysey, un palazzetto di Ashbee o di Baillie Scott, l'occhio qualificato percepisce una genuina ispirazione». E aggiungerà, nell'edizione del 1975 «ispirazione nata da matrici etiche anticonvenzionali, di rigetto di ogni strumento preformato». Un nuovo spazio che rompe con le concezioni passatiste e introduce la spazialità moderna.

mobilità ed ottenere una simultaneità di visuali in una sorta di visione tran-spaziale, di movimento, che ingenuamente si credeva essere "nata" col cubismo [...]. Capii più tardi, quando il Giedion venne a Firenze nel 1951 per riconciliarsi con Wright che non lo amava: il volenteroso specialista e senza dubbio meritorio sostenitore dell'"effort modern", me ne assicurai, non conosceva né Kant né Bergson se non per sommarie e indirette referenze».

La concezione dello spazio-tempo secondo la teoria einsteiniana e fenomenologica è invece, come vedremo, quella zeviana.

#### *La prima Storia*

Iniziamo l'analisi dalla prima edizione del 1950. Le riedizioni del 1953, 1955 e 1961 restano del tutto invariate<sup>4</sup>.

L'*incipit* della *Storia* sembra rivolto direttamente a Giedion, e con lui a Pevsner, quando Zevi scrive che l'equivoco più diffuso nella storiografia dell'architettura è stato quello di individuare nel periodo razionalista in Europa, dagli anni Venti al 1933, l'acme di oltre un secolo di storia. In maniera ancora più diretta, sferza un colpo a Giedion stabilendo che il suo «atteggiamento mentale allo stesso tempo positivistico e astratto-figurativo ha alterato un'obiettiva visione storica». I testi di Zevi, prima *Verso un'architettura organica* e poi la *Storia*, scritti durante e dopo la guerra, hanno dunque il compito di superare gli *ismi* e affermare chiaramente che il funzionalismo nel suo apice razionalista è finito, mentre una nuova poetica è scaturita silenziosamente, in maniera embrionale in Europa con Aalto e gli architetti svedesi, in maniera più matura negli Stati Uniti, dove un "genio", naturalmente Wright, «aveva precorso l'itinerario dell'architettura moderna, ne era stato uno dei massimi maestri e, operando su tre generazioni, anticipava il suo svincolamento da posizioni meccanicistiche» (Zevi 1950: 13-14).

Da principio, con una chiarezza spiazzante, la domanda cruciale: perché è nata l'architettura moderna? Nella prima risposta affiora subito il tema venturiano del rinnovamento del *gusto*, espresso anche attraverso i sorprendenti accostamenti di immagini, i *collages* di Zevi, una seconda storia nella *Storia*: una dama settecentesca e una elegante signora contemporanea a confronto per l'abbigliamento, una poltrona napoletana del XVIII secolo con una sedia di Bruno Mathsson del 1938 per il design, i paesaggi "svaporati" di Monet con i volumi "taglianti" di Cézanne per la pittura. Sono fra l'altro, in maniera innovativa, introdotti Étienne-Louis Boullée e Claude-Nicolas Ledoux come precursori del moderno, soprattutto quest'ultimo con il progetto per la città sociale di Chaux. Poi la rivoluzione tecnica e, certo, gli *ismi* astratto figurativi, ma presenti solo come una delle componenti della genesi del moderno. Infine, decisivo, l'impulso sociale alla base del rinnovamento architettonico, prima ancora del gusto, della tecnica, e delle concezioni visive: «il mondo della libertà e perciò anche di quella artistica, è valido solo se affronta il problema sociale, riesce ad esprimerlo e quindi a trascenderlo nella creazione» (Zevi 1950: 42). Forte è ancora in Zevi la spinta del Partito d'Azione, urgente la necessità della Ricostruzione. Viene introdotto così un tema fondamentale nell'analisi, il tema della *moralità*, e questo spinge ad analizzare le condizioni di vita nelle città e a legare temi architettonici e urbanistici. Tuttavia Zevi nell'analisi dello spazio esterno, valutato con gli stessi metodi adottati per lo spazio interno, si limita ad affermare che ai vuoti negli ambienti interni corrispondono i vuoti delle piazze o delle strade, alle sequenze dei punti di vista interni le sequenze dei punti di vista urbanistici. Continua poi seguendo fondamentalmente Giedion per la descrizione della prima età dell'architettura moderna, con l'aggiunta delle Arts & Crafts e della figura di William Morris tratte invece da Pevsner e collegate alle teorie delle Garden Cities di Ebenezer Howard<sup>5</sup>.

#### *I maestri secondo Zevi*

Nel capitolo sui maestri del periodo razionalista Zevi riprende da Giedion nomi e temi. Ma nel caso di Zevi il capitolo sul periodo razionalista precede quello su Wright, in modo che il maestro americano conquisti nella *Storia* un ruolo di assoluta preminenza.

Per prima l'opera di Charles-Edouard Jeanneret: «temperamento da orologiaio svizzero e pittore astratto; maniacco di codificazione e propagandista di straordinaria versatilità; prepotente ricercatore di schemi, ansioso di primeggiare più che per l'eccellenza dei risultati artistici per la bontà dei principi – di formule pretenziose di universale vali-

<sup>6</sup> Già aveva scritto, qualche pagina prima, che il tetto giardino si trovava sulla casa in Rue Franklin di Perret del 1903, che i *pilotis* erano disegnati nell'edificio della piazza della *Cité Industrielle* di Garnier del 1903, che le finestre continue erano sulla facciata della *Maison du Peuple* di Horta del 1898, nel *Palais Stoclet* di Hoffmann del 1911 e soprattutto negli uffici a Breslavia di Poelzig del 1910. Gusto dei volumi puri? Loos è il primo. Gusto delle superfici? Hoffmann. Nessuna invenzione per il maestro svizzero, solo capacità di assimilazione, catalogazione, dichiarazioni assiomatiche, che Zevi non esita a definire "irritanti".

dità – e tecnico abbastanza intelligente per associarsi con Pierre Jeanneret; sensibile ai problemi sociali non tanto per reale partecipazione quanto per l'esigenza di pensare sistemi logici, una società organizzata scientificamente, e d'altro canto feroce individualista». Inizia senza nascondere la sua critica<sup>6</sup>. Le Corbusier ripropone sempre pochi intenti edilizi, l'idea dell'Immeuble villa del 1922, riproposta nel Padiglione per l'Esprit Nouveau del 1925, il piano per una città da tre milioni di abitanti del 1922 riproposto a Parigi nel 1925, a Ginevra nel 1932, ad Anversa e Stoccolma nel 1933 e di nuovo a Parigi nel 1937. Cinque punti e innumerevoli applicazioni. Tuttavia, Zevi si arrende di fronte alla "poesia" della Villa Savoye: «Dall'incanto della matematica, dal rigore del cristallo si passa ad una sfera che non è più logicamente controllabile, ed è la sfera delle trasfigurazioni liriche». Stesso giudizio positivo per il padiglione svizzero dell'Università di Parigi: «Chi ha creato questi edifici è un matematico ma è anche un poeta; è un razionalista e insieme un romantico; magari non crea una duratura cultura, ma suscita una problematica pervasa di genialità e di seducente artificio, estremamente efficace per sgombrare il campo dal dominio accademico, dal tanfo degli stilismi tradizionali». Le Corbusier è poeta e non letterato quando l'ispirazione prevale sul teorema, quindi quando egli stesso in qualche maniera si contraddice, «e il numero non fu solo magia, ma canto», scrive Zevi concludendo il paragrafo (Zevi 1950: 119-132).

Il capolavoro di Gropius è l'edificio del Bauhaus a Dessau del 1926, magistrale nell'articolazione e nell'incastro dei volumi, con una libertà compositiva derivata dal periodo espressionista del maestro. Per descrivere gli spazi di Gropius, Zevi inizia a utilizzare il termine "organico": in pianta Gropius non ha bisogno di circoscrizione geometrica e costruisce dall'interno all'esterno, nelle opere del periodo americano si consolida una progressiva adesione alla tendenza organica.

Su Mies van der Rohe: «notevole attività organizzativa, praticamente nessuno scritto, pochi edifici. Tutto il resto è, direi senza eccezioni, poesia». Gli spazi interni non sono chiusi staticamente, il ragionamento è per piani, per rettangoli giustapposti e mai incastrati alla maniera neoplasticista, setti murari che si prolungano nella natura, tendenza centrifuga che prolunga le orizzontalità verso lo spazio circostante: «Evidentemente le sue immagini, non configurando più volumi e superfici ma solo tersi piani isolati, puntano sullo spazio. Ed è un fenomeno unico in periodo razionalista» (Zevi 1950: 142-144). Una spazialità, dunque, che a Zevi piace, perché ricorda nella sua interpretazione quella di Wright.

A questo punto del testo, uno dei suoi grandi meriti: quello di concedere a Jacobus Johannes Pieter Oud e Erich Mendelshon lo stesso rango attribuito a Le Corbusier, Gropius e Mies. A Oud è riconosciuta la perfezione nello studio della volumetria elementare, dei rapporti fra pieni e vuoti sulle superfici, dei particolari: «intimo controllo, freddezza esteriore, eliminazione di ogni aggettivo sensuale, massima leggibilità, sobria coerenza» (Zevi 1950: 148). Mendelshon è invece in grado di trascendere il simbolismo espressionista e di considerare l'edificio nella sua manifestazione unitaria, integra sia strutturalmente che spiritualmente, sfruttando al massimo grado la virtualità plastica del cemento armato.

Nell'analisi della sua opera, Zevi approfondisce la sua concezione di spazio-tempo: normalmente la quarta dimensione viene applicata per superare il punto di vista statico e moltiplicare i punti di vista in modo filmico. Ma così applicata, la quarta dimensione riguarda il tempo dello spettatore che percorre lo spazio, non il tempo del farsi di questo spazio. Non è quindi, con lo spazio, un tutt'uno. Saltare dalla bidimensionalità alla quarta dimensione, omettendo in questo modo la terza, ossia la profondità della materia, significa per Zevi «reprimere l'energia materica sulla quale lo stesso Einstein insiste tanto» (Monica 2002: 25). Nell'Einsteinturm la materia è messa in moto nel tempo, è contorta, è resa esplosiva, è un tutt'uno con lo spazio e il tempo.

#### *Italia fra inizio secolo e seconda guerra mondiale*

Al capitolo sui maestri segue la critica al manierismo che ne deriva, dettato ancora una volta dagli *ismi* cari a Giedion. Nuove energie e risposte vanno cercate altrove. E in particolare Zevi cerca in Italia. Lo spazio dedicato all'architettura italiana naturalmente è prerogativa della sua *Storia*.



<sup>7</sup> Zevi aggiunge in bibliografia gli articoli di Raggianti 1936 e di Pagano 1937. Di Persico cita interi paragrafi e sceglie quelli che convalidano le sue tesi sul genio di Wright.

<sup>8</sup> Seppure l'inclinazione di Pagano per il linguaggio minore non rientri nei canoni estetici zeviani, la sua figura è consacrata grazie al suo odio per la retorica, alla visione di un'architettura razionale e non "razionalistica", alla coscienza urbanistica, al disprezzo per la burocrazia e al senso della carenza di un'adeguata critica d'arte.

Nella prima edizione, del 1950, non può che occuparsi del periodo compreso fra l'inizio del secolo e la seconda guerra mondiale, e ad un certo punto della sua riflessione Zevi si sofferma sulla cultura crociana. Non impegnata nel vivo della vicenda architettonica, Benedetto Croce non prende posizione, facendo mancare il necessario appoggio alla lotta condotta dal razionalismo per una architettura antiaccademica e nuova. Croce si limita a vaghe impostazioni generali e afferma che «l'arte si può raggiungere attraverso tutti i mezzi espressivi e che un autentico poeta poteva benissimo attingere un capolavoro con archi e colonne» (Zevi 1950: 212). Sia pure indirettamente, scrive Zevi, contribuisce così a non scalfire l'azione dei progettisti asserviti al regime fascista.

Emergono le figure di Raimondo D'Aronco e Ernesto Basile come capiscuola della modernità, mentre personaggi minori sono Coppedé, Sacconi, Calderini, Koch o Poggi. Interessante è la domanda che Zevi si pone alla fine del paragrafo: è utile parlare delle figure minori? Una *Storia* può essere tracciata solo circoscrivendo le personalità dei grandi, dei "poeti"? Non varrebbe la pena ricostruire le figure di architetti contrassegnate da un iniziale, seppure debole, timbro? La *Storia*, conclude, impone un bilancio, una scelta. Quindi, nel periodo fra le due guerre, il futurismo è al centro dell'analisi.

Il Manifesto di Sant'Elia è riportato integralmente. Seppure gli elementi positivi non ne furono approfonditi, e i suoi disegni rimasero dimenticati sulla carta, il movimento ebbe un'importanza ben superiore alla sua diretta applicazione architettonica, un valore di rottura con la tradizione e di continuità con il razionalismo. Quest'ultimo appare nel 1926 grazie al "Gruppo 7", in ritardo rispetto al contesto europeo e in contestazione con l'autorità "intollerabile" di Giovannoni e Piacentini: «a Roma non vi erano alternative: ogni atto indipendente del pensiero portava ad una lotta». Lotta che naturalmente esplose nel 1931 con la Seconda Mostra di Architettura Fascista, il Tavolo degli Orrori di Bardi, la dichiarazione del M.I.A.R. apparentemente appoggiata da Mussolini. Poi il voltafaccia, la cui responsabilità cade tutta su Piacentini, figura che per questo, scrive Zevi «non rientra nella storia dell'architettura moderna e perciò eviteremo di parlarne se non per quel che riguarda la sua azione pratica che fu determinante nei destini del movimento moderno» (Zevi 1950: 221).

Si citano di quegli anni la Stazione di Firenze del 1933 di Michelucci, Sabaudia di Piccinato del 1933-1948, alcuni uffici postali, molte case del fascio ed edifici privati. Ma i protagonisti della stagione architettonica italiana sono tre: Giuseppe Terragni, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano.

Il primo, con la Casa del Fascio di Como supera Le Corbusier nella scelta di non stabilire equivalenza fra i quattro prospetti e lavorare dando profondità alle superfici: non cartilagini senza spessore, *façades libres* bidimensionali, ma volumi ritmati da ombre coscienti della consistenza della materia. Il secondo emerge per la rilevanza dei suoi saggi e ancor più per il visionario ragionamento che struttura la sua *Profezia dell'architettura* del 1945 che avrà grande influenza su Zevi<sup>7</sup>. Infine Giuseppe Pagano, l'anti-Persico e l'anti-Terragni, che accetta l'*orgoglio della modestia* di cui già Lionello Venturi ha parlato riguardo l'architettura moderna italiana, che accoglie il limite letterario sulle istanze poetiche ma che in effetti, grazie al suo attivismo, è il vero organizzatore della nuova cultura architettonica in Italia (Zevi, 1950: 271)<sup>8</sup>.

Queste le figure particolarmente significative per Zevi nella vicenda storica dell'architettura italiana dell'immediato dopoguerra, per i pochi altri è indicato qualche cenno. Così Figini e Pollini vengono ricordati per la loro "deliziosa" villa-studio per un artista alla Triennale di Milano del 1933 e per gli edifici del centro Olivetti a Ivrea, e il gruppo BBPR per la feconda attività culturale. Giovanni Muzio e Roberto Papini sono appena nominati nel paragrafo dedicato a Persico, mentre a Gio Ponti si riconosce solo il «merito di aver suscitato un notevole interesse per l'arredamento moderno anche se nell'ambito di una cultura salottiera e decadente» (Zevi, 1950: 279). A Luigi Moretti è dedicata la figura in pianta della Casa della Scherma al Foro Italico del 1936, senza ulteriori commenti.

#### *Le correnti dal nord*

Zevi si attribuisce il merito di essere stato il solo a rendersi conto che dalla crisi del razionalismo europeo fosse scaturita una poetica nuova, post-funzionalista, nei paesi scandinavi. In realtà, Giedion aveva dedicato ad Alvar

<sup>9</sup> Agli antipodi di quello di Terragni che preordina una stereometria pura per l'esterno e da questa ricava l'interno, Aalto procede dall'interno verso l'esterno, dallo studio degli ambienti, dei percorsi, dei movimenti dell'uomo. Una volta determinati questi spazi, li veste con l'involucro parietale.

<sup>10</sup> Va rilevato che, seppure nel testo non se ne faccia il nome, nelle didascalie delle immagini gli autori menzionati sono sempre Aino e Alvar Aalto. Un piccolo riconoscimento per una delle grandi donne dell'architettura moderna. Per contro, Charlotte Perriand o Eileen Gray, fra le altre, non sono mai nominate.

Aalto un capitolo nel quale aveva definito il maestro finlandese "primordiale e attuale". Aalto tenta per Giedion di liberare l'architettura dal pericolo della rigidità, accenna contemporaneamente al futuro e al passato, e nella Villa Mairea giunge «a un risultato raro: il senso dell'ininterrotto fluire dello spazio attraverso la casa non si smarrisce mai; eppure il sentimento dell'intimità è sempre salvo, dovunque vi troviate» (Giedion 1954: 588). È un giudizio di valore importante, ma Zevi non lo rimarca quando descrive il lavoro di Aalto evidenziandone una nuova spazialità, legata non più a pareti e volumi, alla purezza stereometrica e alle trasparenze lineari, ma all'impegno umano e psicologico dell'architetto<sup>9</sup>. Uno spazio che, finalmente, trascende le tre dimensioni, e perfino quella cubista che si ottiene girando intorno all'edificio, uno spazio che va abitato nella sua vita carica di energia, nel tempo: «nulla è più libero di per se stesso: struttura, facciate, pianta, finestre sono serratamente legate in nome di un tema unico, di una libertà che tutte le reintegra e determina: la libertà umana e quella spaziale entro la quale la prima si inverte» (Zevi, 1950: 307)<sup>10</sup>.

Dopo Aalto, Erik Gunnar Asplund, sul quale Zevi ha due anni prima pubblicato una monografia, sottolineando come nelle sue opere sia sempre presente la preoccupazione psicologica e la concezione dell'architettura come segno dell'abitare umano e della relazione con la natura. Con lui, Sven Markelius, mentre di Sigurd Lewerentz Zevi pubblica una piccola immagine (Zevi, 1950: tav. 48). I prodotti svedesi, scrive, sono «nati da una stessa ricerca, [...] da uno stesso intento di umanizzare l'architettura imprimendovi il segno di una differenziata fenomenologia in nome del primo requisito richiesto alla casa e alla città: la sua *livableness*, la possibilità di viverci con grazia, con spirituale letizia» (Zevi, 1950: 313). Il passaggio all'urbanistica è immediato: il piano per Amsterdam di Cor Van Eesteren è l'equivalente a scala urbana di un progetto di Le Corbusier e il piano per Londra di Patrick Abercrombie di un progetto di Asplund o Aalto. Lo spazio della casa, del singolo edificio, è organicamente legato allo spazio della città: «come è impossibile una casa organica in una città non umanamente pensata, così un'urbanistica che non derivi, che non cresca dall'architettura dei suoi spazi e dei suoi edifici è urbanistica meramente planimetrica, resta disegno a due dimensioni [...]: le manca la vita e perciò l'arte» (Zevi, 1950: 325).

### *Poi la guerra*

A partire dal 1943 è possibile un riesame per l'evoluzione del pensiero architettonico. L'evoluzione è quella segnata dall'architettura organica, e il discorso di Wright a Londra del 1939 è una "dichiarazione d'indipendenza". Occorre sgombrare il campo dai fraintendimenti, soprattutto naturalistici e biologici, e definire che cosa si intenda per organico, esorta Zevi. Walter Curt Behrendt è stato il solo finora a dare valore alla parola *organico* in architettura, riprendendo il concetto non dal Burckhardt ma addirittura dal Vasari quando descriveva l'edificio della Farnesina come *non murato, ma veramente nato*. Sembra comunque che per Zevi sia più facile definire che cosa l'architettura organica non è: «non v'è niente di vago, di sentimentalistico nella tendenza organica. Essa non implica il colore locale, né richiami al passato, né l'improvvisazione istintiva, né l'edilizia rustica o indigena, né la campagna, né Capri, né provincialismi di sorta». Ancora, l'architettura organica si definisce in contrapposizione al geometrismo, agli standard artificiali, alle scatole bianche e ai cilindri razionalisti. Manca una vera e propria definizione, accennata forse nelle ultime righe del paragrafo: «Organico in quanto negli spazi interni dell'architettura ricerca la felicità materiale, psicologica e spirituale dell'uomo; organico perché estende questa esigenza dall'ambiente isolato alla casa, dalla casa alla città. Organico era perciò un attributo che aveva un'idea sociale, non un'idea figurativa; in altre parole, che andava riferito a un'architettura che vuole essere, prima che umanistica, umana» (Zevi, 1950: 332-343). Immediato il riferimento all'APAO, fondata nel 1944. Gli architetti moderni, da Torino a Venezia alla Sicilia, si raccolgono in associazioni, scrive Zevi, con adesioni anche da parte dei razionalisti. Ancora una domanda: che cos'è questa architettura organica per gli italiani? Un'accurata serie di tesi e antitesi, per la particolare profondità della ricerca estetica e culturale nel nostro paese. E in questa parte, la *Storia* si trasforma in una *Critica*: in un testo di supporto a quanto sta avvenendo nel paese in quegli anni, in uno strumento operativo per combattere sul campo e contribuire alla costruzione poetica dell'opera di architettura partecipando alla dinamica progettuale.

<sup>11</sup> Zevi attribuisce a Sullivan il merito di aver integrato gli elementi interni ed esterni dell'edificio, compresa la decorazione: «ho passato lunghe ore a studiare uno dei suoi più ornati grattacieli; [...] ho cercato di staccarla con l'immaginazione dai pilastri, dalle pareti, dalle cornici; ho concluso che si trattava non di incrostazioni applicate, ma di opera di poesia, intimamente integrante la poesia delle strutture».

<sup>12</sup> Il carteggio fra Ragghianti e Zevi conservato nell'Archivio della Fondazione Ragghianti a Lucca è ricco di informazioni in merito.

Vengono citate pochissime realizzazioni, l'ospedale traumatologico di Giuseppe Samonà del 1948, la palazzina in via Pisanelli di Silvio Radiconcini e dello stesso Zevi del 1950-52, l'unità residenziale Falchera a Torino del 1951 di Astengo, Mollì Boffa, Passanti, Renacco e Rizzotti. Una visione ridotta rispetto al panorama di ciò che è successo in Italia dalla fine della guerra al 1950. Perché Zevi tace sul Monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine, perché non nomina il progetto di Ridolfi, Quaroni, Cardelli e Fiorentino per il fabbricato viaggiatori della Stazione Termini, pubblicati fra l'altro entrambi su "Metron" nel 1947 (Red. 1947: 35-47; Piccinato 1947: 2-7; Samonà 1947: 8-22)? Il primo troppo astratto e stereometrico, il secondo troppo espressionista, per rispondere alla definizione di organico che Zevi in quel momento sta cercando?

Zevi si rivolge agli Stati Uniti, nella figura indiscutibile di Wright. L'ultima parte della *Storia* è, a lui dedicata, per dare coerenza a una fisionomia culturale ben precisa. Una forzatura cronologica?

### *Verso l'America*

Non esiste ancora, afferma Zevi, una convincente trattazione sull'architettura americana perché o ci si è occupati dell'architettura ufficiale o di quella tecnica. Questi due aspetti vanno congiunti. La leggerezza del "balloon frame" utilizzato fin dalla prima metà dell'Ottocento è legata a una determinata concezione spaziale: le esigenze interne dettano le forme architettoniche, il piano è flessibile, può allargarsi o restringersi ogni volta che le condizioni individuali, sociali o economiche lo richiedano. Con questa anticipazione, Zevi indaga l'opera di Henry Hobson Richardson e i risultati della Scuola di Chicago, l'invenzione del grattacielo a ossatura, fino ad arrivare a Louis Henry Sullivan: I Magazzini Carson, Pirie e Scott ne fanno il profeta dell'architettura moderna, non vi è né esaltato il verticalismo dei grattacieli precedenti, né ostentato un orizzontalismo oppositivo, ma semplicemente «lo scheletro edilizio trova una sua perfetta espressione nell'equilibrio dei ricorsi orizzontali e verticali» (Zevi, 1950: 393, 394). I suoi scritti, specialmente *The Autobiography of an Idea* del 1922 ne fanno il maestro della generazione a venire. Il celebre motto *form follows function* è spesso frainteso: per funzione Sullivan intende infatti non un fenomeno utilitaristico, bensì il risultato di tutte le realtà intellettuali, spirituali e pratiche, l'espressione della *vita interna* dell'edificio. Un principio del tutto organico<sup>11</sup>.

Infine, Frank Lloyd Wright. Dal 1949 Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi si stanno occupando di organizzare una mostra a Palazzo Strozzi<sup>12</sup> nella quale per la prima volta saranno esposti in maniera coerente e completa i suoi progetti al pubblico italiano. Un lavoro metodico di raccolta che Zevi fa rifluire nel suo capitolo sul maestro americano.

Egli ritiene che la storiografia architettonica non ha gli strumenti critici necessari alle indagini spaziali indispensabili per caratterizzare le opere di Wright. Quali quindi gli strumenti critici che vanno messi in campo? Come deve procedere la sua analisi spaziale?

Innanzitutto, Zevi contestualizza le teorie wrightiane e sottolinea le differenze fra contesto sociale europeo in cui fiorisce il movimento moderno, e contesto americano. Wright può permettersi di ricusare il Rinascimento, e anche Michelangelo, di affermare che solo l'architettura domestica giapponese e le cattedrali gotiche vadano prese a riferimento per la nuova spazialità architettonica, e allo stesso modo può rifiutare i termini europei del dramma politico e sociale. Può adottare un atteggiamento mistico-pionieristico rivolto *fuori dalla cultura*, destinato all'americano medio senza preconcetti che pur non avendo ancora grande potere finanziario, può costruirsi una casa secondo espressioni nuove e libere.

Poi Zevi elenca le sei caratteristiche per l'architettura organica stabilite da Wright nel 1908: la semplicità, la non univocità di uno stile e l'adattabilità alla vita delle persone, l'edificio concepito come fatto organico così come in natura, i colori che si armonizzano con le forme naturali, i materiali mostrati per quello che sono, la "casa con carattere" al di fuori di ogni effimera moda. Sei principi che riflettono l'inutilità di ogni tentativo di rinchiudere entro una formula critica univoca una mente vulcanica e continuamente cangiante: «lo non credo nemmeno che i sei principi del 1908 forniscano più di una generica riprova della coerenza di Wright; nessuno di essi, né la loro somma, rende il nucleo dell'ispirazione e della ricerca wrightiana» (Zevi, 1950: 434).

<sup>13</sup> Zevi riprende esattamente le parole di Giedion: l'irradiazione degli spazi della casa dal camino avviene come "nelle pale di un mulino".

<sup>14</sup> Un collaboratore su tutti segue Wright durante la sua carriera: Jaro Joseph Polivka. Vedi: Quinan, 1988: 42-53; Di Suvero 1959: 203-209.

### *La conquista dello spazio*

Poi il paragrafo più complesso, alla ricerca del "vero segreto wrightiano". Naturalmente, gli ambienti non più concepiti come scatole separate, la rottura della segregazione cellulare, la fusione di una stanza con l'altra, l'eliminazione delle divisioni. Descrizione simile aveva svolto Giedion nel 1941<sup>13</sup>. Ma le case di Wright, aggiunge Zevi, seguono il piacere psicologico e visuale dell'uomo tanto in pianta che in alzato mantenendosi nello spazio interno di cui pianta e alzato sono proiezioni.

Wright dunque vede *i vuoti*. Li concepisce simultaneamente in tutte le dimensioni, non per superfici o volumi aggiunti o giustapposti. Wright è per Zevi il solo maestro che realizza in architettura la rivoluzione della legge della relatività einsteiniana: spazio, tempo, materia e energia sono interrelate, si influenzano a vicenda, sono influenzate dal fruitore che partecipa. Per questo un'architettura organica è un'architettura democratica. Vedere simultaneamente lo spazio interno in tutte le dimensioni consente la più totale emancipazione dalle forme precostituite, l'indipendenza più totale dalle sovrapposizioni geometriche: «La scena delle attività umane non si squadretta, si riveste». Ancora più importante, questa concezione dello spazio interno, questa progettazione del "vuoto", è ininterrotta: conquista centrifuga dello spazio, pianta libera non suddivisa da muri e poi racchiusa in un volume, ma perché prodotta dall'interno all'esterno e lasciata fluire. Ogni altro aspetto deriva da questa *visione dei vuoti*, per esempio la ricerca strutturale basata su una tecnica che realizzi una continuità plastica espressiva della continuità spaziale: il successo dell'Imperial Hotel di Tokyo che resiste al terremoto del 1923, il trionfo del collaudo delle colonne a fungo della S. C. Johnson a Racine, sono elencati da Zevi come risultati del solo genio wrightiano, omettendo le relazioni di Wright con i collaboratori ingegneri<sup>14</sup>. Ancora, la sua concezione urbanistica, *The Disappearing City*, la rottura dell'aggregato urbano tecnicamente e moralmente nocivo a favore dello sviluppo in estensione, con aria da respirare per l'uomo e libertà di muoversi, attraverso la macchina.

Merito indiscutibile di Zevi: aver saputo descrivere la concezione spaziale di Wright meglio di chiunque altro fino ad allora. Non gli riconosce alcun errore. Perfino in Le Corbusier aveva trovato luci e ombre, perversioni e lirismi. Tutto ciò che Wright concepisce è invece geniale "poesia". Da qui parte una rilettura della storia dell'architettura europea alla luce della soverchiante influenza che ebbe secondo Zevi il maestro in Europa, con le riprese del suo lavoro da parte di Berlage, Gropius, Mendelshon, Oud, sempre affermando che la conquista dello spazio e il segreto delle concezioni di Wright sfugge completamente ai maestri del razionalismo e la sua rilettura sfocia nel manierismo. Segue quindi l'analisi dell'influenza in America attraverso gli allievi di Taliesin: Neutra, Mock, Moser, Kameki. Ma la funzione di Wright, conclude Zevi, non può essere quella dell'educatore: «Egli è troppo impegnato nella sua attività incandescente e nelle sue divoranti aspirazioni per lavorare nel seno di un movimento, o sia pure dirigere un movimento [...]. Taliesin è come un'orchestra in cui ogni suonatore obbedisce al maestro senza che questi spieghi una didattica; chi non comprende o si stanca di essere solo un esecutore, riparte [...]; ma nell'andare porta via qualcosa di profondo che lo distinguerà dal razionalismo e dalle mode superficiali. Una coscienza del fare architettonico i cui documenti, costruiti e scritti, costituiscono la storia dell'architettura contemporanea negli Stati Uniti» (Zevi, 1950: 436-476).

### *Razionalisti negli Stati Uniti*

Con l'arrivo in America, anche Gropius è lentamente influenzato e acquisisce una nuova sensibilità per il paesaggio. Tuttavia, con Mies e Gropius, IIT e MIT, le più importanti scuole della costa atlantica e della capitale del Middle West, sono conquistate dal razionalismo europeo. Così gli architetti della nuova generazione subiscono influenze contrastanti, come Neutra che si apre a influssi wrightiani solo nell'ultimo periodo, con casa Kaufmann nel Colorado desert del 1948, o Lescaze invece attivista razionalista. Neutra, Lescaze e Saarinen, dopo il successo del suo progetto per il Chicago Tribune Building, sono gli europei che sviluppano in America la lezione funzionalista. Poi arrivano dall'Europa nuovi influssi, naturalmente in linea con la rinnovata ascesa professionale di Wright intorno agli anni Quaranta: i padiglioni di Aalto e Makelius all'Esposizione di New York del 1939, le dichiarazioni di Mies e Aalto di devozione a Wright, e l'Inghilterra che gli conferisce la medaglia d'oro reale.

Solo nel paragrafo successivo, quello sulla scuola californiana, appaiono le prime notazioni critiche: le case di Wright sono spesso oscure, come aveva osservato già Giedion, i partiti ornamentali sono “di pessimo gusto”, alcuni edifici hanno un aspetto esageratamente selvaggio, le sedie scomodissime etc. A questi elementi la nuova generazione di architetti californiani si oppongono, traendo da Wright l’essenziale: la spazialità, la flessibilità in pianta e in alzato, la ritmica sequenza degli ambienti, la casa costruita dall’interno verso l’esterno, la continuità paesistica. I due esempi più rilevanti sono la Hillside house a Berkeley del 1942 di Harwell Hamilton Harris e la casa Fairchild a New York di William Hamby e George Nelson con i quali l’impostazione organica raggiunge la costa atlantica. In entrambe “La ricerca della felicità”, ideale sancito dalla Costituzione americana, si mette in pratica nella ricerca degli elementi formativi della casa, tipologia fondamentale dell’architettura americana, come luogo da abitare in armonia con la natura. Zevi si domanda tuttavia se questi principi siano efficaci e sufficienti per definire una vera e propria cultura architettonica americana. E se il peso delle parole di Zevi non è mai casuale, egli coglie così l’occasione per aprire il campo all’indagine sull’architettura in un paese quale l’Italia in cui può riemergere, dopo gli anni tragici della dittatura, una profonda base culturale e l’architettura organica può portare a maturazione i suoi frutti.

#### *Il rinnovamento degli studi storici di architettura*

Il XII capitolo della *Storia* del 1950 non è poi più riproposto dall’edizione del 1975. Il titolo è “Il rinnovamento degli studi storici di architettura” e Zevi vi dichiara un’urgenza: «quando si verifica un divario tra l’artista e il critico [...] siamo di fronte a una civiltà disintegrata e la crisi si ripercuote negativamente sia sull’attività creativa che su quella storica». Uno dei problemi cruciali è per Zevi l’incomprensione della *poligenesi* dell’architettura moderna: molto chiaramente egli scrive che Pevsner la considera solo dal punto di vista del gusto, includendo l’architettura nello sviluppo generico del design, Giedion invece ne interpreta la nascita facendola derivare solo dalla tecnica e dalle teorie astratto-figurative, mentre «per il periodo moderno, come per gli antichi, vanno considerati tutti i fenomeni della cultura perché è dal piano del loro equilibrio che partono i poeti». Inoltre va sradicato l’equivoco secondo cui possa esistere una prima età, una maturità e una decadenza dell’architettura moderna, e ancora Giedion è lo storico più “evoluzionista”. Anche l’approccio meramente cronologico è errato: gli artisti hanno vite brevi o lunghe, mantengono coerenza o cambiano poetica con il trascorrere del tempo, possono anche essere “fisiologicamente vivi, ma culturalmente morti”. Il tentativo è quello di non spezzare, afferma Zevi, le biografie, né di incorrere in dannose divisioni geografiche. Questo comporta continui richiami, salti temporali estremamente complessi, che nelle edizioni successive, con l’aumentare dei periodi trattati, si accentueranno ancor più nel passaggio da un periodo all’altro, tanto nel testo che nelle tavole di immagini.

Accade, in Zevi, un fenomeno tutto contemporaneo: il superamento della linearità storica. Non esiste teleologia, non esiste un univoco senso di progresso, esistono apoteosi, come quella wrightiana, ma senza finalità conclusive. Il divenire storico è un processo complesso, la *Storia* non è un libro per studenti inesperti o per non addetti ai lavori, Zevi assume di rivolgersi a un pubblico colto e informato e non a caso scrive: «vorrà dire che, nell’ipotesi meno blanda, il libro andrà letto due volte; il che è meno grave del rinunciare alla storia in nome di una chiarissima quanto anonima cronaca anagrafica. Le tavole sinottiche offrono questa cronaca, ma non dicono la storia» (Zevi, 1950: 525-537).

Inoltre, nel divenire storico, è necessario compiere scelte. E qui Zevi sembra rispondere alla frequente accusa che gli viene rivolta: perché tratta solo dei grandi? Della poesia? E le opere minori? La letteratura? La sua scelta è critica, risponde, ma non tendenziosa. Tendenzioso è Giedion quando esclude le Arts & Crafts, ignora Hoffman, Olbrich e Gaudì o Asplund perché non rientrano nel suo metodo di concezione della storia. Zevi rifugge dalla mera cronaca edilizia e si rifugia in un unico criterio di valida discriminazione: la qualità delle opere d’arte. Su questo criterio si insinua una omissione metodologica e, lo vedremo, Zevi si ricrederà nel tempo.

<sup>15</sup> Fino ad allora, scrive Zevi nella Prefazione del 1975, le modifiche erano state «solo marginali», talmente marginali da essere incidentalmente percepibili anche a una attenta rilettura.

### “Spazi dell’architettura moderna” del 1973 e la nuova “Storia” del 1975

Nel 1973, annota Zevi nelle tavole cronologiche dell’edizione del 1975, muore Pablo Picasso e si diffonde la Body Art. Nel 1975, sono citati Piano e Rogers per la realizzazione del Beaubourg a Parigi. Quanto sia mutata la condizione sociale, politica e economica in Italia e nel mondo è impossibile sintetizzare in poche righe: dal Dopoguerra al boom economico alla crisi che «riproblematizza le conquiste delle avanguardie». Zevi ha insegnato a Venezia dal 1949, conseguendo la cattedra nel 1960, e dal 1963 a Roma. Ha vissuto sulla propria pelle la rivolta del 1968. Nei primi anni Settanta si appresta per la prima volta a una decisiva revisione della *Storia*<sup>15</sup>. L’opera è ora articolata in due volumi.

Il primo volume edito nel 1973, intitolato *Spazi dell’Architettura Moderna*, è soltanto visuale, denso di immagini. Aumenta, in questa fase, il processo di *inclusione* disciplinare, processo onnivoro seppure, sottolinea Roberto Dulio “genialmente schizofrenico” (2008: 75). Zevi smonta e assembla immagini come unisce e contraddice citazioni e spunti, continua a prendere figure, date e nomi come le trova negli altri testi. Non è interessato a sottili ricerche filologiche, si fonda su una estesissima ricerca bibliografica. Aumentano anche, si diceva, i salti temporali complessi. La tavola che rappresenta i ponti, ad esempio, apre con Robert Maillart, passa per il Golden Gate, prosegue con il ponte Garibaldi e finisce con il guscio strutturale del ponte in Arizona di Paolo Soleri. Oppure quella sulla evoluzione storica delle sedie che “miniaturizzano” l’evoluzione dell’architettura moderna: dalla Windsor chair del 1725 alle sedie in tubolare di Breuer e Tatlin del 1925 e 1926. Molto più avanti, bellissima, la pagina sulla corrente informale: a sinistra Pollock, Fautrier, Burri, Rauschenberg, a destra gli *espaces sculptés* di André Bloc e poche pagine dopo Frederick Kiesler, nel 1950 ancora sconosciuto e considerato una “personalità minore”, dopo ventitré anni così descritto: «la casa senza fine del 1959 resta il suo manifesto: informalità di spazi cavernosi, luci arcane provenienti da squarci sbilenchi, lacerazioni materiche, gioia di uno sgorbio liberatorio» (Zevi 1950: 493 e Zevi 1973: tav. 610).

Il secondo volume edito nel 1975, è nuova stesura del testo della *Storia*, seppure in effetti la maggiore differenza con l’edizione del 1950 consista nell’ultimo capitolo: “La terza età: itinerari degli anni cinquanta-settanta”. Zevi scrive subito che una sistemazione storiografica di esperienze ancora in divenire è rischiosa e che la revisione non vuole essere un semplice aggiornamento degli ultimi vent’anni: rinvia in questo caso ai nove volumi delle *Cronache di architettura* uscite fino ad allora.

La ragione della nuova edizione è un’altra: il linguaggio moderno ha raggiunto per Zevi un’epoca adulta alla quale deve corrispondere una necessaria codificazione. Quando inizia quest’epoca? Dopo il 1968, quando ogni scelta sembrava confinata «alla politica del rifiuto o dell’indifferenza», un evento determina un radicale cambiamento di rotta: la comprensione della necessità di una *mediazione linguistica*, un filtraggio che consenta di parlare comunemente, di scrivere in prosa informativa, non solo in chiave poetica. Una lingua anticlassica ed eretica, che sfugga a ogni cristallizzazione formale. Passaggio cruciale quindi, non solo per una nuova indagine storica, ma per una rivoluzionaria concezione filosofica. Potremmo, per semplificare, compiere un balzo teorico dal concetto di poesia in Benedetto Croce alla semiotica che guarda al basso di Umberto Eco, professore alla Facoltà di Architettura di Firenze e autore dal 1968 al 1975 de *La struttura assente* e del *Trattato di semiotica generale* (Eco 1975). Di nuovo Zevi si carica sulle spalle un compito impegnativo: «è in gioco il retaggio creativo dell’ultimo secolo, anzi dell’intera storia [...]. Benché insidiato da forze eterogenee [...] il movimento moderno ha generato un sistema di comunicazione semplice, democratico, trasmissibile a tutti e applicabile da parte di tutti» (Zevi - 1975: XIV-XV).

Quindi la scrittura cambia totalmente, si fa ancora più veloce e incisiva, procede per elenchi. A volte solo piccole variazioni, a volte parti interamente riprese così come erano, a volte una vera rivoluzione lessicale e teorica.

Guardiamo ad esempio le due figure tuttora preminenti, Wright e Le Corbusier. Essendo la *Storia* di Zevi un racconto di biografie unitarie, mentre per la maggior parte dei maestri è possibile una collocazione precisa in un determinato periodo storico, non è possibile scindere l’attività di questi due personaggi in due fasi, prima e dopo gli anni Cinquanta: Wright domina le “tre età” dell’architettura moderna, Le Corbusier impersona prima il razionalismo, poi il brutalismo e l’informale e infine la maniera. Ma come accostare la spazialità delle ville puriste con quella del

<sup>16</sup> A proposito di Nervi, Zevi racconterà poi un aneddoto. Sulla spiaggia a Nettuno, Zevi avrebbe chiesto: «Ingegnere, vorrei sapere se Lei costruirà qualche altra cosa, dopo gli hangar di Orbetello». Nervi avrebbe, nel ricordo di Zevi, colto il senso della domanda e, nonostante avesse costruito almeno altre cinque strutture, avrebbe risposto: «Forse hai ragione». Zevi 1993: 209.

padiglione Philips o della chapelle de Ronchamp? Zevi opera un cambiamento. La vocazione assiomatica è ribadita, ma il maestro è ora «un cartesiano che si commuove scorgendo un petalo». La villa a Garches del 1927 è descritta in termini e ritmi del tutto nuovi: «autonomia dei piani con liberi divisori ricurvi; volume solo parzialmente librato, anzi indulgente nel connettersi a terra con una scala esterna; [...] generose finestre e feritoie orizzontali commentate dalle dissonanze degli aritmici tagli basamentali, della pensilina d'ingresso e dei balconi; la verifica per rapporti di sezione aurea è a posteriori, non serve a stabilire una regola, ma a legittimare le deroghe». Le idee non sono più poche e sempre riproposte, anche in campo urbanistico la Ville Contemporaine per tre milioni di abitanti e il Plan Voisin instaurano «tensioni dialettiche» declinate nei piani successivi con innumerevoli variazioni. L'urbanistica prevale dal 1929 e culmina con l'Unità d'Abitazione a Marsiglia del 1945-52: «un intero brano dell'habitat in un solo blocco [...]. Utopia incarnata, efficientissima e meravigliosa». Il culmine proprio quando l'"orologio svizzero" si fa carico della crisi del secondo dopoguerra e ha il coraggio, unico fra i maestri, di registrare il fallimento nell'"urlo" della cappella di Ronchamp: «Contro i vecchi pilotis, un masso straripante e squarciato; contro la "facciata indipendente" e le "finestre a nastro", muraglie da fortificazioni trafitte da strombi sghembi e flussi arcani di colori [...]; contro le figure geometriche e stereometriche elementari, l'empito di fracassarle e sbrantarle, dissacrando ogni a priori, compresi quelli corbuseriani del passato. Unicum dell'informale architettonico, scagliato sul colle» (Zevi 1975: 102-108).

Bruno Zevi nel 1950 ha 32 anni, nel 1975 ne ha 57. Aumenta la consapevolezza e l'abilità nella scrittura. Lo si avverte anche nelle pagine in cui analizza lo sviluppo della vicenda italiana, che nel 1950 si era fermata a Terragni, Persico e Pagano, salvando qui e là altri progetti come la stazione di Firenze di Michelucci, sul quale nel 1975, a proposito della chiesa dell'Autostrada del Sole, invece scrive: «Gli inebrianti schizzi annunciano un'immagine favolosa che, nella realtà, è attenuata soltanto da un'inadeguata strumentazione della luce e da setti murari troppo "disegnati" per corroborare l'impeto brutalista» (Zevi 1975: 214).

Di Gio Ponti vi sono citati l'istituto di Matematica a Roma e la torre Pirelli a Milano, poi Pietro Aschieri, Giuseppe Capponi e Mario De Renzi. Franco Albini per le trame irreali di fili bianchi in tensione, Ignazio Gardella per la casa delle Zattere a Venezia, i leggeri scarti negli allineamenti, le dissimetrie e le fratture nei balconi di marmo. Di Pier Luigi Nervi, spesso condizionato da una "sensibilità classicista", capolavoro sono le aviorimesse di Orbetello del 1936 sempre per lo spazio interno, «cavità protetta più che racchiusa, i tagli, le stupende soluzioni plastiche angolari» (Zevi 1975: 216)<sup>16</sup>. Sono poi ricordati i BBPR, Mario Ridolfi, e *en passant* Vaccaro e Moretti, Samonà e Montuori, D'Olivo e Daneri. Più avanti Carlo Scarpa, in cui coesistono influenze organiche con l'interesse per il gusto secessionista di Hoffmann e le scomposizioni in piani De Stijl. Ancora più in là, curiosamente fra gli esponenti della corrente neorazionalista, Luigi Cosenza con la fabbrica Olivetti a Pozzuoli, comunemente dichiarata esempio di architettura organica. Poi Federico Gorio con il casale Gomez a Roma, il neorealista villaggio "La Martella" a Matera, infine il neoliberal che fa gridare a Reyner Banham nel 1959 la ritirata italiana dal movimento moderno.

Nei quindici anni successivi alla seconda guerra mondiale Zevi registra un calo di tensione dei moventi etico-sociali. Con i "relitti" del movimento moderno graficizzati da Charles Jencks si possono tracciare solo "fosche profezie". Il bilancio è oscuro e sconcertante.

Così si apre il capitolo conclusivo e decisivo, quello sulla "terza età".

Se poteva valere per l'edizione del 1950 il commento su uno Zevi concentrato solo sulle figure dei grandi, dal 1975 la curiosità onnivora dello storico e del critico si nutre di plurimi spunti e figure.

Prima di tutto, "terza età" non vuol dire "terza generazione" come intesa da Philip Drew, ossia riferita agli architetti nati fra le due guerre. Come sempre la *Storia* di Zevi non è costruita cronologicamente per generazioni, ma per singole biografie. Ecco la riepilogativa conclusione dell'introduzione al capitolo: «Nel neoespressionismo s'incontrano Hans Scharoun, nato nel 1893, Oscar Niemeyer del 1907, Eero Saarinen del 1911, Jörn Utzon del '18. Nel manierismo convergono José Luis Sert e Marcel Breuer del 1902, Kenzo tange del '13, Paul Rudolph del '18. Analogamente, nell'impegno della dimensione urbana Victor Gruen del 1903 e George Candilis del '13 danno la mano a John Johansen del

<sup>17</sup> Già nel 1950 era stato preveggenente quando scriveva che con l'organizzazione tecnica contemporanea, il disegno e il plastico slegavano l'edificio progettato da quello vissuto, trasformandolo in diagramma. Nel rapporto fra architettura e progetto, la storiografia può avere un peso decisivo: lo studio del passato come metro di giudizio di ciò che si disegna, mostrando la differenza che passa fra l'opera e il suo ideogramma.

<sup>18</sup> Una traccia di quanto si dirà in questo paragrafo si trova in Zevi 1973.

<sup>19</sup> Il maestro Zevi, che si è confrontato con Giedion e Pevsner, si misura adesso con i la critica di Blake e Jenks come un professore con i suoi alunni, e non a caso di Giedion è stato alunno Jencks. Anche la biografia di Zevi, come quella di Wright, supera le generazioni.

'16 e a Moshe Safdie del '38. Inoltre, la presenza di Wright, Le Corbusier e Mies è talmente mordente da connotare un larghissimo settore di questa età come dialogo critico sull'eredità dei maestri. Boccioni sopravanza le visioni dell'Archigram Group, Finsterlin nutre l'informale, la tecnologia di Buckminster Fuller serve alla pop-architecture degli hippies di Drop City, la vena utopica rievoca Boullée e Ledoux, mentre molti si disintossicano alla fonte originaria della metodologia destrutturante Arts and Crafts. Alle soglie degli anni ottanta, riflessione storico-linguistica, calcolatore elettronico e gergo si alleano prospettando un *habitat autre*, colto e popolare»<sup>17</sup>. Ci sono infine le descrizioni degli spazi neoespressionisti, dell'informale e del brutalismo, delle utopie e dei paesaggi futuribili di Metabolisti e Archigram, e la corrente storicista in cui è centrale la figura di Louis Kahn, maestro per molti ma non per Zevi, che lo definisce «irrimediabilmente ancorato ad un'ideologia classicista, spesso platonica [...]. Il cammino di Kahn registra questo scarto tra una tensione spirituale progressista e una prassi irretita in strumentazioni linguistiche scontate» (Zevi 1975: 418).

#### *Dopo il 1975, le sette invarianti*

Dal 1975 in avanti, piccoli tagli, aggiustamenti, figure che saltano o che sono aggiunte. La divisione in due volumi resta, non più uno dedicato solo allo scritto e l'altro solo alle immagini, le figure stavolta seguono i capitoli. Il testo rimane fondamentalmente lo stesso fino alle ultime edizioni, anche nella "Presentazione" nessuna radicale revisione è registrata. Nelle tavole cronologiche Zevi continua a elencare gli eventi più diversi, nel 1975 non è segnalato più solo il Centre Pompidou di Piano e Rogers ma anche la morte di Pasolini, poi negli anni sono segnalati *Guerre stellari* di Lucas e *Fragments d'un discours amoureux* di Barthes, il mercato dei fiori a Pescia attribuito solo a Savioli e non anche all'amico Ricci, del quale però nella *Storia* sono citati il villaggio valdese di Riesi in Sicilia per l'informale e il quartiere di Sorgane a Firenze, il palazzo di Giustizia a Savona, e l'allestimento all'Expo di Montreal per il brutalismo. Ancora Tschumi e il Parc de la Villette, Jacques Derrida con *Pacific Decostruction*, la Mostra "Futurismo e futurismi" a Palazzo Grassi nel 1986 e l'anno dopo *L'Ultimo Imperatore* di Bernardo Bertolucci, gli esperimenti sulla fusione nucleare fredda e la villa dall'Ava a Parigi di Koolhaas del 1992, la morte di Giulio Carlo Argan, la Mostra di Wright al MoMA del 1994 e così via, fin dove la sua vita e la sua curiosità lo portano.

È aggiunto alla fine il paragrafo intitolato "Le sette invarianti del codice moderno"<sup>18</sup>.

Zevi continua negli anni a porsi una serie incalzante di domande, fra cui una centrale: è possibile che la storia come strumento del fare architettonico sia per tutti? Nel 1982 risponderà a questa domanda con una negazione. Lo scavo storico e critico esige una vocazione, la *Storia* è destinata a una élite di architetti e studenti. Unica risposta, per rendere accessibile a tutti il linguaggio moderno, è l'invenzione di una lingua codificata, definita all'opposto del sistema Beaux-Arts, cioè «traendo le *invarianti* del codice non dalla produzione paradigmatica, dai minimi denominatori comuni, ma dalle eccezioni, dagli atti eretici di poesia» (Monica 2002: 23).

Gli atti eretici, nel dilagare del Post-Modern, sono atti con i quali il movimento moderno riacquista la sua fisionomia libera da inquinanti "falsi moderni" o "moderni classici". Escono nel 1974 *Form follows Fiasco – Why Modern Architecture hasn't worked* di Peter Blake e nel 1977 *The language of Post-Modern Architecture* di Charles Jenks<sup>19</sup>. Zevi si irrita: i miti falliti di cui si scrive sono i miti del moderno ai quali si sono opposti espressionisti e organici già da mezzo secolo. E aggiunge: «la risonanza del cosiddetto "Post-Modern" è proporzionale alla vacuità delle sue tesi [...]. I "post-moderni" confondono volutamente il movimento moderno con l'"International-style" che ne costituisce una corrotta versione classicista; denigrando quest'ultima, s'illudono di poter liquidare oltre un secolo di storia» (Zevi 1996: 444). Paragona il grattacielo AT&T di Philip Johnson a New York e la Piazza d'Italia di Charles Moore a New Orleans ai peggiori esempi del periodo stalinista, hitleriano e mussoliniano.

La formulazione delle "sette invarianti" serve così a contrapporre, si è detto, i punti del moderno per farne architettura nel presente e nel futuro. Ogni invariante è legata a un tema: *elenco di contenuti e funzioni* alla rivoluzione di William Morris che annienta le frasi fatte e enuncia i sostantivi evidenziandone i valori semantici; *asimmetria e dissonanze* prima all'Art Nouveau, poi al Bauhaus; *tridimensionalità antiprospectiva* è già stata obiettivo dell'espressionismo per «esplicitare l'automodellarsi di una ribollente materia edilizia»; *scomposizione quadridimensionale* è riferita



<sup>20</sup> La grande intuizione di Dorfles, ripresa da Zevi, consiste nell'assumere che il gusto deterioro abbia una funzione precisa come "mezzo a contrasto" per la lettura dell'arte e dell'architettura. Dorfles 1968.

alla poetica De Stijl poi umanizzata da Luis Barragan; *coinvolgimento strutturale* alle nuove tecnologie di inizio secolo, per cui «la "Tour Eiffel" dell'esposizione di Okinawa del 1975 è Aquapolis di Kiyonori Kikutake»; *temporalizzazione dello spazio* alla teoria organica di Hugo Häring; *reintegrazione edificio-città-territorio* è il dialogo fra architettura moderna e patrimonio storico ambientale (Zevi 1996: 446-456).

Negli anni Settanta-Novanta, anziché il Post-Modern, per Zevi si afferma l'età matura del linguaggio moderno, con la ricerca della complessità intesa a stabilire un rapporto con il passato e perfino con i valori del kitsch come categoria estetica, naturale il riferimento a Gillo Dorfles<sup>20</sup>. Infine, il Decostruttivismo, con cui si chiude il libro che segna per Zevi la fine "vergognosa" del Post-Modern e si lega a Wright, Gaudí, Häring. Prediletto è Frank O. Gehry, per la capacità di trasformare ogni tema altisonante in vivacità creatrice di un "paesaggio povero"; Gehry che sembra rispondere a Zevi quando afferma: «se tentate di capire i miei edifici in base ai punti di vista prospettici, alla coerenza strutturale o a definizioni formali, resterete certamente delusi [...]. Non mi interessano le immagini senza un capello fuori posto, bell'e pronte per essere fotografate. Preferisco l'abbozzo, la provvisorietà, la confusione» (Zevi 2004: 460).

#### *Altre "Storie" dopo la "Storia": continui confronti*

Per primo, un saggio che è doveroso citare: nel novembre 1954 esce per Garzanti *L'architettura moderna* di Gillo Dorfles.

Mentre Zevi esordisce nel suo libro del 1950 con la domanda: «perché è nata l'architettura moderna?», Dorfles inizia chiedendosi: «che cos'è l'architettura moderna?». La risposta è chiarissima: nel caso dell'architettura la linea di demarcazione moderno e passato è più netta che nel caso delle altre arti, poiché la crisi che disgiunge l'architettura dalle arti visive è causata dall'avvento dell'età tecnologica, e il sistema costruttivo valido per secoli è drasticamente sostituito con l'avvento dei nuovi materiali. Ciò influisce naturalmente molto più sull'architettura che sulle altre arti. Quello che per Zevi è solo *uno* dei motivi della genesi del moderno, per Dorfles è *il* motivo dominante. Anzi è sottolineata una scissione fra architettura e arti visive, gli *ismi* cari a Giedion.

Dorfles senz'altro legge Zevi, prende dalla *Storia* alcune immagini, nota con lui l'errore di Giedion nel passare sotto silenzio il lavoro di Gaudí (Dorfles 1954: 21). Corregge anche Zevi, il quale nella supremazia concessa a Wright, sottovaluta Gropius: se è vero che il maestro tedesco subisce l'influsso delle opere wrightiane esposte a Berlino nel 1910, alcuni principi dell'edificio del Bauhaus sono del tutto inediti. Dorfles è più vicino alla lettura di Giedion dell'interpenetrazione fra spazio interno ed esterno poiché mentre la spazialità interna dell'americano è sempre in isolamento dal mondo esterno, lo spazio interno di Gropius mira all'integrazione fra uomo e società. Tuttavia Dorfles nella sua cautezza, o scetticismo, non esagera la portata della sintassi cubista. L'architettura richiede necessariamente del "tempo" per essere vissuta e ma ciò non vuol dire che edifici come il Bauhaus oltrepassino le tre dimensioni. Dorfles si accontenta di scrivere che il Bauhaus evade dal dispotismo della facciata principale.

La "tetradimensionalità" supposta nel Bauhaus è invece raggiunta per Dorfles da Aalto nel Municipio di Säynätsalo, mediante una continua inflessione e inversione del ritmo spaziale, con oscillazioni plastiche anche nelle masse più stereometriche. La sua lettura degli spazi del maestro finlandese si avvicina a quella di Zevi.

Dorfles rimanda al volume di Argan *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951 per l'indagine degli aspetti dell'insegnamento gropiusiano, volume alquanto trascurato da Zevi, salvo nel metterlo in bibliografia. Del tutto anticipatore è poi Dorfles nel notare che l'architettura brasiliana, ritenuta, all'epoca, da Zevi come eccessivamente formalistica, è invece uno degli esempi più vividi dell'incontro fra le naturali e indigene forze formative e le conquiste tecnologiche degli ultimi anni (Dorfles 1954: 77). Inoltre lampante è il dissidio con Zevi sulla figura di Wright: per Dorfles il maestro americano ha la sorte di comparire intensamente due volte nel panorama architettonico moderno, la prima appena ventiduenne con le Prairie Houses, la seconda ormai settantenne, quando il razionalismo entra in crisi (Dorfles 1954: 56, 57). Questa doppia apparizione è interrotta da un periodo definito addirittura di "eclissi". Fatte salve la Robie House, Falling Water e Taliesin West, Wright non piace a Dorfles per il suo "cattivo gusto" e il suo "decorativismo *fin de siècle*".

<sup>21</sup> Il saggio di Zevi più citato in nota è *Poetica dell'architettura neo-plastica* del 1953, mentre per la vicenda italiana fra le due guerre la *Storia* è citata più volte.

Se Dorfles insiste sull'avvento dell'età tecnologica come ragione dell'ascesa dell'architettura moderna, nella prima stesura del 1960 della *Storia dell'architettura moderna* di Leonardo Benevolo sono i mutamenti sociali al centro del cambiamento.

Si può accantonare, per Benevolo, la domanda di Dorfles: «che cos'è l'architettura moderna?», per rispondere a quest'altra: «in che momento comincia?». E ancora, come si chiederanno anche Tafuri e Dal Co nel 1976, quanto occorre risalire negli avvenimenti passati per trovarne le radici?

Come Zevi, Benevolo inizia dicendo che una storia dell'architettura moderna deve fare perno sul presente, che la scelta dello storico è operativa, e che questo limita la certezza dei giudizi.

Dunque, il giudizio di Benevolo è il seguente: l'architettura moderna prende le mosse da cambiamenti tecnici, sociali e culturali legati alla rivoluzione industriale; una reciproca integrazione di queste singole componenti avviene per la prima volta per opera di Morris; individuato il fine, occorre trovare un metodo per realizzarlo, e questo è il punto cruciale dello sviluppo storico del Novecento: questo passo avviene con l'apertura della scuola del Bauhaus da parte di Walter Gropius a Weimar nel 1919. Gropius, Mies, Dudok, Aalto e Jacobsen sono i soli e i primi a cominciare per Benevolo un'esperienza che abbia presa sul presente «in cui siamo tutti coinvolti e da cui dipende il nostro modo di vivere» (Benevolo 1960: 10).

Il libro è profondamente diverso dalla *Storia*: Zevi è eccellente scrittore, fantasioso e vigoroso. Addirittura capita che la sua scrittura possa essere mimetica con l'argomento trattato, espressionista, purista, organica.

Lo svolgimento del testo di Benevolo è metodico e rigoroso, il racconto più sistematico, le immagini disposte ordinatamente, scelte in numero minore e in modo più razionale.

Naturalmente, la diversità da Zevi appare con maggiore evidenza nel capitolo su Wright, che in Benevolo fra l'altro rimane invariato nel testo fino alle ultime edizioni. Per Benevolo il discorso su Wright deve essere spostato sul piano formale, la sua architettura è sottratta alle vicende contingenti, vicende che invece più di ogni altra cosa interessano Benevolo come continuo retroscena sociale. Wright si arrocca in una posizione individualista e «trasferisce i problemi della società contemporanea in un'immaginaria natura, dove possono essere padroneggiati come puri quesiti formali» (Benevolo 1960: 336).

Zevi è citato espressamente: «come dice Zevi «l'unico serio tema di discussione su Wright è il tema della sua concezione spaziale» (Benevolo 1960: 327), concezione spaziale che Benevolo non si cura proprio di indagare oltre.

Dopo le *Usonian houses*, che a differenza delle *Prairie houses* si rivolgono a una "categoria astratta" di committenti, la spontaneità viene ancor più a mancare, tanto da far scrivere a Benevolo che gli ultimi progetti del maestro americano sono "irragionevoli". Nelle versioni successive del libro, disposte proprio sulla pagina accanto, due meravigliose fotografie del Guggenheim di New York non possono che smentirlo.

Una visione più lucida invece Benevolo la dimostra descrivendo il progetto per Broadacre city, esaltato da Zevi: «egli [Wright] dice "tra l'ascensore e l'automobile io scelgo l'automobile", la quale consente di spostarsi dove si vuole, ma non quando si vuole; condanna la città verticale di Le Corbusier perché fissa il luogo di ogni attività umana [...], non vedendo che Broadacre conduce a fissare, in modo altrettanto rigido, i tempi di ogni attività» (Benevolo 1960: 660). Se Benevolo è carente nella descrizione dello spazio architettonico, eccelle nella descrizione dei fenomeni urbani, perché in essi con più agilità può indagare ciò che a lui realmente interessa, i fenomeni sociali e politici.

Altri riferimenti alla *Storia* di Zevi sono per ora taciuti<sup>21</sup>, mentre ritornano quando parla dell'attività culturale e politica di Zevi nel secondo dopoguerra con l'APAO, come farà Tafuri anni dopo. E come Tafuri, conclude che al di là dell'impegno politico, quando si presentano i primi compiti concreti, le debolezze dei presupposti teorici di una troppo lasca definizione di "architettura organica" vengono necessariamente alla luce.

Nelle edizioni successive, implementate costantemente sino al 2009 ma, come nel caso di Zevi, con parti di testo lasciate del tutto immutate negli anni, il racconto dapprima unitario del movimento moderno è diviso in tre momenti distinti: la costituzione in Europa fra le due guerre mondiali, la diffusione su scala mondiale nel secondo dopoguerra,

<sup>22</sup> Sono descritti anche gli assunti teorici di Aldo Rossi e Vittorio Gregotti, i cui nomi, senza alcuno stupore per il lettore che ne comprende le scelte critiche, non trovano posto alcuno nella *Storia* di Zevi.

<sup>23</sup> Tafuri fa riferimento a Barthes 1965: 64.

la revisione e la crisi dal 1960 in poi: disfacimento delle forme associative, vale a dire i CIAM, morte dei grandi maestri e sfida delle grandi dimensioni sono i motivi dominanti. Fra questi, l'ultimo è ancora una volta per Benevolo il più interessante.

Mentre in Zevi cruciale è la disputa fra modernità e Post-Modern, in Benevolo sono al centro i cambiamenti della composizione demografica e degli stili di vita, con la necessità di una progettazione organizzata delle modifiche territoriali. Più che classificare tendenze e correnti alla maniera zeviana, Benevolo cita *Complexity and contradiction in architecture* di Venturi del 1966 e *Changing ideals of modern architecture* di Collins del 1965. Parlando di un "nuovo eclettismo" in cui convivono le contraddizioni da cui è segnata l'architettura (Benevolo 2005: 912) continua con la sfida degli insediamenti irregolari degli anni Settanta e arriva ai nuovi orientamenti della ricerca progettuale con il lavoro dei Five architects, di Renzo Piano, di Mario Botta, e ancora di Moore, Ungers, Isozaki, Portoghesi, Siza<sup>22</sup>.

Il titolo dell'ultimo capitolo non lascia dubbi: "L'uscita dalla modernità". Se Zevi mai abbandona la visione e la profezia che danno senso alla sua *Storia*, la conclusione di Benevolo appare incerta: «l'imbarazzo di oggi di fronte alle enormi difficoltà del nostro compito – dar forma ragionata e durevole al paesaggio terrestre che sta cambiando – è forse il segno che una nuova architettura sta davvero cominciando, senza la fretta di concludere ma, finalmente, con la confidenza in un futuro aperto» (Benevolo 1996: 8).

Dopo Benevolo, altro Maestro con cui confrontarsi è Manfredo Tafuri. Zevi insegna allo IUAV dal 1947 al 1963, conseguendo la cattedra nel 1960, poi a Roma, fino al 1979. Tafuri lo incontra a Roma dal 1966 al 1968 prima di trasferirsi a insegnare allo IUAV.

Con il processo di revisione della "critica operativa" Tafuri ottiene il suo primo importante riconoscimento e ne scrive in *Teorie e storia dell'architettura* nel 1968. La sua lucidità è fulminante: «è Roland Barthes che ha teorizzato con maggior acutezza la liceità, anzi il dovere, proprio della critica, di partire dalle opere non per tradurle in termini più chiari il significato – nulla è più chiaro dell'opera stessa – ma per generare da esse nuovi significati, per moltiplicarne le metafore, per rispondere, in qualche modo, all'incessante inchiesta che l'opera d'arte propone sul senso della sua costruzione» (Tafuri 1968: 127, 128)<sup>23</sup>. Il critico è quindi costretto a sviluppare, moltiplicare, ricomporre i segni disponibili e aperti nell'opera stessa.

Vi sono due categorie di storici: quelli che raccontano con indifferenza e quelli, come Zevi, che scrivono "con il pugnale". Addirittura per Tafuri, intorno al 1945, Sartre, Vittorini e Zevi sono «fra i più validi assertori, in Europa, di un rilancio ideologico rivolto a colmare il salto fra impegno civile e azione culturale».

Lo sforzo di rendere la storia uno strumento per l'azione nel presente affonda le sue origini nello storicismo ottocentesco, e Tafuri cita Wickhoff, Dvorák, Lukács. Ma seguono due taglienti domande: perché non esaminare la situazione moderna in sé, piuttosto che alterare il passato per illuminarla? La proiezione della personale ideologia dello storico contribuisce alla conoscenza e all'azione, una volta sostituita quell'ideologia con l'oggettivo rilevamento di una situazione? La risposta è nell'urgenza di legittimare il nuovo, ad esempio delle avanguardie artistiche, deformando il passato: «libri come lo *Space, Time and Architecture* del Giedion, o la *Storia dell'architettura moderna* di Zevi, sono contemporaneamente contributi storiografici e veri e propri progetti architettonici» (Tafuri 1968: 176-180). La risposta di Zevi: «architettura e storiografia architettonica coincidono, ogni epoca deve forgiare la propria architettura e rileggere il passato con occhi moderni [...], la moderna storiografia offre uno strumento indispensabile, l'unico non dogmatico, l'unico sottratto alle regole stilistiche, per fare architettura» (Monica 2002: 20).

Tafuri riconosce a Zevi enormi meriti storiografici e divulgativi e sembra perdonargli la mancanza di verifiche filologiche in favore di un metodo tutto rivolto all'azione. Tuttavia il mito zeviano dell'architettura organica, pur smuovendo una situazione stagnante nell'Italia del Secondo Dopoguerra, è utilizzato per recuperi populistici e "stilistici", ed è qui che l'operazione di Zevi per Tafuri fallisce, perché la sua *Storia* non agisce come stimolo per la progettazione. Zevi ha un ruolo centrale nella battaglia culturale e politica, anche come interprete della sociologia mumfordiana nel nostro paese, con "Metron", con l'APAO e con la vicinanza a Adriano Olivetti. Tuttavia l'APAO ha un programma generico in quanto a obiettivi specifici, semmai più preciso in quanto a fini politici ispirati al "terzaforzismo". Per Tafuri, Zevi lo è da un lato,

<sup>24</sup> De Fusco cita Weber quando afferma che il tipo ideale «è ottenuto mediante l'accentuazione unilaterale di uno o di alcuni punti di vista e mediante la connessione di una quantità di fenomeni particolari diffusi e discreti [...] in un quadro concettuale in sé unitario». Weber 1958: 108.

dall'altro Benevolo: il metodo del secondo è apparentemente più oggettivo ma qui le deformazioni del passato sono dovute alla forzatura con cui l'autore sceglie o ignora figure e movimenti: «rispetto a quella di Zevi, la *Storia* di Benevolo soffre di un limite ideologico assai più accentuato. In fondo entrambi piegano la storia a dimostrare la validità di scelte, per il futuro dell'architettura, fatte a priori: cambia invece (e totalmente) la qualità di tali scelte» (Tafuri 1968: n. 185).

L'*Architettura contemporanea* di Tafuri con Francesco Dal Co del 1976 parte da premesse diverse: il lavoro intellettuale è qui rivolto al nuovo valore che prendono l'organizzazione della sfera produttiva e la gestione dello spazio urbano di fronte allo sfumare dell'intensità significativa degli "oggetti architettonici". Si indaga la figura di Wright in rapporto al *milieu* intellettuale raccolto a Oak Park con «aristocratico distacco dalla metropoli» (Tafuri 1998: 64) e il suo esaltare la casa individuale come germe di una nuova democrazia. In funzione dell'avverarsi di questa democrazia ogni materiale linguistico anticlassico e antieuropeo, dal Ho-o-den all'uso tipicamente americano dei materiali ai giochi froebeliani, è assunto come valido. In funzione dell'avverarsi di questa democrazia, molto più che nel seguire una astratta definizione di architettura organica, risiede per Tafuri e Dal Co la scelta del repertorio wrightiano. E in questo senso, nella sua *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Tafuri intende l'essenza del discorso zeviano su Wright: «l'insistenza zeviana sulle valenze spaziali va colta nel suo valore di metafora. Lo spazio è protagonista laddove esiste scambio fra progettazione e fruizione, dove il suo oscillare fra condizioni naturali e innaturali permette il recupero di "luoghi" dove si fa riconoscibile l'ambiente di una società democratica» (Tafuri 1986: 12).

Intanto, nel 1974 è pubblicata la *Storia dell'architettura contemporanea* di Renato De Fusco. De Fusco guarda a Zevi molto più di quanto accada il contrario nelle riedizioni della *Storia*. Anche gli apparati iconografici sono zeviani, più immagini nella stessa pagina a volte disposte per analogia, altre per contraddizione, con riferimenti all'arte, al design, etc.

De Fusco trascura la vicenda architettonica italiana fra le due guerre quasi rinviando direttamente al testo zeviano, e riconduce al movimento per l'architettura organica promosso da Zevi nel 1945 il neorealismo architettonico.

Zevi è nominato ben quindici volte nel testo, Benevolo nove volte e Giedion otto. Si trovano anche intere citazioni e Zevi mai è contraddetto, piuttosto è utilizzato per legittimare quanto scritto.

Solamente a proposito di Wright, De Fusco taccia Zevi di ineffabilità critica: «affermare che la quiddità dello stile di Wright stia nella creatività spaziale equivale a dire tutto e niente. [...] osserviamo che lo spazio del fare architettonico è sì uno spazio vuoto entro il quale si vive e si agisce, ma esso a sua volta è il risultato degli elementi che lo conformano, quelli che altrove abbiamo chiamato "figure" del segno spaziale, la pianta, le pareti, le facciate, le coperture ecc.» (De Fusco 1974: 341, 342). De Fusco non spiega le creazioni wrightiane con la complessità zeviana che istituisce una simultaneità spazio-temporale nella visione dei vuoti interni, per cui il maestro americano è in grado di fare a meno di piante e prospetti, per immaginare lo spazio in un tutt'uno espanso in ogni direzione. De Fusco è metodico e riduzionista. Lo dichiara fin dalle prime parole della sua *Introduzione*: «Ridurre in forma semplice ciò che è complesso ed individuare principi comuni in opere, tendenze ed esperienze diverse sono gli obiettivi principali di questo libro» (De Fusco 1974: V). Il suo volume mira a sistematizzare i fenomeni, la loro "struttura" assimilata al concetto del tipo-ideale weberiano<sup>24</sup>. Parla agli studenti, per ciò che sono. Il libro riflette quasi puntualmente il suo corso di architettura moderna all'Università di Napoli. Zevi parla agli studenti per ciò che vorrebbe che fossero: colti, capaci di cogliere la complessità. Sarà anche per questo che abbandonerà l'insegnamento nel 1979 sostenendo che «la massa degli studenti si laurea in stato di analfabetismo» (Zevi 1993: 138-141).

#### *Uno storico neutrale non esiste*

Ogni buon storico, racconta Zevi in una lezione al Politecnico di Milano nel febbraio del 1982, dovrebbe avere sempre sul comodino un libro fondamentale e dargli un'occhiata ogni sera prima di dormire. Il libro è *Miseria dello storicismo* di Karl Popper (Monica 2002: 15; Popper (1957; 1975).

Esistono molte concezioni della storia per cui si pensa di poter comprendere in maniera oggettiva il corso del mondo, di poter individuare delle leggi universali alla base dell'evoluzione storica, e per questo di poter prevedere con anticipazioni fondate il futuro.

Popper al contrario ritiene che il sapere sia sempre una *doxa* (opinione) e non crede nell'identificazione della conoscenza con un *episteme* (sapere certo). La conoscenza è una ipotesi da valutare, da sottoporre a critica costante. Egli propone una "epistemologia pessimistica", l'unica a mantenere ininterrottamente un atteggiamento critico verso le teorie formulate. La ricerca non ha punto di arrivo, non giunge a una verità certa. L'applicazione di questo metodo scientifico alla storia è un *dovere morale*, per garantire una conoscenza antidogmatica che allontani i rischi dell'ideologia, dell'accumulazione del potere, del totalitarismo.

Un esempio per chiarire: invece di chiedersi "che cos'è la materia?", gli antiessenzialisti come Popper si domandano "come si comporta in questo contesto questa specifica porzione di materia?". Non si giudica quindi la forma, ma piuttosto la "formazione" dell'architettura, le motivazioni, il pensiero che la precede, il processo nel suo farsi, lo spazio nel suo divenire. E lo storico, Bruno Zevi, in questa osservazione entra nell'esperimento, influenza il fenomeno. È la sua storia e, nel bene e nel male, non potrebbe essere di nessun altro.

In quella stessa lezione, Zevi esclama: «Storici neutrali non esistono. Vasari riteneva che il culmine dell'arte fosse rappresentato da Michelangelo, e rivisitava la storia, dal Medioevo al Cinquecento, in termini michelangioleschi. Ruskin invece, calato nel neomedievalismo, giudicava il passato con i parametri dell'esperienza gotica». Zevi, oltre che sottilmente portarsi al rango di Vasari e Ruskin, legittima in questo modo la sua lettura: Michelangelo sta a Vasari come il gotico a Ruskin, come infine Wright sta a Zevi. È la sua opinione, la sua *doxa*. Non una verità certa ma una scelta critica.

Zevi legge il passato sotto la lente di Frank Lloyd Wright, perché oltre che l'invenzione di una spazialità straordinaria, individua nel suo pensiero e nella sua architettura, come osserva lucidamente Tafuri, una chiave democratica per la fondazione di un mondo nuovo. Che poi questa sua visione si avveri sul campo, come *metodologia del fare architettonico*, questo è un altro discorso.

È coinvolgente l'ottimismo conclusivo di Zevi, che serve a dare il suo senso all'indagine storica. Zevi crede ancora e sempre nella profezia wrightiana di un habitat umano, gioioso e antiautoritario, che grazie alla civiltà della telematica riesca finalmente a sgretolare il gigantismo delle zone industriali e dei nuclei direzionali, che recuperi l'autonomia individuale e la possibilità di una pluralità di scelte (Zevi 2001: 460). Ma quale il senso di questa profezia nell'oggi? In un presente in cui le sfide per l'architettura sono quelle della sostenibilità, verso un futuro sempre più difficile da immaginare e progettare.

## BIBLIOGRAFIA:

### Scritti di Bruno Zevi

*Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.  
*Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.  
*Erik Gunnar Asplund, Il Balcone*, Milano 1948.  
*Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne*, in «Metron», n. 31-32, 1949, pp. 5-30.  
*Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino 1950 (e edizioni seguenti del 1953, 1953, 1955, 1961, 1975, 1983, 1984, 1986, 1990, 1994, 1996, 2004).  
*Storia dell'Architettura Moderna*, Edizioni di Comunità, Milano 2001.  
*Spazi dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1973 e 1978.

*Il linguaggio moderno dell'architettura – guida al codice anti-classico*, Einaudi, Milano 1973.

*Zevi su Zevi*, Marsilio, Venezia 1993.

### Altri riferimenti bibliografici

Argan Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.

Benevolo Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960, e edizioni del 1985, 1992, 1996, 2005.

Barthes Roland, *Critique et vérité*, ed. Du Seuil, Paris 1965, p. 64.

Behrendt Walter Curt, *Modern building. Its nature, problem and forms*, Harcourt Brace & Co, New York 1937.

- De Fusco Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari 1974.
- Di Suvero Victor, *L'ingegnere Jaro Joseph Polivka, collaboratore di F. Ll. Wright*, in «Architettura cronache e storia», luglio 1959, pp. 203-209.
- Dorfles Gillo, *Architettura moderna*, Garzanti, Milano 1954.
- Dorfles Gillo, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968.
- Dulio Roberto, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Eco Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani 1968.
- Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani 1975.
- Giedion Sigfried (1941), *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1954.
- Hitchcock Henry-Russell, *In the nature of materials. The buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1942.
- Monica Luca (a cura di), *La critica operativa e l'architettura*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.
- Muntoni Alessandra e Terranova Antonino, *Bruno Zevi per l'architettura*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 14-15 marzo 2002, Mancosu, Roma 2005.
- Pagano Giuseppe, *Edoardo Persico*, in «Casabella» n. 109, gennaio 1937.
- Persico Edoardo, *Profezia dell'Architettura*, Muggiani, Milano 1945.
- Pevsner Nikolaus (1936), *I pionieri del movimento moderno*, Rosa e Ballo, Milano 1945.
- Piccinato Luigi, *La stazione di Roma*, in «Metron», n. 21, 1947, pp. 2-7.
- Popper Karl (1957), *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1975.
- Quinan Jack, *L'ingegneria e gli ingegneri di Frank Lloyd Wright*, in «Casabella», n. 545, aprile 1988, pp. 42-53.
- Ragghianti Carlo Ludovico, *recensione a Profezia dell'Architettura*, in "La Critica d'Arte", anno I, fasc. VI, dicembre 1936.
- Red., *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, in «Metron», n. 18, 1947, pp. 35-47.
- Riegl Alois (1901), *L'industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1956.
- Samonà Giuseppe, *I progetti per il completamento frontale della stazione di Roma Termini*, in "Metron", n. 21, 1947, pp. 8-22.
- Scalvini Maria Luisa e Sandri Maria Grazia, *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platz a Giedion*, Officina edizioni, Roma 1984.
- Tafari Manfredi, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.
- Tafari Manfredi e Dal Co Francesco, *L'Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976.
- Tafari Manfredi, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi 1986.
- Venturi Lionello (1936) *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma - Firenze - Milano 1945.
- Weber Max, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958, p. 108.

