

Progetto di storia/Progetto di architettura: Rudolf Wittkower e la scrittura della storia nel presente¹

Alina Payne

È per me un grande piacere aprire questo convegno dedicato a “Conoscere, Progettare, Ricostruire”. Si tratta infatti di un tema sul quale mi sono soffermata in vari momenti della mia carriera, sia come architetto che come storica dell’architettura. E pensando a quei momenti, mentre preparavo la mia relazione, mi sono resa conto che al titolo di questo convegno mancava qualcosa: e precisamente il verbo “costruire”, l’altra faccia della medaglia del “ricostruire”. Conoscere, progettare, e costruire sono verbi che disegnano un percorso che la ricostruzione deve seguire di nuovo, passo per passo: si tratta cioè di un percorso storico che coincide con la storia dell’edificio da ricostruire.

Perché ricostruire? È vero che è proprio la distruzione, sia essa causata dall’uomo stesso o da una catastrofe della natura, che crea condizioni per lo sviluppo delle strategie e delle tecniche di preservazione, della sua etica e delle sue innovazioni. Sembra un’ironia, o anche un non senso, tuttavia è proprio nei paesi e nelle zone più minacciate da questi fattori (guerre, aggressioni politiche, terremoti, eruzioni vulcaniche, tsunami) che le tecniche della conservazione e del restauro vengono maggiormente sviluppate. I due fenomeni sono connessi reciprocamente da un legame causale. Però alla radice di questo intreccio tra i due elementi (rischio di distruzione e tecniche di conservazione) si deve interporre un terzo elemento: la profonda consapevolezza dell’importanza della storia. Non solo nel senso di apprezzare il valore storico di un edificio, ma nel senso più profondo, che consiste nel capirne la storia della costruzione, le ambizioni estetiche come quelle costruttive, le ragioni per le quali è sopravvissuto nei secoli, le invenzioni di cantiere che non sono state mai scritte, ma che erano trasmesse oralmente da una generazione all’altra. In definitiva tutta la trama di conoscenze, sia estetiche che pratiche, che un edificio custodisce.

Dunque nello sviluppo delle strategie e delle tecniche di restauro e di conservazione (intese come strategie preventive e strategie di ricostruzione dopo i disastri), deve intervenire non solo il sapere tecnologico e quello scientifico (nel senso della scienza pura o applicata, tipo genio civile), ma anche il sapere storico. Però l’architettura (intesa come progettazione) e la storia hanno avuto percorsi propri, non sempre in armonia.

O almeno non sempre sembrano essere stati in armonia. Sappiamo benissimo che dai Romani in poi, attraversando il medio evo, l'età moderna, fino all'ottocento, la storia faceva parte integrante del lavoro dell'architetto, non solo nelle forme ma anche nella costruzione. Tuttavia dalla fine dell'ottocento in poi – così è scritta la storia del contemporaneo, cominciando da Sigfried Giedion – l'architettura del tempo presente (il presente degli anni '30, degli anni '50, degli anni '60 e così via) veniva presentata come separata dal passato, un passato che rimaneva chiuso nel museo della memoria, che non viveva nel presente. Si deve ad Alois Riegl, il grande caposcuola della Scuola di Vienna, nel famoso saggio del 1893 sul *Denkmalkultus* (il culto del monumento), l'ipotesi di una città nella quale gli edifici antichi, di valore nazionale, dovevano venire conservati, ricevendo così un'aura speciale, che li separava dalla vita di ogni giorno, isolandoli di fatto come oggetti in un museo all'aria aperta.

Questo distacco tra la vita corrente e il passato, distacco che coinvolge anche l'architettura e la progettazione contemporanea, sembrava una condizione inevitabile del mondo moderno. Piano, piano, la storia è stata così cacciata dall'attività dell'architetto, anche se in realtà questo distacco era forse più programmatico che reale e vissuto. In effetti, in un mio scritto di alcuni anni fa, pubblicato nel 2011 in italiano da Bollati Boringhieri e intitolato *Rudolf Wittkower*, ho scelto proprio questo tema: la complessa e reciproca relazione tra storia e progettazione proprio negli anni in cui la storia sembrava cacciata per sempre dalla coscienza del mestiere dell'architetto. Su questo soggetto vorrei soffermarmi oggi e aprire questo convegno con qualche riflessione sull'importanza della storia nel presente, appoggiandomi su un esempio particolare. Proprio quello di Rudolf Wittkower, notevolissimo studioso tedesco, poi americano, del barocco italiano. Ma forse anche più famoso per il suo libro sul Rinascimento: *I principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* pubblicato in inglese nel 1949. (Fig. 1)

Questo è senza dubbio il suo libro più importante sull'architettura, anche se i suoi scritti sul barocco spiccano come autentici “monumenti” della letteratura universitaria. Da allora ho riflettuto ripetutamente sia sui temi che Wittkower approfondisce sia su quelli che omette, sia sulle conseguenze che tali studi hanno avuto sulla nostra disciplina. Colgo l'occasione di questa introduzione per rivisitare Wittkower e il mio saggio, e rileggerli dal punto di vista del ruolo dei *Principi*, appunto, nella tradizione di un dialogo che, centrato sul Rinascimento, si instaura fra la storia dell'architettura, la storia dell'arte e, secondo me – il *tertium comparationis* – la pratica stessa dell'architettura.

È utile ricordare che la traduzione italiana pubblicata da Einaudi dei *Principi* data al 1964 ed è tratta dalla terza edizione inglese del 1962. Dunque il libro è stato accessibile diffusamente in Italia dalla metà degli anni sessanta, quasi in contemporanea con il libro di Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* (che esce nel '67) e che, qualche anno dopo, sarà assunto come manifesto del movimento postmoderno. Sottolineo questa circostanza che non è estranea al fatto che la fortuna critica dei

Principi in Italia sarà diversa da quella nei paesi anglosassoni proprio a causa di questo *décalage* di pubblicazione di 15 anni.

Riassumo in breve le vicende relative ai *Principi* di Wittkower. Il libro fu non solo uno dei più grandi ma anche dei più sorprendenti successi editoriali del mondo universitario: un successo totalmente inatteso, sia dall'autore Wittkower che dall'editore Tiranti. Pubblicato nel '49 e poi ristampato più volte, esso si è diffuso nel mondo in tante lingue e nelle mani di tanti lettori: studenti e ricercatori, architetti e storici. Si accredita come un libro storico "puro" e obiettivo, basato su fonti e su testi consolidati, Wittkower adotta in esso sfumature stranamente polemiche. Infatti, fin dalle prime righe informa il lettore che intende proporre il suo libro in antitesi all'interpretazione dell'architettura del Rinascimento avanzata dagli inglesi John Ruskin (1819-1900) e Geoffrey Scott (1884-1929): due autori quasi dimenticati all'epoca in cui Wittkower scrive, che tuttavia egli assume come interlocutori privilegiati. La loro interpretazione dell'architettura e il loro metodo critico infatti suscitano la severa critica di Wittkower che, per loro tramite, indirizza in realtà la sua polemica soprattutto nei confronti Heinrich Wölfflin (1864-1945): un padre nobile della storia dell'arte, morto da poco. Quest'ultimo, analogamente a Geoffrey Scott, l'architetto e amico di Bernard Berenson nel periodo in cui scriveva il suo libro sull'architettura rinascimentale, aveva sviluppato la teoria dell'empatia e dei legami tra la psicologia e la storia dell'arte. Questa lettura era agli antipodi dall'interpretazione di Wittkower, che la assume come bersaglio. Non è certo un caso, infatti, che il titolo stesso del suo libro rimandi a quello di Scott *L'architettura dell'Umanesimo*, edito nel 1914. (Fig. 2)

La lettura comparata dei due libri mostra l'origine del contrasto su quale Wittkower stesso insiste: anche se entrambi trattano dell'architettura che possiamo definire classica, o classicista, Scott propone una lettura basata sull'estetica psicologica dell'empatia, mentre Wittkower persegue un'interpretazione razionale. Se Scott s'intrattiene soprattutto col vocabolario ornamentale di quest'architettura (le colonne, i capitelli, i dettagli del fregio, o le basi, e il loro linguaggio espressivo che invita a una reazione psicologico-sensibile da parte dello spettatore), Wittkower invece si focalizza sulle proporzioni delle membra, sulle ragioni matematiche che regolano la pianta, sul trasferimento dell'armonia musicale nella *ratio* architettonica, sulla geometria, insomma sulla logica quasi scientifica e sempre astratta che soppriende all'architettura rinascimentale.

Benché il libro si soffermi anche su Alberti, sull'antichità e sugli edifici a pianta centrale, Palladio è senz'altro il suo eroe: il libro infatti raccoglie tre saggi, due dei quali su Palladio, pubblicati negli anni quaranta, durante la guerra. In certo modo questo era "l'effetto Inghilterra", dove Wittkower aveva trovato asilo nei anni '30. Intendo dire che era l'esito di un interesse quasi nazionale per Palladio e il Palladianesimo, temi centrali del dibattito architettonico britannico da Inigo Jones in poi. Le collezioni inglesi poi (soprattutto quella del RIBA- Royal Institute of British Architecture) annoveravano

moltissimi disegni palladiani che, raccolti da generazioni di viaggiatori del Gran Tour inglesi e scozzesi, erano disponibili a Londra allorché la guerra impediva di viaggiare in Italia. Queste raccolte erano dunque l'unico strumento accessibile per uno studioso che, come Wittkower, fosse determinato a proseguire le sue ricerche sull'architettura moderna. Infatti, è stato proprio il capitolo sull'armonia nell'architettura di Palladio a diventare il riferimento dei lettori di Wittkower. Si tratta di un argomento molto discusso, allora come oggi, che chiama in campo l'uso della matematica nella progettazione rinascimentale, mentre le strategie di assimilazione del linguaggio architettonico classico, sia nell'Alberti che in Palladio, anche se sono affrontate, rimangono nello sfondo. (Fig. 3) Non che queste strategie fossero inesistenti (soprattutto in Palladio) – strategie semantiche, dove l'ornamento, la copia delle sculture e di gesti mimetici e anche pittorici contribuiscono molto all'opera architettonica. Immaginare sia le opere di Alberti che quelle di Palladio solo sulla base della lettura di Wittkower, senza averle mai viste, sarebbe molto difficile: non si potrebbero, in effetti, per niente apprezzare i loro prospetti tanto dipendenti dalle statue, dallo sfumato e dal chiaroscuro che i rilievi plastici creano lì come negli interni. Ugualmente, negli interni degli stessi edifici, i dipinti che smaterializzano la struttura architettonica, trasformando gli spazi in aperture prospettiche prive di qualsiasi impalcato tettonico, non possono essere compresi senza il contributo diretto di Palladio, anche se non fu lui a tenere materialmente il pennello in mano.

Infatti, omessi questi dialoghi con le arti sorelle – la scultura e la pittura – quella che emerge da Wittkower è un'architettura rinascimentale “alla moderna”, o piuttosto alla Sigfried Giedion: bianca, piana, astratta, matematica, razionale, spaziale, che si sviluppa su piante concepite secondo schemi reticolari, dove le strutture interne ed esterne trovano perfetta corrispondenza. (Fig. 4) Agli occhi di Wittkower l'interesse per la geometria permea tutti gli aspetti dell'estetica architettonica del Rinascimento: Alberti, Bramante, Leonardo e Palladio convergono senza eccezioni in una definizione matematica della bellezza che si manifesta come “logica intrinseca della pianta”, “precisione ed economia geometrica”, “evidenza dello scheletro strutturale”, “devozione alla pura geometria”. Così Wittkower mette a fuoco il momento sintattico dell'architettura, l'importanza dei rapporti posizionali che legano tra loro gli elementi della pianta. Il risultato, secondo lui, è un'architettura pura, semplice e nitida, composta di forme elementari. Sembra che sia Le Corbusier a parlare, o quanto meno Nikolaus Pevsner (*Pioneers of the Modern Movement*, 1937). Per quest'ultimo l'architettura modernista è ispirata da semplicità, chiarezza, rarefazione, austerità e brillantezza (il colore bianco candido), oltre che da una perfetta geometria. La similitudine tra le due proposizioni non passa inosservata: lo sottolinea Colin Rowe, il grande critico angloamericano nel suo celebre saggio sulla *Matematica della villa ideale* del 1947 (che egli scrive mentre è studente di Wittkower, e sotto l'effetto degli articoli recenti pubblicati dal Maestro e che saranno alla base del libro del '49). (Fig. 5) Il saggio di Rowe, che conosce una seconda

fortuna negli anni 80 (e che verrà tradotto in italiano assai in ritardo, solo nel 1990) ha influenzato generazioni di architetti anglosassoni: dagli Smithsons in Inghilterra a Peter Eisenmann nei Stati Uniti, e ha contribuito di maniera decisiva a aprire la porta alla critica del modernismo. (Fig. 6) Questa lettura enuclea nelle ville di Le Corbusier e in quelle di Palladio una tipologia simile, basata sulla sintesi di reti tridimensionali e di strutture portanti che configurano complessi incastri di solidi e di vuoti. Alla luce di questa analisi l'esperienza sensibile del corpo della fabbrica, della sua retorica mimetica nell'ornamento, scompare: l'architetto rinascimentale e l'architetto contemporaneo sembrano parlare la stessa lingua. Da qui alle riflessioni del giovane Robert Venturi non c'è che un passo – la sua *Complessità e contraddizione nell'architettura* (1966) si svolge sullo stesso piano di un'analisi dei monumenti rinascimentali e barocchi dal punto di vista della tipologia, della sintassi. Cioè in definitiva di una maniera di capirli attraverso l'ottica dell'architettura contemporanea, focalizzata sullo spazio e sulle griglie bi e tridimensionali. Senza Rowe e senza Wittkower non ci sarebbe probabilmente stato neppure Venturi.

Ma Colin Rowe non è l'unico architetto contemporaneo ad avere aderito al paradigma di Wittkower con tanto entusiasmo. È proprio in questo ambiente dell'architettura contemporanea che tale paradigma ha conosciuto il successo più immediato e maggiore di quanto non sia quello conseguito tra gli storici stessi dell'architettura. Infatti la reazione del mondo degli architetti fu impressionante. All'inizio Fritz Saxl (a capo della biblioteca Warburg a Londra all'epoca) voleva stampare solo 300 copie del libro: furono le insistenze della moglie di Wittkower, convinta che gli architetti l'avrebbero comprato, a persuaderlo a stamparne 500! Anche in seguito al rapido esaurimento della prima edizione, Wittkower riteneva che la ristampa di 1500 esemplari edita da Alec Tiranti peccasse di un eccesso di ottimismo. Immediatamente dopo la pubblicazione dei *Principi*, Wittkower fu invitato a un convegno internazionale sulle proporzioni – un'estensione della Triennale di Milano – insieme a Le Corbusier, Giedion, Bruno Zevi, Max Bill e Gino Severini. Dalla pubblicità del convegno si sarebbe detto che Wittkower, l'autore dei *Principi*, e Le Corbusier, l'autore del Modulor (1948), fossero *stars* di Hollywood. (Fig. 7) In questi termini ancora lo ricorda il mio collega ad Harvard James Ackerman, che era presente al convegno come giovane studioso. Le proporzioni matematiche, la sezione aurea – centrali nel libro di Wittkower come in quello di Le Corbusier – viste come *ratio* dell'architettura ideale, univano i due Maestri. In questi stessi anni '50 Wittkower è invitato alla scuola di architettura di Liverpool (dove tiene celebri lezioni), pubblica saggi su riviste internazionali: "Casabella", "Daedalus", "Architects Yearbook", "Architectural Review". Secondo alcuni testimoni, tra cui gli Smithsons, che citano Giedion stesso, fu soprattutto il libro dello storico, cioè di Wittkower, ad essere il più letto e discusso al MIT come al politecnico di Zurigo. È evidente che i più diversi architetti contemporanei hanno condiviso il linguaggio di Wittkower, e soprattutto la sua

concezione del Rinascimento.

La lettura che propongo di Wittkower come interlocutore del discorso di architettura contemporaneo non è un'arbitraria interpretazione *a posteriori*. In un colloquio che ebbi nel 1993 con la signora Wittkower infatti, mi confermò che, all'inizio della sua carriera accademica, il futuro storico intendeva seguire corsi di architettura (e lei stessa voleva frequentare la Bauhaus) e che aveva cominciato a studiare architettura a Berlino, ma poi, deluso, aveva lasciato per studiare psicologia a Heidelberg, poi archeologia a Würzburg. Infine, dopo qualche corso a Monaco con Wölfflin – da cui rimase ugualmente deluso – si trasferì di nuovo a Berlino per studiare con il molto più *sachlich* Adolf Goldschmidt, grande studioso di architettura medievale. Quel corso fu seguito, tra altri, anche da Erwin Panofsky e dall'importante critico dell'architettura contemporanea Adolf Behne. Anche se ha tralasciato la pratica progettuale, Wittkower, come testimoniava la moglie, aveva conservato uno spiccato interesse per l'architettura contemporanea: leggeva Giedion e Le Corbusier; fu il solo storico dell'arte a visitare la Weissenhof Siedlung organizzata nel 1927 dal Werkbund a Stoccarda. (Fig. 8)

Dunque, le mie conclusioni del '94 erano che da una parte Wittkower adotta consapevolmente la *forma mentis* contemporanea per la sua interpretazione del passato: come è ben noto infatti, la storia, anche se programmaticamente obiettiva, fondata sulle fonti e le ricerche di archivio, non è mai avulsa dal suo presente, dal tempo in cui è scritta. Dall'altra parte è proprio perché Wittkower usa il paradigma di Giedion, dunque dell'architettura modernista, in termini familiari agli architetti, egli è accolto tra loro, e riesce a riconfigurare, se non addirittura ad addomesticare la storia, che fin allora era stata bandita programmaticamente dai teorici del modernismo. Una storia, quella di Wittkower, che conferma la direzione verso il razionalismo matematico, verso i metodi di progettazione modernisti. Una storia che, tessendo un dialogo serrato con il contemporaneo, poteva essere compresa e utilizzata anche dai più ortodossi modernisti, del tipo di Colin Rowe negli anni '40, e dei suoi seguaci negli anni '60, ma anche aprire le porte al confronto con la storia che caratterizzerà il precoce post-modernismo di un Robert Venturi. Per queste ragioni i *Principi* di Wittkower più di ogni suo altro scritto, pervennero a legittimare la storia come strumento operativo dell'architettura contemporanea. Lo sviluppo di questa idea, che si afferma a partire dagli anni '50, è a tutti noto. Sono Wittkower e la sua storia moderna del Rinascimento – un discorso tanto più potente in quanto appariva obiettivo e distaccato dal presente – che hanno aperto la porta attraverso la quale la storia, da lungo tempo scacciata dal discorso contemporaneo, poteva rientrare.

Però se questo mio saggio riguardava la vicenda della relazione fra la storia dell'architettura – proprio di quella del Rinascimento, che pareva estranea al discorso propagandistico dell'architettura modernista – e la pratica dell'architettura, ci sono anche altri temi che vale la pena considerare. È importante chiedersi: che tipo di storia

dell'architettura propone Wittkower con sua lettura di Alberti e di Palladio? Chiaramente anche qui sussistono legami con l'architettura pratica. Si pone quindi un ulteriore quesito: nell'apertura del discorso storico dell'architettura alla pratica progettuale contemporanea, quale ruolo restava o era possibile per l'arte?

Guardiamo cosa offriva la tradizione e cosa offriva il materiale stesso messo in campo. Com'è noto, dal tardo medioevo in poi, da Arnolfo di Cambio e Giotto, è rarissimo che un architetto sia esclusivamente architetto: Brunelleschi, Francesco di Giorgio, Raffaello, Michelangelo, Peruzzi, Giulio Romano, Sansovino e tanti altri erano anche, o principalmente, pittori o scultori. Benvenuto Cellini lo afferma chiaramente, nella sua maniera aggressiva, nella lettera sul Paragone delle Arti sollecitata da Benedetto Varchi (1546), quando asserisce che Michelangelo è un buon architetto proprio in quanto grande scultore. La storia delle accademie, da quella Fiorentina del Disegno fino all'École des Beaux Arts e alla Bauhaus, testimonia questi legami che esistevano da sempre tra le arti figlie del disegno, e che vennero istituzionalizzati a partire dalla metà del Cinquecento.

Ma la storia dell'architettura rinascimentale che propone Wittkower è separata dall'arte mimetica e figurativa. Da un certo punto di vista i suoi protagonisti – Alberti e Palladio – invitano a questa prospettiva unilaterale. Non è un caso che, tra gli architetti del Rinascimento, entrambi sono stati impegnati soprattutto con l'architettura, nonostante Alberti abbia scritto trattati sulle arti sorelle, e sia stato attivo, seppure in termini ridotti, nel campo della pittura e delle medaglie. Questa fu la scelta di Wittkower: avrebbe potuto puntare su Raffaello, Peruzzi o Giulio Romano, e i *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* sarebbero stati completamente diversi. Invece egli ha scelto di mettere al centro del discorso proprio Alberti e Palladio, come punti di riferimento principali per tutto il pubblico interessato all'architettura rinascimentale: sia per gli storici che per gli architetti. Non è una coincidenza che Joseph Rykwert, allievo di Wittkower e architetto lui stesso, pubblichi la traduzione inglese settecentesca del *De re aedificatoria* di Alberti proprio negli anni '50, a seguito dell'attenzione che Wittkower aveva riservato ad Alberti.

Dalla definizione della struttura puramente architettonica configurata da Wittkower, restano fuori le sculture antropomorfe, fitomorfe, zoomorfe, i mostri e le bizzarrie, i capitelli e i bassorilievi sulle facciate, così come i materiali della costruzione, i loro colori e la loro grana epidermica. Insomma: tutto il vocabolario figurato, sia plastico che pittoricistico dell'architettura rinascimentale non sono presi in considerazione da Wittkower. Il variegato settore costituito dall'ornamento e da tutta la decorazione scultorea dell'architettura, che aveva suscitato tanta attenzione nell'Ottocento e che è strettamente legato alla lavorazione manuale degli artigiani, costituiva un problema per i sostenitori dell'architettura contemporanea. Identificata come industriale, seriale, funzionale, in quanto risultato della tecnologia, della standardizzazione

e della meccanizzazione, la nuova architettura non poteva accogliere tra i suoi attributi l'ornamento. È ben nota la celebre condanna di Adolf Loos del 1907 dell'ornamento come crimine, assimilato al tatuaggio dei selvaggi. (Fig. 9) Il campo ornamentale dunque è emarginato, come elemento superfluo dell'architettura, anche se era proprio in esso che le tre arti s'incontravano nella maniera più visibile e più tangibile. In pieno modernismo, sarà proprio Wittkower a escludere questo campo comune e a ignorare proprio quanto connette l'architettura all'*imitatio* e all'universo visuale più ampio, se non a quello intellettuale del suo tempo. Così Wittkower sancisce definitivamente l'autonomia dell'architettura dalle altre arti e si concentra esclusivamente sui suoi strumenti specifici, legittimando soltanto l'iconografia strettamente architettonica (frontoni di templi inseriti nelle chiese palladiane o albertiane come simboli dell'antichità, e così via). (Fig. 10) Gli strumenti del disegno, come la prospettiva e le proporzioni, rimangono gli unici punti d'intersezione fra le arti e le discipline storiche che si occupano di esse. Ma se anche ammessi, essi sussistono in vasi quasi non-comunicanti.

La storia del Rinascimento qual è configurata da Wittkower non è certamente una falsificazione. Tuttavia, essendo focalizzato sulla razionalità matematica dell'architettura, il discorso storico risulta profondamente influenzato dalle istanze dell'architettura modernista e contemporanea. Se in seguito la storia dell'arte continuerà a riflettere sullo stile e sull'iconografia delle opere alla maniera di Erwin Panofsky, indagando l'immagine e quanto ne deriva, la storia dell'architettura del Rinascimento invece, convogliata dagli studi di Wittkower, s'indirizzerà quasi esclusivamente verso l'analisi della sintassi progettuale, dell'uso degli ordini come strutture tettoniche ideali, degli spazi, dei volumi, delle relazioni e dei sistemi urbani.

Se l'ornamento e l'apertura verso le altre arti che esso offre all'architettura sono aspetti tralasciati da Wittkower, un altro tema, o meglio un'altra grande storia dimenticata, è quella della costruzione, che resta al margine dei *Principi*, e dell'orizzonte di gran parte degli studiosi, tranne poche pionieristiche eccezioni che sono tra il pubblico qui presente. Quest'omissione da parte di Wittkower sembrerebbe sorprendente, visto il suo dialogo col presente e il fatto che il paradigma modernista esalti l'ingegneria e la tecnica. Infatti, per Giedion l'eroe moderno è proprio l'ingegnere, costruttore di ponti e viadotti. L'estetica che egli propone è quella astratta, che deriva dal calcolo esatto e dall'economia del materiale: l'estetica che governa le opere di Robert Maillart (1872-1940), fondata sull'essenza costruttiva. (Fig. 11) Forse è proprio questo il discrimine lungo cui le due storie – quella moderna e quella contemporanea – non potevano incontrarsi. La grande novità vantata dall'architettura contemporanea era costituita proprio dalla costruzione come anima dell'opera: essa disegna lo spartiacque tra l'architettura contemporanea e quella del passato. Per meglio dire: in questi termini i critici modernisti tendevano a presentare l'assoluta novità dell'architettura contemporanea. Pertanto proiettare simili preoccupazioni sui periodi storici precedenti rischiava di affievolire se non di annullare

l'effetto spartiacque che i modernisti rivendicavano alla loro generazione. Secondo Giedion e i predecessori modernisti, la tecnica, la produzione in serie, i nuovi materiali e i metodi di costruzione sono all'origine di forme e di spazi nuovi: proprio in ciò consisterebbe il grande contributo del modernismo. (Fig. 12) Dunque per asserire che l'architettura contemporanea costituisce un indiscutibile punto a capo, la costruzione, intesa come generatrice di forme architettoniche, doveva essere omessa, o quantomeno sottaciuta, dagli studi sul Rinascimento. È ovvio che la costruzione come problema della progettazione è sempre stata centrale, in tutti i tempi e per tutti gli architetti; ma presentarla come matrice principale dell'architettura rinascimentale è un altro discorso, che Wittkower non intendeva proporre a quel punto. Chiaramente questa non è stata una scelta consapevole. L'interesse per la matematica e la scienza, che lo storico rilevava nella pratica rinascimentale, conteneva la profezia di questa epifania ulteriore. Tuttavia delineare una storia della costruzione e delle invenzioni di cantiere analoga a quella delle forme, era improponibile per chi, come Wittkower, operava nell'ambito della critica contemporanea. Se la storia della costruzione manca dal narrativo dei *Principi*, paradossalmente, si deve proprio al fatto che essa era troppo coinvolta nel presente, un presente che si accreditava come fondamentalmente diverso dal passato e nel quale la tecnica e l'arte di costruire erano protagoniste principale e stimate nella loro originalità. In una maniera o nell'altra, la Storia torna d'attualità nel discorso architettonico negli anni seguenti la pubblicazione dei *Principi*, e viene ripresa come oggetto di studio e di ricerca nelle scuole di architettura, da dove era stata bandita. Questo grazie al fatto che lo scritto di Wittkower risponde ai problemi dell'architettura contemporanea, proponendo un vocabolario comune che attrae maggiormente l'attenzione e genera un metodo che seguiranno, quasi senza eccezione, tutti gli studiosi di architettura.

Qual è la lezione che si può trarre da questo percorso, che possiamo anche definire trionfale, dei *Principi* di Wittkower attraverso i decenni? Nell'introduzione del suo libro *Spazio, tempo, architettura* del 1941 Giedion proponeva una storia coinvolta nel presente, una storia consapevole di essere contaminata con la mentalità – le aspirazioni, gli ideali, i problemi e le soluzioni – del momento nel quale era scritta. Una storia che dialogava con la progettazione e rendeva entrambe più originali, proprio in forza di questo dialogo. (Fig. 13) Questa non era la storia alla quale aspiravano i suoi colleghi storici dell'arte degli anni '40. Ed ancora meno era quella della generazione del dopoguerra. Ma essa era la verità comunque.

Alina Payne (aapayne@fas.harvard.edu); Department of History of Art & Architecture; Harvard University; Cambridge (MA); USA.

¹ Ringrazio le colleghe Claudia Conforti e Marzia Marandola per l'aiuto generoso ed essenziale nella traduzione di questo saggio.



Fig. 1
 didascalía didascalía didascalía didascalía
 didascalía didascalía didascalía

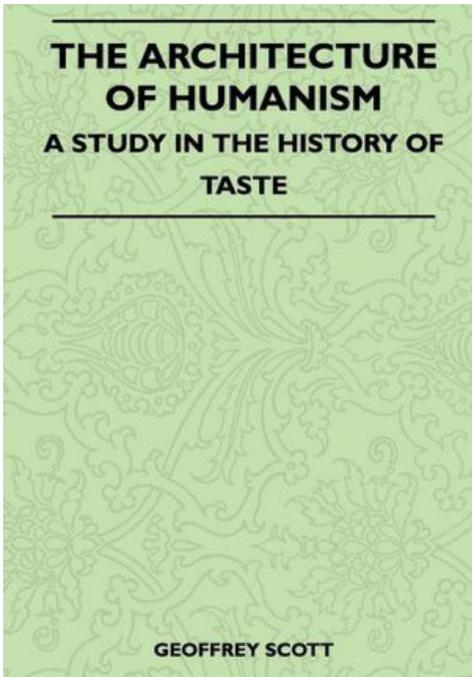
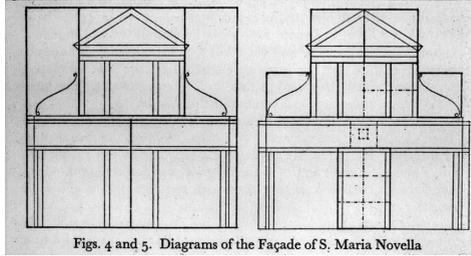


Fig. 2
 didascalía didascalía didascalía didascalía
 didascalía didascalía didascalía



Figs. 4 and 5. Diagrams of the Façade of S. Maria Novella

Fig. 3
 didascalía didascalía didascalía didascalía
 didascalía didascalía didascalía

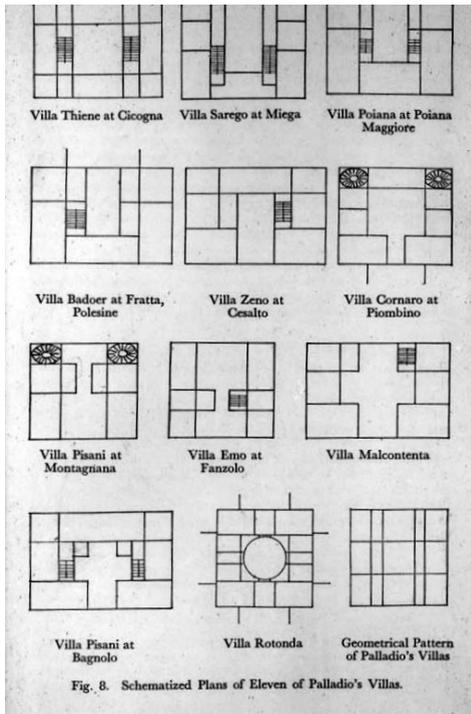


Fig. 8. Schematized Plans of Eleven of Palladio's Villas.

Fig. 4
 didascalía didascalía didascalía didascalía
 didascalía didascalía didascalía

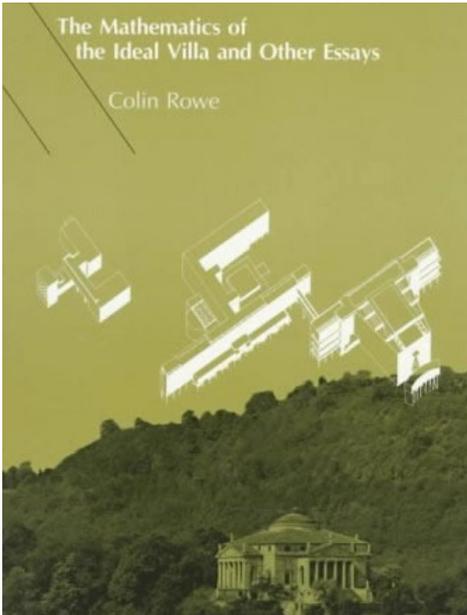


Fig. 5
 didascalial didascalial didascalial didascalial
 didascalial didascalial didascalial

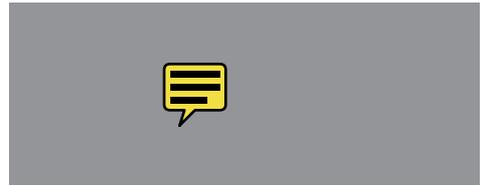


Fig. 7
 didascalial didascalial didascalial didascalial



Fig. 8
 didascalial didascalial didascalial didascalial
 didascalial didascalial didascalial

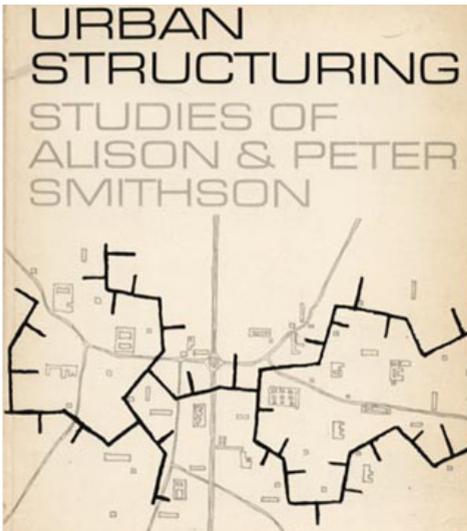


Fig. 6
 didascalial didascalial didascalial didascalial
 didascalial didascalial didascalial

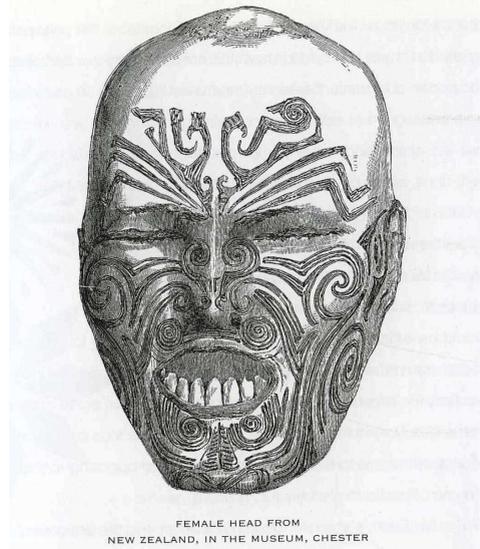


Fig. 9
 didascalial didascalial didascalial didascalial
 didascalial didascalial didascalial

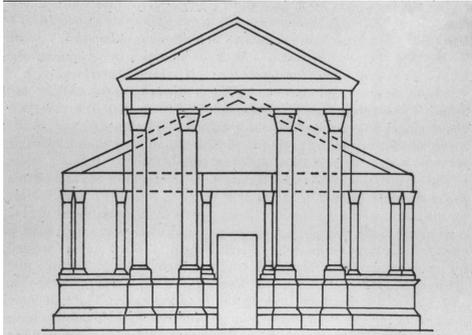


Fig. 9. S. Francesco della Vigna:
Schematic Representation of the two interpenetrating Temple Fronts

Fig. 10
 didascalia didascalia didascalia didascalia
 didascalia didascalia didascalia

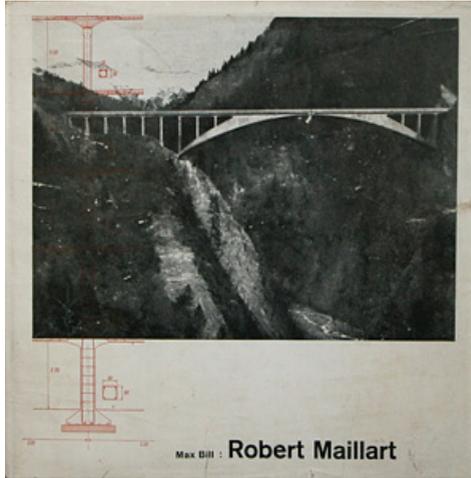


Fig. 11
 didascalia didascalia didascalia didascalia
 didascalia didascalia didascalia

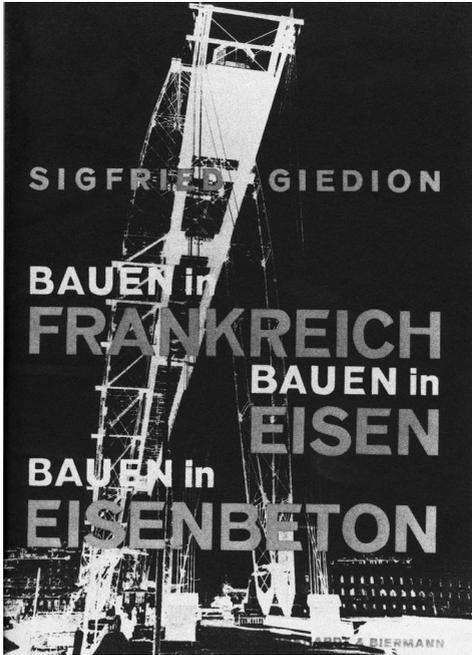


Fig. 12
 didascalia didascalia didascalia didascalia
 didascalia didascalia didascalia



Fig. 13
 didascalia didascalia didascalia didascalia
 didascalia didascalia didascalia