

chitettura appare caratterizzata da un'accentuata monumentalità e da un notevole rispetto per le costruzioni del passato, in particolare del periodo antico-babilonese e neosumerico (v. Oriente antico).

Neobrutalismo. Movimento architettonico la cui nascita è collocabile nel corso degli anni cinquanta in Inghilterra, nell'ambito di una generale revisione critica dei portati metodologici e figurativi del razionalismo.

Le prime opere che vennero classificate come appartenenti a questa tendenza furono la scuola di Hunstanton (Norfolk, 1954) degli architetti A. e P. Smithson, e il nucleo residenziale a Park Hill (Sheffield, 1955) di J. Lynn. Si tratta di progetti largamente ambigui, come lo sono le premesse stesse del movimento: se infatti da un punto di vista morfologico i contatti con alcune tendenze pittoriche (l'informale di J. Pollock e l'"art brut" di Dubuffet) e la lettura di alcune opere di Le Corbusier (il beton brut di Marsiglia e della cappella di Ronchamp) portano ad una rivalutazione delle valenze espressive dei materiali puri e di tutto ciò che è struttura dell'edificio (impianti, tubature, ecc.), il programma compositivo brutalistico si traduce in un rilancio dell'istanza funzionale, come aderenza immediata dell'impianto alla configurazione ed alle sollecitazioni del tessuto naturale su cui l'opera si innesta. Alla luce di questa concezione rigoristica dell'architettura, che troverà negli stessi anni il suo contrapposto nel movimento Neo liberty (v. Liberty), non a caso duramente contrastato dalla cultura inglese, appare allora improprio, o comunque diversamente significante, l'attribuzione al movimento brutalista di ricerche quali quelle di L. Ricci, Juan O'Gorman, P. Soleri, ecc., pur essendo queste ultime fondate sopra un analogo interesse per immagini architettoniche la cui comunicabilità è soprattutto affidata ai valori plastici, luminosi e dimensionali di materiale come il cemento o i mattoni in vista, ed alla deformazione dell'impianto stereometrico tradizionale basato sulla composizione per assi ortogonali. Alla luce di questa chiave interpretativa, collegate alla tendenza brutalista sono invece ricerche come quelle del primo periodo di L. Kahn (il Centro artistico di Yale, ad esempio, 1951-53), di P. Rudolph, e, nell'ambito europeo, di V. Viganò (Istituto Marchiondi, Milano), e, sul piano di una rivalutazione storicista della critica, dello storico inglese R. Wittkower.

(*Ornamented Modern and Brutalism*, Zodiac, 1959, 4; R. BANHAM, *The New-Brutalism*, Stuttgart-Bern, 1966, nel libro è pubblicato tra l'altro anche il manifesto del movimento, p. 45 sgg.; R. BOYD, *The Sad End of New-Brutalism*, ArchRev, 1967, CXLII, 845, pp. 9-11).

A. S.

Neocaledoni. v. Canachi.

Neoclassico. L'architettura neoclassica è un fenomeno artistico europeo ed extraeuropeo caratterizzato da un'area linguistica di tipo omogeneo, con radici e matrici semantiche varie e contrastanti. Dal punto di vista storico, si manifestò dai primi decenni del sec. XVIII sino ai primi del XX. L'architettura neoclassica deve essere anzitutto intesa nell'ambito di quella generale koinè della cultura del mondo occidentale che è il linguaggio classico in architettura. La storia di quest'ultimo è, dal punto di vista di una concezione retrospettiva dello stimolo artistico, in gran parte neoclassica. (v. anche: monumentalismo, neogreca architettura, purismo, reazionaria architettura, rivoluzionaria architettura, romanticismo, secondo impero).

PROBLEMI GENERALI

L'inizio di questa successione storica si ritrova nella scuola ateniese della seconda metà del sec. II a.C., con la pubblicazione dei *Xρονικά* di APOLLODORO, nei quali la critica d'arte - che acquista appunto una visione retrospettiva - diviene classicistica e cronografica. Sono stati spiegati recentemente (R. BIANCHI BANDINELLI, *Nozioni di storia della archeologia e di storiografia dell'arte antica*, Firenze, s.d.) i motivi etico-politici di un simile atteggiamento: la Grecia in quegli anni era già occupata dai Romani e il guardare retrospettivamente ai tempi del massimo splendore dell'attività artistica (sec. V a.C.) significava contrapporre alla conquista militare il valore culturale di un'antica civiltà. Fu questa concezione classicistica dell'arte che venne assimilata dal mondo romano. E ancora tale koinè fu viva e operante - dopo la codificazione vitruviana - nel Medioevo: nell'ambito di quella sorta di Neoclassicismo che fu, ad es., il culto per il passato romano coltivato alla corte di Carlo Magno o nei monasteri europei. Una comprensione gnoseologica dell'architettura romanica non può infatti prescindere dalle sue intenzioni "neoclassiche" e basterebbe scorrere i taccuini di Villard de Honnecourt per constatare la presenza viva e operante del mondo classico anche nella architettura gotica. Se la cultura rinascimentale propone esplicitamente una continuità con il passato classico, la ricerca barocca e la "curiosità" rococò non rifiutano un rapporto ancora organico con il linguaggio classico in architettura. Ma solo con l'inizio del Neoclassicismo, storicamente inteso, il guardare al passato assume un valore dogmatico per operare nel presente. Il Neoclassicismo si distingue sin dalle sue origini dalle continuità classico-accademiche seicentesche, anzitutto per la violenta polemica contro gli "errori" delle culture barocche e rococò (ormai affermatesi in tutti i paesi quali manifestazioni artistiche ufficiali), poi per l'impegno costruttivo di una nuova proposta figurativa di tipo scientifico basata su canoni verificabili, infine per il rifiuto dell'intuizione e del genio individuali. Durante la prima metà del sec. XVIII, in vari paesi europei, il Neoclassicismo si presenta con queste caratteristiche, che formano la base teorico-critica di una precisa volontà di rinnovamento. Il termine N. ha avuto una fortuna a posteriori, come tutti gli altri appellativi dispregiativi (ad es., Gotico, Manierismo, Barocco): nato in età romantica, voleva definire una vicenda artistica priva di originalità, basata sulla copia accademica dei monumenti del passato. La medesima matrice romantica rimane nel giudizio della cultura eclettica, dell'Art Nouveau e, in parte, nelle stesse valutazioni storico-critiche del primo Movimento Moderno. Il rinnovamento degli studi storiografici generali, e particolarmente di quelli dedicati al Settecento, ha proposto la necessità di un nuovo approccio - di tipo storico-scientifico, in contrapposizione ad ogni valutazione strumentale - ai problemi connessi alla cultura neoclassica. Nel campo più particolare della storia dell'architettura, l'interesse è esteso alla necessità di considerare le sue espressioni nell'ambito della storia globale e di valutare, in questo contesto, il significato di una cultura architettonica che ha posto l'accento sull'aspetto linguistico omogeneo, inteso quale necessaria coincidenza tra la ripresa della koinè architettonica e l'aspirazione a un nuovo ordinamento sociale. Stabiliti questi principi (Neoclassicismo come area linguistica tendenzialmente omogenea), la storiografia contemporanea tende a ricercare e a valutare le diverse componenti semantiche (spesso sostanzialmente contrastanti tra loro) che stanno alla base dei vari momenti del Neoclassicismo architettonico. Conseguentemente l'analisi della problematica neoclassica tende oggi a configurarsi come un insieme di vettori di ricerca critico-storici.

(Schlosser; M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Firenze, 1940;

A. HAUSER, *The Social History of Art*, London, 1951; EUA s.v. classico; classicismo; istituzioni e associazioni; critica; neoclassico; storiografia dell'arte).

Origini. Una ricerca sulle origini del Neoclassicismo architettonico appare sin d'ora come un efficace campo per un'analisi strutturale della semantica di tutto il movimento, estensibile cioè concettualmente a tutto il suo divenire. Gli studi più recenti hanno distrutto il concetto di un'origine archeologica del Neoclassicismo, riferita alla Roma degli scavi, attorno al 1750. Tale interpretazione era infatti congeniale a quella definizione romantica che considerava il Neoclassicismo come un movimento basato sulla copia accademica delle forme del passato, il che permetteva appunto lo sbrigativo giudizio critico di assenza di originalità creativa. Ma una simile ricerca deve correttamente indagare quei fenomeni che possono con liceità essere considerati quali prime espressioni del movimento e della cultura neoclassica: escludendo perciò tutte le manifestazioni (architettoniche, teoriche e didattiche) che proseguono semplicemente la polemica del classicismo seicentesco (particolarmente francese), accademico e autoritario; o che ripropongono, stancamente, la tradizione del linguaggio tardo-rinascimentale, pronte ad accogliere - sulla base delle richieste del gusto più diffuso - "bizzarrie" manieristiche, tardo-barocche e rococò. Anche in queste espressioni è presente una più o meno latente controversia con i più appariscenti, e conseguenti, monumenti della cultura barocca: ma tale polemica - ormai lontana da quella dell'inizio del sec. XVIII - è parte dell'accesso dibattito fra i protagonisti del rinnovamento barocco e i contemporanei avversari classico-accademici. Il Neoclassicismo invece, unisce - in una sintesi morale e civile - il polemico rifiuto delle manifestazioni barocche (anche per meglio combattere la diffusa poetica rococò) con la proposta concreta di un rinnovamento classico dell'architettura, all'interno di un inderogabile rinnovamento della società. Così le origini sono illuministiche e classicistiche, non archeologiche e filologiche ovvero formaliste.

Una prima "fonte neoclassica" è il *Vitruvius Britannicus* (London, 1715-17-25) di C. CAMPBELL, pubblicazione attorno a cui si organizzò, nell'Inghilterra del secondo decennio del sec. XVIII, un gruppo di architetti innovatori, grazie anche al mecenatismo di un nobile dilettante, Lord Burlington. Tradizionalmente tale periodo viene considerato quello dell'architettura "palladiana inglese", mentre una serie di documenti (anzitutto i testi del tempo) dimostra lo stretto legame tra questi artisti e i primi movimenti neoclassici europei. Una seconda fonte è la *Verona illustrata* (Verona, 1731-32), opera erudita e spregiudicata dal punto di vista degli studi storici, del letterato SCIPIONE MAFFEI, che si formò nei circoli antibarocchi dell'Arcadia (i quali ancora debbono essere studiati per una comprensione globale del rinnovamento culturale italiano e europeo del primo Settecento). Qui l'autore propone un parallelismo - sociologico e moralistico - tra la vacuità dei costumi e il gusto rococò, auspicando il rinnovamento sociale e una conseguente espressione artistica basata su un aggiornato classicismo. Un suo discepolo, il dilettante conte ALESSANDRO POMPEI, anch'egli veronese, realizzerà in pietra queste indicazioni; mentre nel suo volume dedicato al Sanmicheli (*Li cinque ordini dell'architettura civile di Michel Sanmicheli*, Verona, 1735) propone un primo organico manifesto del Neoclassicismo europeo. Forse non è un caso che le prime espressioni neoclassiche nascano in Inghilterra e nella lontana terraferma dell'aristocratica repubblica veneta, che rivendica autonomie politiche ed economiche nei confronti della capitale: in ambedue le nazioni la spinta borghese innovatrice è assai forte, mentre è sempre più evidente la debolezza del potere centrale. Il rinnovamento sociale è la condizione di esistenza dei nuovi

strati che aspirano al potere: in una concezione dell'ordine e della razionalità (anche il bello deve essere valutato oggettivamente: il classicismo offre regole e canoni utilizzabili da tutti a questo fine), che si offre a classi sociali più ampie della ristretta classe dirigente del passato. Ambedue i paesi avevano pure osteggiato il difendersi della cultura barocca anche per motivi politico-religiosi, nel giudizio critico che accomunava la politica religiosa della chiesa cattolica romana della Controriforma con l'eloquenza della retorica dell'architettura barocca. Sono ancora considerazioni analoghe quelle che hanno portato ad identificare uno dei motivi fondamentali del rinnovamento neoclassico della stessa Roma, attorno al 1740, nella polemica antigesuitica del movimento neogiansenista della curia romana. Motivi questi, si è già detto, che impongono l'estensione dell'interesse e delle indagini, ben oltre il semplice momento estetizzante della contemplazione archeologica, alla ricerca di una base poliedrica e complessa, per l'analisi del sorgere del Neoclassicismo.

Così una ricerca di tipo strutturale attorno alle origini del Neoclassicismo deve riferirsi anzitutto alla storia globale europea ed in particolare a quel suo aspetto che è la storia della cultura, prima di concludersi nelle angustie di una storia solamente architettonica. La reazione al Seicentismo (con particolare attenzione al senso europeo del movimento dell'Arcadia), la passione per il metodo scientifico che diventa fanatismo iconoclasta per ogni uomo moderno, le prime ipotesi socio-economiche che saranno alla base delle esperienze dell'assolutismo illuminato, la "curiosità" cosmopolita degli intellettuali europei: cioè quell'insieme di fenomeni che permetteranno la diffusione dell'Illuminismo (v.), sono sempre matrici anche delle prime manifestazioni neoclassiche. Se questo è l'ambito più generale di una corretta ricerca, è necessario qui mettere in luce un aspetto particolare della vicenda, che diviene però essenziale per la sua comprensione. Il rinnovamento neoclassico in architettura non fu opera di "professori di disegno" e architetti, ma di dilettanti, cioè di intellettuali. Fu perciò, anzitutto, rinnovamento culturale e non tecnico o specificatamente disciplinare. Per questi motivi le grandi conquiste della cultura architettonica del secolo precedente (lo spazio barocco, la "poetica aperta" dell'eclettismo rococò e dell'esotismo estetizzante) non poterono, oggettivamente, divenire retaggio del nuovo modo di intendere il "bello" nell'edificare che fu, programmaticamente, un modo anzitutto civile e puritano. I nobili dilettanti sono i protagonisti di quel rinnovamento che, all'inizio, interessa solo il loro mondo: la loro cultura architettonica è una cultura autodidatta; fanno stampare a loro spese i libri polemici che scrivono; edificano, per se stessi, piccoli edifici per sperimentare i loro progetti. Così le prime manifestazioni neoclassiche venivano considerate dal mondo architettonico ufficiale più un fatto privato che pubblico, una sorta di bizzarria che un nobile poteva permettersi, così come, certe volte, si permetteva costruendo padiglioni "cinesi" o "indiani". Tale aspetto dell'origine del movimento neoclassico, che rimarrà una costante semantica per tutto il suo divenire, non è stato compiutamente indagato quale fenomeno europeo, ma è documentato da una fonte indiscutibile. Il 24 dicembre 1756, FRANCESCO ALGAROTTI dedica al conte Cesare Malvasia il suo famoso *Saggio sopra l'architettura* (*Opere*, Venezia, 1759) con una lettera nella quale delinea «l'internazionale del buon gusto» esistente nell'Europa dei decenni che precedono la metà del secolo; il "movimento" è composto da nobili dilettanti: Lord Burlington in Inghilterra, il conte di Tessin in Svezia, in Germania un «Principe Grandissimo» (Federico il Grande), a Verona i conti Pompei e Pozzo. La testimonianza dell'Algarotti è esplicita: alla metà del secolo il rinnovamento del gusto è consolidato nell'intera Europa ed è un fatto unitario che supera, unifi-

candole, le varie culture nazionali. I protagonisti delle origini del movimento sono, come si è detto, i nobili dilettanti: gli intellettuali che si considerano anche diffusori di un più generale rinnovamento, quello della società.

(L. HAUTECEUR, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1912; F. KIMBALL, *Les influences anglaises dans la formation du style Louis XVI*, GBA, I, 1931; F. SAXL, R. WITTKOWER, *British Art and the Mediterranean*, London, 1948; M. BERENGO, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze, 1956; AUTORI VARI, *La civiltà veneziana del Settecento*, Firenze, 1960; P. MARCONI, *Giuseppe Valadier*, Roma, 1964).

Rapporto dell'Illuminismo con l'architettura neoclassica. La ricerca delle connessioni e della dipendenza tra pensiero illuminista e Neoclassicismo è una recente conquista della storiografia architettonica, un sostanziale contributo al rifiuto di una storia pensata come il susseguirsi di stili facilmente classificabili. Appare anzitutto con evidenza l'apparente contrasto tra la "libertà" propugnata dalla filosofia dei lumi e l'accettazione del dogma classico, unica matrice di una bellezza "accettabile". La più conseguente proposta illuminista è forse quella teorica contenuta nella critica razionalista e funzionalista del Lodoli (A. M. GABRIELLI, *La teoria architettonica di Carlo Lodoli*, «Arti figurative», 1945) e del Laugier: un tentativo di applicare all'edilizia l'"affascinante" metodo scientifico di Galileo e di Newton. Ma queste stesse elaborazioni servirono poi alla storia dell'architettura "costruita" proprio per rafforzare la necessità del nuovo classicismo, anziché per sottoporre "anche" quella tradizione al vaglio critico. Un primo rapporto tra architettura e Illuminismo lo ritroviamo al di fuori del classicismo, proprio nell'area culturale del Rococò. Tutto il mondo della "curiosità" del primo Settecento deve infatti essere inteso nell'ambito di una "curiosità" illuministica, tesa alla scoperta di nuove verità, e perciò anche di nuove leggi e possibilità estetiche: così l'interesse verso l'arte orientale non è solo esotismo estetico, ma iconoclastica "curiosità" scientifica. Il contrasto con la cultura barocca e rococò fu successivo, legato essenzialmente a problemi di tipo politico-sociale: nacque quando l'Illuminismo si impegnò concretamente per il rinnovamento della società, quando cioè l'architettura avrebbe dovuto compiere una sua parte - di intervento attivo e di documentazione - in quel disegno. Allora l'architettura fu intesa come "comunicazione di massa" e in certa misura fu anche esplicita propaganda. È indubbio che nella nuova società democratica non poteva esistere un'isola felice di artisti e committenti, occupati a produrre e consumare, in una cerchia non ampliabile, raffinate e rivoluzionarie opere d'arte. Il consumo all'opposto si estendeva - nell'atomizzazione della committenza borghese e nella tipologia richiesta che, di per sé, comportava l'applicazione del principio di reiterazione - mentre nella tradizione di un passato glorioso (già inteso romanticamente), si ricercavano i canoni e le regole utilizzabili da "tutti" per "intendere" la bellezza. Così il Neoclassicismo ebbe il compito di accogliere - e a volte di snaturare - tutte le aspirazioni innovatrici: da quella della tipologia della piccola e ripetibile casa di campagna per la nuova classe dirigente inglese agli impegni morali e civili dei veneti; dagli studi degli eruditi della ricerca archeologica ai sogni dei creatori del mito di una legge universale della bellezza, basata sulla media armonica proporzionale, valida per la musica come per l'architettura; dalle appassionate proposte logiche degli applicatori del "metodo scientifico" all'architettura, al sentimento giacobino delle costruzioni degli architetti della Rivoluzione francese.

Il rifiuto della raffinata cultura del primo Settecento non fu, ovviamente, un rifiuto estetico, fine a se stesso: fu essenzialmente il rifiuto di un mondo che si voleva

distruggere, o perlomeno modificare sostanzialmente. Alla base delle proposte di rinnovamento, che richiedevano per la società ordine, giustizia e razionalità, fu proposto nel campo artistico il linguaggio classico: indubbiamente pregno di ordine e razionalità, se lo si poneva in contrasto (di comodo) con le culture barocche e rococò, che venivano considerate appunto come le espressioni artistiche di quel mondo e di quella società che si volevano cambiare. Il valore utopico della cultura classica è perciò utilizzato "strumentalmente" dal movimento illuminista: ciò è più corretto dell'affermare che il Neoclassicismo ne fu la sua espressione. Il Neoclassicismo come momento di una lotta politica è un'interpretazione necessaria se si analizza la storia della cultura dei primi decenni del sec. XVIII in Europa. In Inghilterra, nel Veneto e nella Roma dei cardinali neogiansenisti, il Neoclassicismo non è solo un movimento artistico innovatore, ma è l'espressione architettonica - anch'essa forma di lotta - dei nuovi ceti sociali che aspirano a divenire classe dirigente, nell'impegno di un rinnovamento della società. Così, per molti decenni il Neoclassicismo convive, in una polemica violenta, con la precedente cultura settecentesca: non esiste più una classe dirigente omogenea, con una sua organica espressione artistica, come sempre era avvenuto nel passato.

(H. M. RIGAUT, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, 1856; H. LEMONNIER, *La mégalomanie dans l'architecture à la fin du XVIII^e siècle*, «L'architecture», dicembre 1908; S. GIEDION, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, München, 1922; G. NATALI, *Il Settecento*, Milano, 1929; E. CASSIRER, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932, trad. it., *La filosofia dell'Illuminismo*, Firenze, 1936; A. M. GABRIELLI, *L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento*, CrArte, 1938; M. PETROCCHI, *Razionalismo architettonico e razionalismo storiografico*, Roma, 1947; H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948, trad. it., *La perdita del centro*, Torino, 1967; G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sulla architettura*, Città di Castello, 1949; G. CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna*, I, 1700-1815, Milano, 1956; J. SEZUCE, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford, 1957; E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, 1963-66; AUTORI VARI, *Arte neoclassica*, Venezia-Roma, 1964; M. TAFURI, *Simbolo e ideologia nell'architettura dell'Illuminismo*, «Comunità», 1964, 124-25; Kaufmann, Architill; AUTORI VARI, *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, 1967).

Linguaggio classico e Neoclassicismo. Se i recenti affrettati tentativi di applicare all'architettura in generale le metodologie sperimentate nella linguistica sono risultati non consistenti, rimane valida l'ipotesi di una ricerca specifica nell'ambito del linguaggio classico e, più particolarmente, della sua applicazione al periodo neoclassico. Dal sec. XVIII al XIX, l'adesione al linguaggio classico in architettura è più un fatto semantico che una questione stilistica. Un coacervo di fenomeni tendono alla riproposizione del linguaggio classico in architettura: il valore della tradizione, pensata come avallo della continuità nell'ipotesi di rinnovamento; l'uso nuovo e strumentale dei valori segnici e storici del classicismo architettonico per sostenere una polemica che è anche propaganda civile e politica; il razionalismo (costruttivo) implicito nel linguaggio classico da contrapporre alle "bizzarrie" individuali della cultura barocca e del gusto rococò; la necessità di rifarsi ad una cultura e a una tradizione europea, sia nel periodo del primo Illuminismo cosmopolita che in quello della rivoluzione, contro ogni visione particolaristica e nazionale, necessità garantita appunto dal retaggio universale classico; l'oggettiva spinta verso il classicismo di tutta la cultura europea tesa al rinnovamento (le ricerche filologiche, estetiche, letterarie, relative alle arti figura-

tive). Tutti questi interessi porteranno inoltre allo straordinario sviluppo delle ricerche archeologiche e dei rilevamenti degli antichi monumenti: altri fenomeni che consolideranno il generale interesse verso il classicismo. Nell'ambito di una corretta visione storicistica non possiamo intendere in alcun modo il Neoclassicismo - e in particolare le sue iniziali manifestazioni che anticipano e condizionano tutti i successivi sviluppi - semplicemente come una sorta di "revival". Infatti il classicismo in architettura è concepito dai protagonisti del rinnovamento neoclassico come il depositario della cultura e della tradizione umanistica che non si vuole artificialmente fare "rivivere", ma che si vuole "continuare" e sviluppare. Questa concezione contenutistica del Neoclassicismo pone in secondo piano ogni problematica tecnica e strutturale, anche per la richiesta oggettivamente limitata di organismi particolarmente complessi, specialmente nei primi tempi. L'interesse tecnico è infatti circoscritto in una corretta applicazione del funzionalismo costruttivo classico, generico parallelo al razionalismo del secolo, ma sostanzialmente utilizzato in polemica antibarocca e non in maniera creativa. Anche per questi motivi il fenomeno del Neoclassicismo non può essere compreso da semplici approcci costruttivi e stilistici. La sua componente essenziale e prioritaria, si è detto, è di tipo semantico: sarà proprio la variazione semantica a condizionare e determinare ogni scelta stilistica.

(G. C. ARGAN, *Andrea Palladio e la critica neoclassica*, «L'Arte», 1930; B. ZEVI, *Architettura e storiografia*, Milano, 1950; S. BETTINI, *Critica semantica e continuità storica dell'architettura*, «Zodiaco», 1958, 2; G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino, 1959; C. BRANDI, *Segno e immagine*, Milano, 1960; G. K. KOENIG, *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze, 1964; P. COLLINS, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, London, 1965; Meeks; EUA s.v. tradizione; U. ECO, *Proposta per una semiologia dell'architettura*, «Marcatré», 1967, 34-36).

Neoclassicismo e urbanistica. Un insieme di fenomeni tendono a caratterizzare il rapporto Neoclassicismo-urbanistica in maniera nuova e originale rispetto al passato. Anzitutto le città europee dal sec. XVIII mutano il loro contenuto che, da prevalentemente municipalistico, si evolve per assumere il senso della moderna capitale. Dalla metà del secolo l'Europa manifesta una consistente ripresa economica, subito affiancata dallo sviluppo dell'attività edilizia. L'espressione più tipica di questi fenomeni è rappresentata dall'inurbamento di grandi masse, determinato dalla rivoluzione industriale. L'estensione quantitativa dell'attività edilizia coincide con la domanda di tipologie dimensionalmente modeste (in confronto ai palazzi del passato) e sempre più simili fra loro, per quanto riguarda la casa di abitazione. Tutto ciò favoriva l'affermarsi, globale e indiscusso in tutta Europa, della poetica neoclassica, che aveva in sé organiche e ragionevoli risposte alle problematiche della normazione progettuale e costruttiva, dell'economia edilizia, della ripetibilità tipologica. La città neoclassica non nasce da un modello teorico, sorge anzi dal rifiuto pragmatico di considerare retaggio valido la ricerca rinascimentale. Nel sec. XVIII infatti non si fondano nuove città, o meglio, il problema è quello della moderna ed efficace ristrutturazione delle esistenti. La città neoclassica si articola su due principi chiari e programmatici: l'estensione del metodo della reiterazione dalla scala architettonica a quella urbana è la base del tessuto connettivo, prevalentemente residenziale, della città; mentre l'intelaiatura del sistema degli interventi eccezionali (gli edifici pubblici e i monumenti) diviene - ancora nell'estensione alla scala urbana di un altro concetto, quello dell'architettura intesa come monumento - l'insieme dei punti coordinati di riferimento dell'orditura urbana. In condizioni storiche diverse, ed

in periodi diversi, i due aspetti possono fondersi eloquentemente, o prevalere l'uno sull'altro.

L'esempio della Milano giacobina può essere considerato come il più organico, da questo punto di vista. Nel 1807 venne costituita la Commissione di Ornato, composta da cinque architetti neoclassici (Cagnola, Canonica, Zanoja, Albertoli e Landriani) che si ripartiscono la città in altrettanti territori, all'interno dei quali operano quali "dittatori del gusto", contribuendo così, sostanzialmente, a formare quella omogeneità dell'edilizia neoclassica milanese, ancora oggi così evidente. Contemporaneamente il piano urbanistico napoleonico, basato essenzialmente sul progetto del Foro dell'Antolini - centro di ogni attività pubblica - e sulla ristrutturazione urbana, propone quel sistema di interventi monumentali ed eccezionali, di cui si è parlato.

Un criterio, questo, in parte presente nel progetto della prima città neoclassica: le Salines de Chaux di Ledoux (1774). Diversamente invece si presenta la città neoclassica nell'Inghilterra georgiana. A Bath, come a Londra e a Edimburgo, il sistema urbanistico di "crescents", "squares" e "terraces" offre delle soluzioni geniali ed eccezionali al solo connettivo residenziale, protagonista di ogni espansione. Nel caso di Pietroburgo, la città voluta dal principe, tessuto connettivo e intervento eccezionale coincidono in una monumentalità rappresentativa e metafisica. L'esperienza americana, pratica e ragionevole prima di essere neoclassica, sembra rimanere ai margini di un dibattito "culturale", per intervenire pragmaticamente e senza esitazioni - con il solo ricordo dei motivi che imposero ai gruppi l'esodo europeo - nella realtà quotidiana.

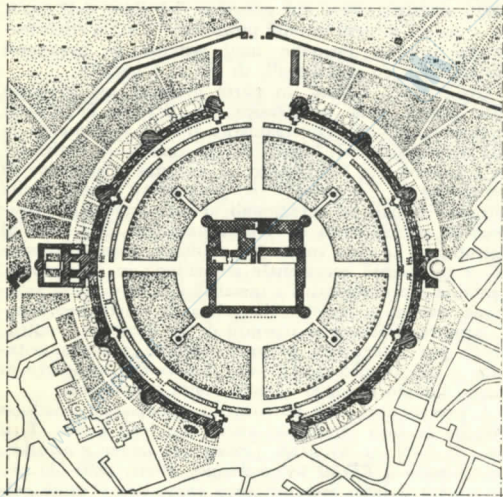
I protagonisti del movimento neoclassico rendono esplicite le loro intenzioni anche nei loro scritti. È il caso di J.-N.-L. DURAND (*Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1802-05) che concepisce il fatto architettonico come una "unità cellulare" di "quella più grande unità che è la strada", a sua volta parte dell'"ancora più grande unità" che è la città.

(C.-N. LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport des arts, des moeurs et de la législation*, Paris, 1804; T. MARULLI, *Su l'architettura e la nettezza delle città*, Firenze, 1806; E. BATTISTI, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*, AttiStArch, VIII, Roma, 1956; Lavedan, Ren; Morini; A. RIGILLO, *La città e la cultura urbanistica del '700*, Napoli, 1964; J. W. REPS, *The Making of Urban America*, Princeton, 1965).

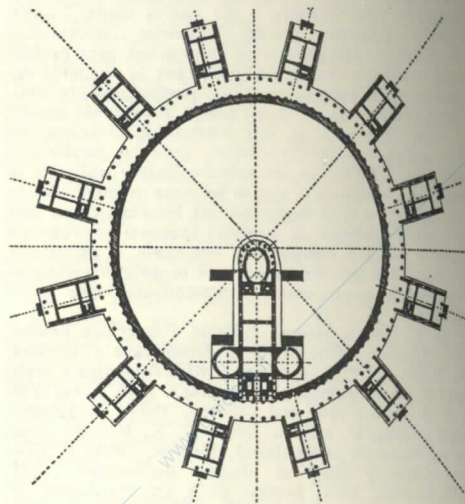
I teorici. Il periodo del Neoclassicismo è caratterizzato anche dalla rilevante influenza della ricerca teorica sulla pratica di progettazione e costruzione. La speculazione filosofica dell'età dei lumi porta ad una grande estensione della letteratura architettonica che, sino al sec. XVIII, si era limitata sostanzialmente alla trattatistica. Dilettanti e educatori, filologi e ricercatori, prima degli architetti di professione, si cimentano nella nuova critica, che è sempre "critica in azione". La proposta neoclassica è perciò un risultato dello sforzo di tutta una cultura settecentesca, al di fuori o, meglio, sempre contro il mondo dei "professori di disegno" e degli architetti. La stessa didattica diviene ricerca e polemica, mentre era sempre stata trasmissione di esperienze dal maestro ai discepoli. Si sostiene che non è necessario professare l'architettura per progettare edifici e per discutere su di essi. La cultura illuministica si oppone alle esperienze barocche e rococò sulla base della ragione e del metodo scientifico; per chiunque è perciò possibile discutere e proporre in architettura (come per ogni altra attività umana), purché si possiedano i nuovi fondamenti filosofici. L'influenza del pensiero teorico sulla formazione e lo sviluppo dell'architettura neoclassica è oggi ancora scarsamente conosciuta: acquistano perciò notevole importanza le fonti.

L'elaborazione teorica e il dibattito culturale si sviluppano e si concludono dai primi decenni del sec. XVIII sino agli ultimi anni rivoluzionari. Ma già nella prima metà del Settecento i termini del rinnovamento sono compiutamente espressi. Al periodo del consolidamento e della diffusione europea e mondiale del linguaggio neoclassico corrisponderà un vuoto nella ricerca teorica originale. Così le elaborazioni dei "dilettanti" saranno alla base dell'operare architettonico di circa un secolo e mezzo; tuttavia, sono raramente oggetto di

Traité du beau essentiel dans les arts appliqués particulièrement à l'architecture, et démontré physiquement, et par l'expérience. Avec un traité des proportions harmoniques, ou l'on fait voir que c'est de ces seules proportions, que les edifices, généralement approuvés, empruntent leur beauté réelle, et invariable, Paris, 1752; F. ALGAROTTI, Saggio sopra l'architettura, Pisa, 1753; M.-A. LAUGIER, Essai sur l'architecture, Paris, 1753; P. PATTE, Discours sur l'architecture..., Paris, 1754; G. B. PASSERI, Della ragione dell'architettura, in Nuo-



G. Antolini. Milano, foro Bonaparte, 1801, planimetria generale.



C.-N. Ledoux. Chaux, Maison du Plaisir, 1773-79, pianta.

discussioni o approfondimenti, a volte non sono neppure comprese e quasi sempre svilite in mere precisazioni stilistiche e pseudofilologiche. Mai nella storia il rapporto tra ricerca teorica e attività pratica si è presentato in maniera così complessa nella cultura architettonica, come nel periodo delle origini e dell'affermazione del Neoclassicismo; fondamentalmente per il carattere "autonomo" del dibattito, per la sua non "ufficialità" e non coincidenza con le classi dirigenti al potere, proprio perché espressione di una minoranza che si contrapponeva dialetticamente alle strutture statiche di una società. Dalla storia globale dell'architettura sembra lecito perciò estrarre, per il sec. XVIII, una sorta di storia culturale specifica, per una necessaria analisi strutturale che permetta di comprendere meglio il rapporto fondamentale esistente tra ricerca teorica e attività pratica.

(L. G. DE CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture*, Paris, 1706, 1714²; S. LE CLERC, *Traité d'architecture avec des remarques et des observations très utiles pour les jeunes gens qui veulent s'appliquer à ce bel art*, Paris, 1714; A. F. FRÉZIER, *La théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois pour la construction des voûtes etc... ou traité de stéréotomie à l'usage de l'architecture auquel on a joint une dissertation sur les ordres de l'architecture*, Strasbourg, 1737-39; NERALCO P(astore) A(rcade) (G. Ercolani), *I tre ordini d'architettura dorico, ionico, e corintio presi dalle fabbriche più celebri dell'antica Roma, e posti in uso con un nuovo esattissimo metodo*, Roma, 1744; G. DE BROFFRAND, *Livre d'architecture*, Paris, 1745; G. W. KRAFFT, *Resolutions problematum spectantium ad architecturam civilem*, « Verhandlungen der St Petersburg Ak. der Wissenschaften », IV, 1750; C. E. BRISEAUX,

va raccolta di opuscoli scientifici e filosofici, Venezia, 1755; G. W. KRAFFT, *Specimen emendationis theoriae ordinum architectonicorum*, « Verhandlungen der St Petersburg Ak. der Wissenschaften », XI, 1758; F. ALGAROTTI, *Lettere sopra l'architettura*, 1742-63, in *Opere*, Leghorn, 1764-65; G. F. CRISTIANI, *Della media armonica proporzionale da applicarsi all'architettura civile*, Brescia, 1767; T. GALLACCINI, *Trattato di T. Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, 1767; F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti di ogni nazione e di ogni tempo, precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma 1768; E. PINI, *Dell'architettura. Dialoghi*, Milano, 1770; J.-F. BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, 1771-77; F. MILIZIA, *Del teatro*, Roma, 1771; A. VISENTINI, *Osservazioni... sopra gli errori degli architetti*, Venezia, 1771; F. MILIZIA, *Principj di architettura civile*, Finale, 1781; F. MILIZIA, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs*, Venezia, 1781; A. MEMMO, *Elementi di architettura lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2 voll., Zara, 1834; Boullée's *Treatise on Architecture*, London, 1953, trad. it., *Architettura, saggio sull'arte*, Padova, 1967).

PROBLEMI STORICI

Periodizzazione. Lo sviluppo storico del Neoclassicismo deve essere inteso come storia semantica, in stretta connessione con la storia generale della cultura. La periodizzazione qui proposta vuole offrire, proprio da tale punto di vista, in un panorama globale europeo, i momenti più significativi della cultura architettonica neoclassica. Il primo periodo riguarda le origini del movi-

mento (1715-40). I centri culturali sono fondamentalmente l'Inghilterra e il Veneto, mentre nelle altre regioni europee un certo proseguimento dell'accademismo classico seicentesco non deve essere confuso con la nuova poetica. Le matrici culturali sono varie e contrastanti fra loro, anche se spesso alcune convergono alla formazione di gruppi artistici. Tali matrici sono: la radice morale e civile, sostanzialmente illuministica, che auspica una continuità rinnovata della cultura rinascimentale; la radice scientifica che tende ad applicare il metodo di Galileo e di Newton all'architettura, in un impegno illuministico evidente, ma in un atteggiamento speculativo prevalentemente astratto; la radice connessa alla metafisica ricerca di una legge costante (ovviamente presente nel "solo" mondo classico) per produrre il bello; la radice estetico-romantica che tende a far rivivere un passato nostalgicamente ricordato e studiato; la radice relativa agli studi filologici e alla ricerca archeologica; infine la radice didattica che, nell'ambito dell'estensione quantitativa della cultura, rifiuta l'individualismo barocco e rococò per la ragione, la regola e i canoni del classicismo. Un fatto nuovo nella storia dell'architettura, caratteristico del momento delle "origini" del Neoclassicismo, è che il rinnovamento parte dai dilettanti, dai pedagoghi, dai filologi, dagli archeologi, dai letterati, mentre ne sono esclusi i "professori di architettura", sia impegnati nella cultura tardo-barocca e rococò, sia nell'accademismo classico di derivazione seicentesca. Il secondo periodo può essere definito come quello del "consolidamento" del movimento (1740-80). I centri culturali preminenti sono ora Roma e la Francia, mentre il nuovo linguaggio si diffonde in tutta Europa. Il carattere semantico di questo periodo è sostanzialmente filologico, archeologico, accademico, dogmatico, purista, reazionario e "controclassico". La peculiarità del primo momento (1715-40), sostanzialmente innovatore e illuministico, trae forza dalla presenza attiva e contestativa in maniera conservatrice, della cultura rococò. In questo secondo periodo il Neoclassicismo ha ormai trionfato in tutta Europa, divenendo l'espressione architettonica di tutte le classi dirigenti, ormai prudentemente lontane da ogni aspirazione di rinnovamento, caratteristica del primo assolutismo illuminato. Rimanono però presenti, nei vari paesi, filoni illuministici che, oltre a proporre insigni monumenti architettonici, anticiperanno (Francia) le istanze giacobine. Il terzo periodo è quello della "espressione rivoluzionaria" del movimento neoclassico (1780-1805). Proseguendo le ricerche e le sperimentazioni dei decenni precedenti, l'architettura come monumento tende ad esprimere in pietra i nuovi valori civili dell'Illuminismo rivoluzionario. L'enfasi e la retorica sono espressi dai monumenti e dai "progetti" che tendono, in questo momento, ad assumere un valore culturale autonomo. L'aspetto urbanistico diviene prioritario. Il quarto periodo è quello definito Impero (1805-14): l'architettura neoclassica (in un rapporto non più dialettico) è utilizzata strumentalmente al servizio attivo della politica. L'inserimento di nuovi elementi linguistici (egizi) non è più dovuto a fatti culturali, ma di espansione coloniale. Con il periodo Impero il Neoclassicismo consolida le sue componenti controclassiche e accademiche. Il quinto periodo è quello dell'"architettura della reazione" (1814-48) che coincide, culturalmente prima che politicamente, con la Restaurazione. Proseguono in questo periodo, e si consolidano, tutte le componenti accademiche, archeologiche, dogmatiche e reazionarie del controclassicismo del periodo del "consolidamento". L'architettura è intesa ancora strumentalmente, al servizio della politica e per la propaganda in pietra del principio di autorità. L'accademia è la forma organizzata della difesa e della diffusione di questa interpretazione del linguaggio classico. In questo periodo la cultura romantica, che accetta l'eredità progressiva contenuta nel primo Neoclassicismo illuministico, si presenta nell'architettura europea

anzitutto in lotta con l'accademia e il dogma. Il sesto periodo è quello del "Neoclassicismo del potere borghese" (1848-1910), caratterizzato dalle rivoluzioni democratico-nazionali fallite o ripiegate su posizioni reazionarie. È il Neoclassicismo del Secondo Impero, degli stati borghesi nazionali, dell'Eclettismo classicheggiante dei ministeri e dei teatri europei. Questa architettura ufficiale soffoca ancora ogni anelito rinnovatore, prevalentemente romantico, che si riduce a esprimere, privatamente, le esigenze di una parte della piccola borghesia. La ormai stanca e vuota accademia è costretta ad accettare la polemica rinnovatrice al suo interno.

Il sesto periodo - nell'ambito di quella premessa che considerava l'area omogenea dal punto di vista linguistico come una delle delimitazioni del movimento neoclassico - è quello del "Neoclassicismo della crisi" (1920-40). Il movimento neoclassico è ormai ai margini della vita culturale europea e mondiale: la stessa vocazione alla continuità accademica non ha senso storico. Nei primi anni esistono solo alcune manifestazioni calligrafiche nelle attività edilizie ufficiali degli stati europei, mentre l'aspirazione classica della cultura figurativa e letteraria europea - che segue la crisi del recente conflitto - trova una sua originale espressione nel movimento "neoclassico milanese" che fa capo all'architetto Giovanni Muzio. Al diffondersi della cultura razionalista, e alle implicazioni culturali che questa comportava, rispondevano alcune situazioni sociali ben diverse tra loro con un'ennesima strumentalizzazione (a fini autoelogiativi e di propaganda del potere nazionale) del linguaggio classico: così edifici "classici" sorgono negli Stati Uniti della crisi economica, nella Unione Sovietica staliniana degli anni trenta, nell'Italia fascista (in un ambiguo connubio con certi aspetti del Movimento Moderno) e nella Germania nazista. Per questo ultimo periodo non si può affermare, come per i precedenti, che il Neoclassicismo conviva, sia pure polemicamente, con altre espressioni artistiche: si tratta sostanzialmente di operazioni pseudoculturali imposte, escluse a priori da ogni dialogo con le manifestazioni più vive della cultura mondiale moderna.

La classificazione proposta deve essere intesa come indicazione di ricerca e non, ovviamente, come uno statico giudizio critico-storico di alcuni momenti del Neoclassicismo. In particolare deve essere rilevato che all'interno dei vari periodi coesistono filoni culturali che hanno matrici semantiche in contrasto fra loro ed è questa presenza che permette, nello stesso ambito dello sviluppo storico del Neoclassicismo, rinnovamenti altrimenti inspiegabili.

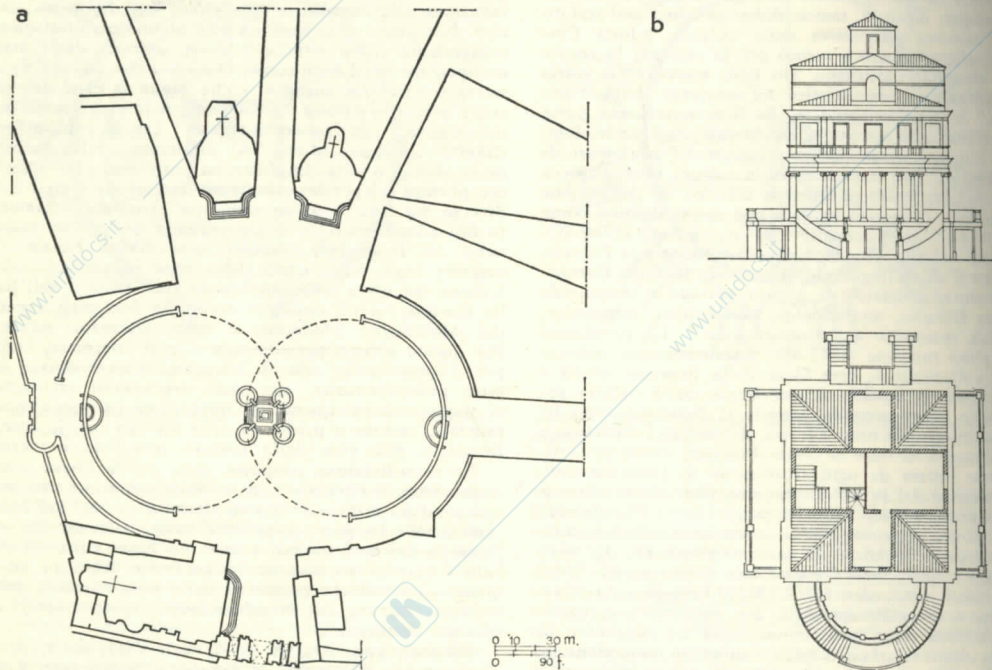
(Michel, vol. VII, tt. 1, 2, vol. VIII, tt. 1, 2, 3; N. PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, London, 1945, trad. it., *Storia dell'architettura europea*, Bari, 1959; V. GOLZIO, *Seicento e Settecento*, Torino, 1955; Hitchcock, *Archit XIX-XX*).

Italia. Un approccio allo sviluppo storico dell'architettura neoclassica nei vari paesi è necessariamente diverso in relazione alle diversità delle singole situazioni nazionali che, a loro volta, producono diverse situazioni culturali. Così, per l'Italia della prima metà del sec. XVIII, la realtà culturale e politica è anzitutto una realtà regionale e questa caratteristica rimarrà immutata per oltre un secolo. In differenti momenti storici tre regioni italiane assumono un ruolo rilevante nella cultura architettonica neoclassica: il Veneto nel periodo delle origini, Roma nel periodo del consolidamento e la Lombardia nel periodo rivoluzionario.

Nel Veneto della prima metà del secolo è presente una sorta di continuità con il classicismo manieristico, il che impedisce compiute manifestazioni barocche e rococò nell'ambito architettonico. Questo fatto, unito a quei particolari fenomeni culturali della terraferma veneta di cui si è già parlato, permette uno straordinario sviluppo della elaborazione teorica nell'impegno neo-

classico (E. Bassi, *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli, 1962; AUTORI VARI, *Il Neoclassicismo nel Veneto*, «B. del Centro Intern. di St. di Archit. Andrea Palladio», V, 1963). Esprimono l'interpretazione veneta della continuità del classicismo G. Sardi (1620-90), A. Tirali (1660-1737), F. A. Muttoni (1668-1747) e A. Massari (1686-1766). Nel Veneto operano numerosi "nobili dilettanti", i protagonisti del primo impulso neoclassico. La loro attività architettonica si alterna agli studi e alle pubblicazioni; ricordiamo: il veronese A. Pompei (1705-72, che nella Dogana di Verona, 1744, esprime l'impegno civile di rinnovamento del primo Neoclassicismo veneto), il trevigiano G. Riccati (1709-90, formatosi in una famiglia di matematici che farà sperimentare i modelli dell'armonia musicale nelle architetture del giovane protetto F. M. Preti, 1701-74),

funzione che si amplierà - in stretta connessione con il ruolo della Francia - a tutta l'Europa (A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna, 1948). Gli ideologi del Neoclassicismo romano sono l'archeologo e storico J. J. Winckelmann (1717-68) e il critico e pittore A. R. Mengs (1728-79), tedeschi; il critico e storico F. Milizia (1725-98) e l'architetto e incisore G. B. Piranesi (1720-78), veneti. Ma già prima della loro entrata nella scena culturale romana un certo Neoclassicismo si era presentato nell'alveo del movimento rinnovatore del neogiansenismo della curia: è il caso della vittoria di A. Galilei (1691-1736) nel concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano (1735), mentre altre presenze pre-neoclassiche possono essere rappresentate dall'attività romana di L. Vanvitelli (1700-73; ad esempio la facciata su via dei Portoghesi del con-



Esempi di architettura neoclassica in Italia: G. Valadier. Roma: a sistemazione di piazza del Popolo, 1810-16, pianta; b progetto per la Casina Valadier, 1813-17: in alto: prospetto; in basso: pianta del piano attico.

i vicentini E. Arnaldi (1716-94) e O. Calderari (1730-1803), che devono considerarsi fra i più eleganti elaboratori del linguaggio neoclassico. La cultura neoclassica nel Veneto è inoltre rappresentata da G. A. Scalfarotto (1700-64), T. Temanza (1705-89), i vicentini O. Bertotti Scamozzi (1719-90) e D. Cerato (1720-92), A. Selva (1751-1819), A. Diedo (1772-1847). Il punto di connessione tra Neoclassicismo e Romanticismo si ritrova nell'attività del padovano G. Japelli (1783-1852), mentre il caso limite dell'intellettualismo archeologico può essere ritrovato nel tempio di Possagno dello scultore A. Canova (1757-1822). Veneti ancora sono il teorico razionalista Padre Lodoli (1690-1761), il suo polemico divulgatore, il poligrafo F. Algarotti (1712-64), il critico e storico Milizia, e l'incisore e architetto Piranesi: i quali ebbero una notevolissima importanza nella diffusione del gusto neoclassico a Roma e in tutta Europa.

Dopo la metà del secolo la funzione di guida del movimento neoclassico italiano passa dal Veneto a Roma,

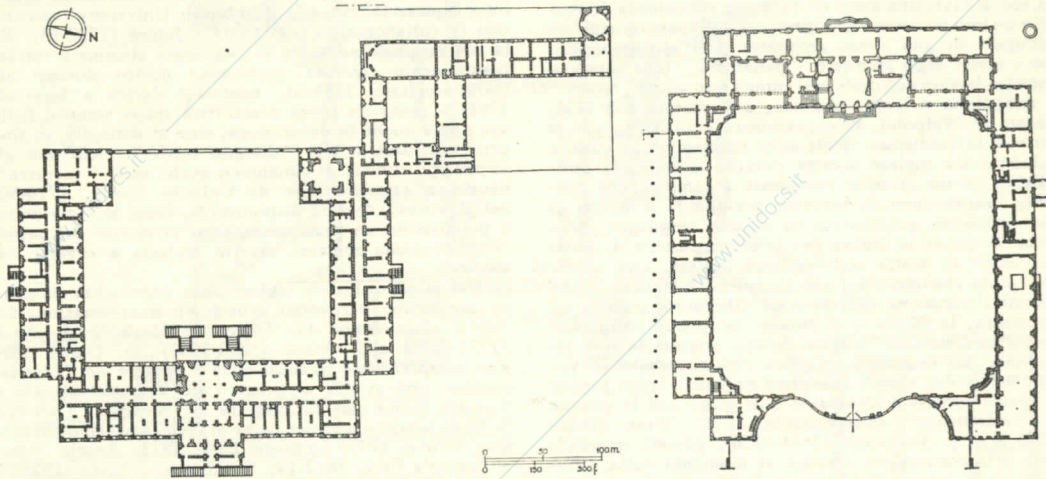
vento di S. Agostino del 1746-50). I diffusori del primo momento del Neoclassicismo romano sono C. Marchionni (1702-86) anconetano, A. Asprucci (1723-1808), M. Simonetti (1724-81), P. Camporese il Vecchio (1726-81), C. Morelli (1729-1812) e G. Stern (1734-94). Nella seconda generazione troviamo G. Camporese (1754-1840), R. Stern, figlio di Giovanni (1771-1820), P. Camporese il Giovane (1792-1873) e L. Canina (1795-1856). Ma l'architetto più significativo fra questo gruppo è G. Valadier (1762-1839), l'autore della piazza del Popolo, fra i più eloquenti monumenti neoclassici romani ed uno dei documenti più originali dell'urbanistica di quella cultura. Un certo classicismo prosegue a Roma nell'avanzato sec. XIX nelle opere di L. Poletti (1792-1869) e di A. Sarti (1797-1881).

A Milano il Neoclassicismo si manifesta assai più tardi che nel Veneto o a Roma, ma sempre con caratteri originali (G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966). Nella Milano di Maria

Teresa, esso trionfa nelle opere di G. Piermarini (1734-1808), da Foligno, allievo del Vanvitelli e studioso a Roma dell'architettura rinascimentale. Imperial regio architetto dal 1769 al 1798, il Piermarini esprime efficacemente i contenuti razionalistici dell'ultimo Settecento prerivoluzionario. Fra le sue opere più significative il Palazzo Reale (1773), il teatro della Scala (1776-78) e la Villa Reale a Monza (1777-80). Operarono a Milano, in questo primo periodo, S. Cantoni (1736-1818), che edifica anche a Genova, C. F. Soave (1749-91) e L. Pollak (1751-1806), un viennese allievo del Piermarini. Si deve a G. Albertoli (1742-1839), decoratore, un notevole contributo alla diffusione del gusto neoclassico: con i suoi quattro volumi pubblicati tra il 1782 e il 1805 (che raccolgono molti lavori compiuti negli edifici del Piermarini) si ripeterà l'influenza italiana all'estero, prevalentemente in Francia, così come era avvenuto ai tempi delle incisioni del Piranesi. L'espressione più originale del Neoclassicismo milanese è però offerta

mente: è significativo il Neoclassicismo che produce, ad es., la chiesa di S. Carlo (1836-47) di C. Amati (1776-1852), dove l'archeologismo e la filologia sterilizzano il linguaggio architettonico in una sorta di "purismo".

Per le altre regioni italiane l'esperienza neoclassica non presenta movimenti particolarmente originali. Nella Trieste culturalmente e politicamente mitteleuropea, il Neoclassicismo rimane italiano nelle opere dello svizzero P. von Nobile (1774-1854) e del tedesco M. Pertsch (1780-1834) (M. PIAZZO, *Architettura neoclassica a Trieste*, Roma, 1935). In Liguria operano, come a Milano, S. Cantoni e C. Barabino (1768-1835), che redige anche il piano di ampliamento di Genova (1825), e M. Canzio (1784-1868). A Torino F. Bonsignore (1767-1843) propone, con la chiesa della Gran Madre di Dio (1818-31), un modello solenne e culturalistico del Neoclassicismo, mentre la città rinnova la sua edilizia sulla base della semplicità e della razionalità della reiterazione (E. OLIVIERO, *L'architettura in Torino durante la prima*



Esempi di architettura neoclassica in Italia. G. Piermarini. A sinistra: Monza, Villa Reale, 1777-80, pianta del piano terreno; a destra: Cassano d'Adda, villa Borromeo, iniziata nel 1765, pianta del piano terreno.

dallo spirito "giacobino" che anima le opere dei tempi della Repubblica Cisalpina e Italiana e, anche, del Regno Italico. La generazione degli architetti è quella successiva (anche se S. Cantoni propone nel 1809 un Pantheon italiano) e i progetti sono tutti impregnati del mito e dell'impegno per la costruzione rivoluzionaria di una nuova società. I protagonisti sono G. Pistocchi (1744-1814), faentino, giunto a Milano negli anni rivoluzionari, G. Antolini (1774-1842), G. Zanoja (1752-1817), genovese, L. Canonica (1762-1844), ticinese, L. Cagnola (1762-1844) e P. Pestagalli (1776-1853). Oggetto della loro attività sono i progetti per il rinnovamento della città: i concorsi per il foro Bonaparte e per la piazza del Duomo, il cui impegno aulico e rappresentativo, nell'aspirazione rivoluzionaria, si ritrova anche nei progetti per il monumento della Riconoscenza al Moncenisio.

Fra i più interessanti, il foro Bonaparte dell'Antolini (1801), poi inserito nel piano regolatore della città (1807): un organico sistema architettonico-urbanistico basato sull'analisi delle nuove funzioni pubbliche. Pochi, invece, i monumenti edificati in quell'atmosfera: l'Arena del Canonica (1806-07), i propilei di porta Ticinese del Cagnola (1801-04). La restaurazione operò, anche a Milano, oltre che politicamente anche cultural-

metà dell'Ottocento, Torino, 1935). In Toscana il primo Neoclassicismo è rappresentato da G. M. Paoletti (1727-1813), studioso dei monumenti rinascimentali. Alla sua scuola si formeranno G. Cacialli (1770-1820), G. Valentini (1752-1833) e L. de Cambray-Digny (1779-1843). Fu suo allievo anche P. Poccianti (1774-1858), l'autore di due "monumenti funzionali della città" edificati a Livorno: il Cisternone (1829-42) e il Cisternino. Nella prima fase della sua attività fu neoclassico in Toscana anche L. Nottolini (1787-1851). Nel centro d'Italia è operoso a Faenza G. Pistocchi, che lavora anche a Milano, e C. Morelli, operoso anche a Roma. A Piacenza si deve ricordare L. Tomba (1750-1827), a Bologna A. Venturoli (1749-1815) e G. Tubertini (1759-1831). La Parma neoclassica di Maria Luisa d'Austria nasce dall'influenza e dall'eredità di E. Petitot (1727-1801), il francese chiamato a corte per rinnovare il gusto artistico. N. Bettoli (1780-1854) è il coordinatore delle attività che modificheranno il volto della piccola capitale, secondo le indicazioni del nuovo linguaggio (C. BOMBELLI, *Monumenti e munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia*, Parma, 1845). Nell'Italia centrale si deve ricordare ancora l'attività di I. Aleandri (1795-1885), che può essere riassunta nel suo sferisterio di Macerata. La cultura neoclassica napo-

letana trae le sue origini dall'opera di L. Vanvitelli (1700-73) per la reggia di Caserta, l'interpretazione italiana dell'autoritario e retorico classicismo seicentesco francese. Una stagione particolarmente felice è espressa da un nucleo di sensibili architetti che operano a Napoli e nei dintorni: C. Vanvitelli (1739-1821), figlio di Luigi; A. Niccolini (1772-1850), che importerà l'esperienza toscana; S. Gasse (1778-1840), di origine francese, che collaborerà anche col fratello Luigi; P. Bianchi (1787-1841), luganese; per giungere agli ultimi rappresentanti L. Laperuta (prima metà sec. XIX) e G. Genovese (1795-1860), da Eboli (A. VENDITTI, *Architettura neoclassica a Napoli*, Napoli, 1961).

(E. LAVAGNINO, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino, 1956; C. MALTESE, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Torino, 1960; Meeks).

Inghilterra. Le linee di sviluppo del Neoclassicismo inglese appaiono contraddittorie rispetto a una concezione semplicemente "evoluzionistica" degli stili. La cultura figurativa inglese propone, sin dai primi decenni del sec. XVIII, una sorta di dialettica coesistenza di poetiche tra loro contrastanti: copresenza che spesso si esprime nell'opera di uno stesso architetto. Dall'impegno politico e civile degli architetti "palladiani" (che aspirano a una leadership culturale così come i loro amici "whigs" la richiedono a livello politico, e l'avranno dal 1721, guidati da Walpole), all'appassionato entusiasmo per la storia e la tradizione degli anni successivi: la cultura architettonica inglese accetta ricerche e impegni stilistici, in un divenire complesso e eclettico che permette l'espressione di notevoli personalità a fianco di una diffusione quantitativa di corretti linguaggi omogenei. È questa la chiave per la comprensione di quasi due secoli di storia architettonica inglese, una chiave che rifiuta classificazioni semplicistiche e statiche e che impone l'estensione dell'interesse alla storia politica ed economica, letteraria e culturale. Le prime manifestazioni "neoclassiche" inglesi hanno origine da una riproposta del linguaggio classico rinascimentale (i Veneti, il Palladio, il loro interprete nazionale Inigo Jones), in aperto contrasto ideologico e di gusto con la poetica e l'"eclettismo" settecenteschi di C. Wren (1632-1723) e di J. Vanbrugh (1664-1726), pronto, quest'ultimo, alla conversione classica al momento della diffusione della nuova architettura. Dall'inizio del "palladianesimo" (primi decenni sec. XVIII), per tutto il periodo "georgiano" (Giorgio II, 1727-60; Giorgio III, 1760-1811; reggenza del principe di Galles, 1811-20; Giorgio IV, 1820-30) sino al primo periodo "vittoriano" (Vittoria, 1837-1901), il linguaggio classico in architettura sarà il prevalente, anche se non solo, in Inghilterra.

L'inizio del movimento "palladiano" coincide con la pubblicazione del primo volume del *Vitruvius Britannicus* (1715) di C. CAMPBELL, autore della Burlington House (1717) eseguita per R. Boyle, terzo conte di Burlington (1694-1753), mecenate del movimento e lui stesso architetto (Chiswick House, 1727, con tempio a forma di pantheon nel giardino, 1725). Attorno a Lord Burlington si forma un gruppo di artisti tra i quali il poeta A. POPE (*Epistle of Taste*, 1731) e il pittore e architetto W. Kent (1685-1748), che manifesterà successivamente anche interessi per la cultura gotica. Fra gli altri si devono ricordare J. Gibbs (1682-1754), autore della Radcliffe Camera (1737) a Oxford, I. Ware (? - 1766) e W. Chambers (1723-1796), che proseguirà l'impegno "palladiano" anche dopo lo scioglimento del gruppo (Somerset House, 1776-86). Caratteristica di questo cenacolo, guidato non a caso da un "nobile dilettante", è la ricerca teorica e filologica che affianca l'attività costruttiva: l'attività editoriale è infatti enorme, sino a divenire essa stessa strumento di diffusione popolare del nuovo gusto, grazie ai "pocket books" architettonici. Fra le espressioni più significative della connessione fra "palladianesimo" e urbanistica vi è

l'organizzazione "georgiana" della cittadina di Bath, il cui piano (1727) fu redatto da J. Wood (1704-54), autore del Circus (1754); la sua attività fu proseguita dal figlio, J. Wood II (1728-81), che eseguì il Royal Crescent.

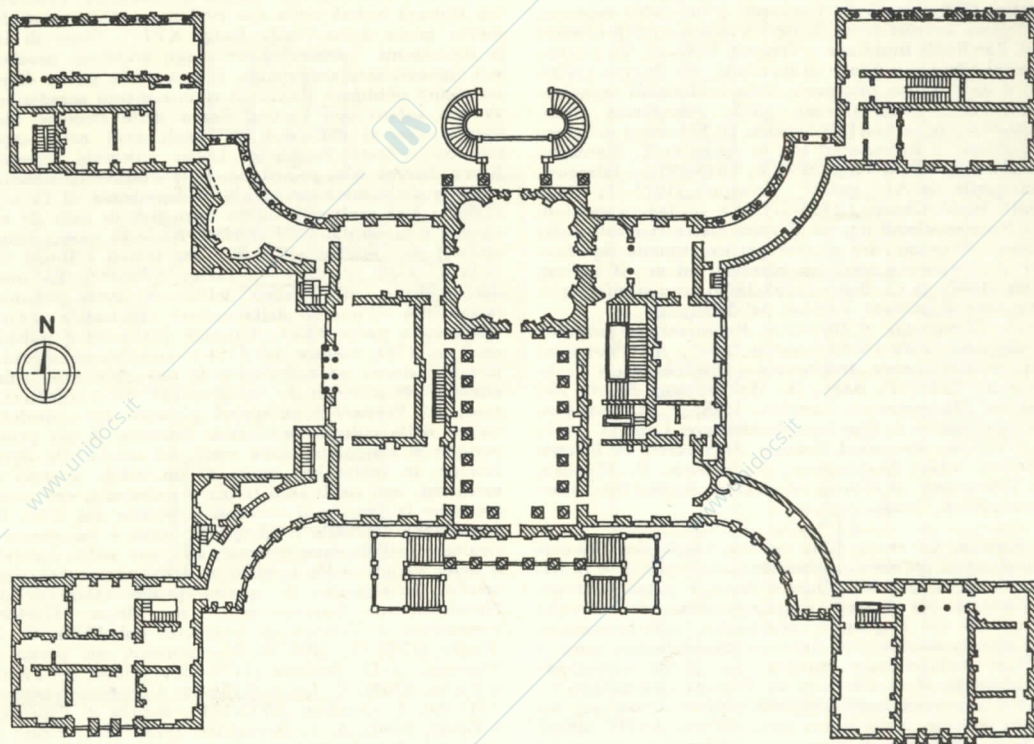
Protagonista indiscusso del rinnovamento neoclassico del secondo periodo (1760-90) è Robert Adam (1728-92), che introduce una interpretazione più libera e originale del classicismo architettonico, rispetto ai codici "palladiani" e veneti (J. LEES MILNE, *The Age of Adam*, London, 1947). Dopo viaggi e studi condotti in Italia e nel mondo romano, Adam condiziona con il suo nuovo linguaggio l'operato di un largo settore di architetti inglesi e americani, in una elaborazione personale dei temi greco-romani (estensione dell'unica fonte sino allora considerata, quella rinascimentale) che lo porterà, ad es., ad introdurre il concetto di "monumentale" nell'architettura della vita quotidiana (portico di Osterley Park, 1761-67). R. Adam contribuisce sostanzialmente anche alla edificazione della nuova Edimburgo "georgiana"; fra le altre opere ricordiamo Charlotte Square (1791) e la Edinburgh University costruita con la collaborazione del fratello James (1732-94). Se la sua originale adesione al linguaggio classico è fondamentalmente rigorosa (colonnato dorico dinanzi all'Ammiragliato, 1759-61, mausoleo dorico a Bowood, 1761) - tanto da poter controllare quasi sempre nelle sue opere anche la decorazione, sino al dettaglio, in una pratica attuazione del "disegno totale" - ciò non gli impedisce tuttavia di cimentarsi anche nella "maniera" neogotica (ricostruzione di Culzean Castle, 1770-90, nell'Ayrshire). Questa disponibilità, come si è già detto, è potenzialmente presente in ogni architetto del primo Neoclassicismo inglese: diverrà metodo a cavallo del secolo.

Nel clima culturale inglese altre personalità di rilievo presentano particolari e originali interpretazioni del nuovo classicismo: G. Dance (1741-1825), J. Nash (1752-1835) e J. Soane (1753-1837). G. Dance offre una comprensione monumentale e austera del Neoclassicismo, che si rifà ai progetti dei francesi Boullée e Ledoux (come per la prigione di Newgate, 1769-82). J. Nash aderisce ecletticamente al Neoclassicismo (Southgate Grove, 1797; Crescent Park, 1812; Regent Street e Regent's Park, 1812-19; Buckingham Palace, 1825-30 con il Marble Arch, 1847; e, in collaborazione con J. Thomson, Cumberland Terrace, 1826-27), al Neogotico (castello di Kentchurch Court, 1795), alla tradizione rustica popolare (serie di case rustiche a Blaise Castle, 1811) e all'esotismo (trasforma in stile "indiano", con decorazioni anche "cinesi", il Pavillon di Brighton, precedentemente "neoclassico", 1815-23). Sembra che in lui si riassumano tutti i vettori di ricerca della cultura architettonica inglese del secolo: l'interpretazione razionale e civile della cultura classica; l'adesione romantica al mondo greco e romano; lo "archaeological zeal" sollecitato dalle pubblicazioni derivate dai viaggi, dagli scavi e dai rilievi; la curiosità illuministica verso le civiltà esotiche e lontane; la disponibilità per la sperimentazione empirica caratteristica della tradizione dei dilettanti; l'entusiasmo per la storia e per i suoi momenti e monumenti più eloquentemente "nazionali"; l'impegno creativo per un nuovo rapporto con la natura, che si esprimerà nel giardino "romantico all'inglese"; infine l'applicazione del più rigoroso principio della reiterazione, agli interventi speculativi, con il sistema di "circus", "crescents" e "terraces". Per J. Soane, invece, il Neoclassicismo è anzitutto un mezzo per interpretare il proprio animo moderno, romantico e mistico. Tutti i motivi del nuovo linguaggio sono pensati in maniera personale: il sistema degli ordini per la costruzione di un mondo metafisico ed il purismo della decorazione sottolineano l'essenzialità e la semplicità degli spazi (rotonda della Bank of England, 1792-93), la monumentalità intesa come retorica del

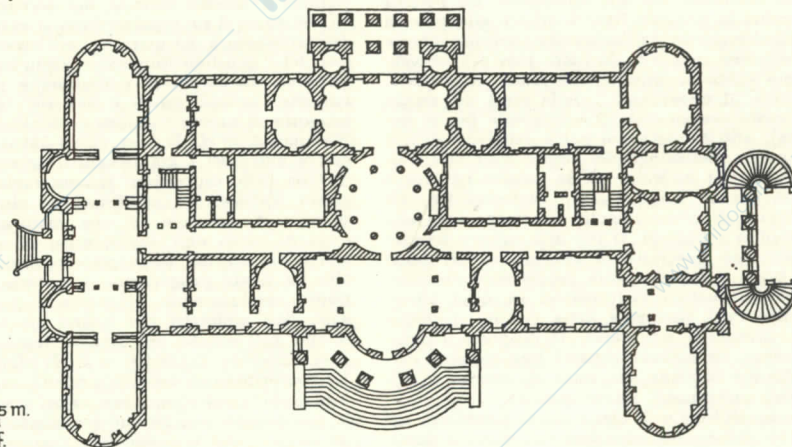
sentimento, il romanticismo esplicito di ogni rudere classico; il mondo dell'architetto è riassunto nel suo Soane Museum (1813).

Una espressione non solo archeologica del Neoclassicismo inglese, anche se nata da questa matrice, è offerta dal Greek Revival. I libri dedicati agli scavi di Atene di J. Stuart (1713-88) e di N. Revett (1721-

1804) divengono le fonti per la elaborazione dei nuovi codici espressivi. Sono gli stessi archeologi che diventano architetti: di J. Stuart è il tempio, che si rifà al Theseion di Atene, costruito a Hagley (1758), di Revett i portici ionico e dorico dei templi nel West Wycombe Park (1766). H. Holland (1745-1806) semplifica in maniera "neogreca" l'insegnamento di Adam (Carlton



0 5 15 m.
0 15 45 f.



0 5 15 m.
0 15 45 f.

Esempi di architettura neoclassica in Inghilterra. Progetti di R. Adam, piante; in alto: Derbyshire, Kedleston Hall, 1760 sgg., piano terreno; in basso: Bedfordshire, Luton Hoo, 1766-70 c., piano terreno.

House, 1783-95); J. Wyatt (1747-1813) ripropone la Torre dei venti di Atene nel Radcliffe Observatory di Oxford (1776-92), mentre il rigore "filologico" non gli impedirà di cimentarsi anche nei modi neogotici; R. Smirke (1781-1867) può essere definito il rappresentante "ufficiale" del movimento inglese (Covent Garden Theatre, 1808, distrutto; General Post Office, 1824-29, distrutto; British Museum, 1825-28, terminato nel 1847), mentre anch'egli propone modelli neogotici (Lowther Castle, 1808-10); C. R. Cockerell (1788-1863) esprime, all'interno del neo-greek, la ricerca neoellenistica (Taylor and Randolph Buildings a Oxford, 1840-45, da ricollegarsi al tempio di Giove di Ba'albek); D. Burton (1800-81) è un raffinato interprete delle indicazioni archeologiche (Hyde Park Corner, 1825; Athenaeum Club, 1829-30). Anche fuori di Londra, in Scozia, il neogreco è presente: a Edimburgo con le opere di T. Hamilton (1785-1858; Royal High School, 1825-29); a Glasgow, con quelle di A. "greek" Thomson (1817-75; Caledonia Road Church, 1856-57). Le ultime espressioni del Neoclassicismo inglese devono essere ricercate nella cultura vittoriana; fra di esse particolarmente significativo il movimento neorinascimentale: ad es., il Reform Club (1837) di C. Barry (1795-1860), che si rifà esplicitamente al palazzo Farnese del Sangallo.

(R. BLOMFIELD, *A History of Renaissance Architecture in England, 1500-1800*, London, 1897; A. THORNTON BISHOP, *Renaissance Architecture of England*, New York-London, 1938; F. SAXL, R. WITTKOWER, *British Art and the Mediterranean*, London, 1948; E. RICHARDSON, *An Introduction to Georgian Architecture*, London, 1949; R. TURNOR, *Nineteenth Century Architecture in Britain*, London, 1950; Summerson; P. KIDSON, P. MURRAY, P. THOMPSON, *A History of English Architecture*, Harmondsworth, 1965).

Francia. La storia della cultura neoclassica francese è una storia unitaria e nazionale, così come lo è la parallela storia politica. Questo fatto è particolarmente importante per l'estesa sperimentazione del divenire semantico del linguaggio neoclassico, sperimentazione che spesso assume una funzione di guida per tutta la cultura architettonica europea. Le prime espressioni neoclassiche si manifestano in Francia con ritardo rispetto alle esperienze non solo venete e inglesi, ma anche romane. Nella prima metà del sec. XVIII, infatti, è ancora presente il classicismo seicentesco, autoritario e accademico, espressione architettonica della politica culturale di Luigi XIV, ma in un contesto ben diverso da quello del momento del suo splendore. La poetica rococò rispecchia la parziale libertà offerta alla piccola nobiltà e alla borghesia dall'indebolimento del potere centrale ed esprime perciò il carattere non più universale dei dogmi culturali imposti sino allora dalla corte. Così il "ritorno al classicismo" della metà del secolo combatte il gusto rococò (nuovo e originale per la società francese), anziché proporsi come reazione all'arte ufficiale dei centri tradizionali del potere politico e religioso, come avveniva in Italia per la cultura barocca o in Inghilterra per il "manierismo" settecentesco. La polemica artistica di rinnovamento, contemporanea alla polemica filosofica e politica, si rifà alla cultura accademica, considerando quest'ultima depositaria del buon senso e del buon gusto. Acquista perciò notevole interesse il dibattito teorico sviluppatosi in quel clima, dibattito sempre più permeato della cultura illuministica che si diffondeva nel paese. Il rapporto Illuminismo-architettura neoclassica rimarrà una costante della storia culturale francese, sia pure all'interno di diverse e spesso contrastanti interpretazioni.

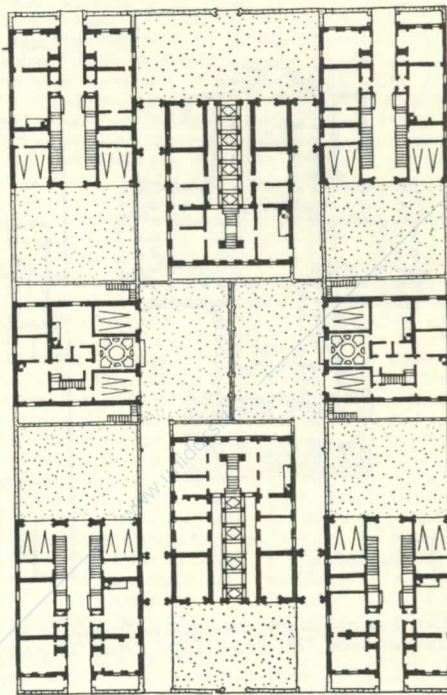
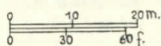
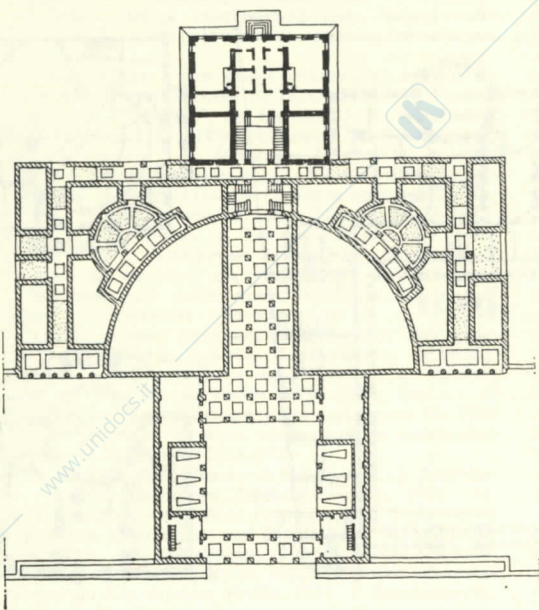
Fra gli autori di libri e di dissertazioni pubblicati nei primi decenni del secolo, che interesseranno i futuri sviluppi del Neoclassicismo, si devono ricordare L. G. Cordemoy, C. E. Briseaux (1660-1754), A.-F. Frézier (1682-1773), contraddittore del Cordemoy e, più tardi,

del Laugier, J.-F. Blondel (1705-74), autore fra l'altro della voce "architettura" per l'Encyclopédie (1751). Esprime questo clima un architetto formatosi in quei dibattiti, che non ha conosciuto Roma e i suoi monumenti, "primo architetto" di Luigi XV: J.-A. Gabriel (1699-1782); la sua proposta neoclassica è intuitiva e originale (Pavillon du Butard, 1750; Place Concorde, 1753-72, con i due palazzi, 1757-75; Pavillon a Fontainebleau, 1749; Petit Trianon a Versailles, 1762-64), ma rimarrà isolata nella sua evidente anticipazione del nuovo gusto dello "stile Luigi XVI". Dopo di lui la formazione "archeologica" degli architetti neoclassici francesi sarà sistematica, e avrà quale punto di riferimento obbligato Roma. Il rinnovamento accademico avverrà infatti con l'accoglimento delle ricerche filologiche che si coltivano in quegli anni nella capitale dello Stato Pontificio. L'asse culturale Francia-Roma diverrà così prioritario nella cultura neoclassica europea dalla metà del secolo. L'Accademia di Francia a Roma sarà inoltre la fucina formativa di tutti gli architetti francesi dal 1750 al 1790. Anticipa questa situazione J.-G. Soufflot (1713-80), che studia a Roma dal 1731 al 1738 (Pantheon a Parigi, 1746-90). La metà del secolo è caratterizzata dall'acuirsi della polemica razionalista all'interno della cultura neoclassica: l'Essai del gesuita padre M.-A. LAUGIER (1713-69) è pubblicato nel 1753, mentre nel 1754 l'ormai stanca Accademia è costretta ad esaminarne le tesi clamorose, rifiutandole, per accettare il "buon senso" delle argomentazioni del Frézier. Sono questi gli anni del consolidamento della cultura neoclassica francese, il cui primo periodo si svilupperà dalla metà del secolo alla Rivoluzione, in moltissime opere di un valido gruppo di architetti, nati negli anni trenta e successivi, che conosceranno la fama e il successo a partire dal 1760. La formazione culturale è omogenea, come è omogeneo il risultato dell'impegno poetico, sia pure nelle diversità e nelle varietà delle ricerche e delle personalità degli artefici. Protagonisti di questo primo momento del Neoclassicismo francese sono: R. Mique (1728-94; costruzioni al Trianon di Versailles dal 1777), C. de Wailly (1730-98; villa di Montmusard, nei pressi di Digione), J.-D. Antoine (1733-1801; Hôtel de Fleury a Parigi, 1768), V. Louis (1736-99; Comédie Française, 1787-90), J. Gondoin (1737-1818; Scuola di Chirurgia a Parigi, 1780), A. T. Brongniart (1739-1813; Hôtel de Condé a Parigi, 1781), J.-F.-T. Chalgrin (1739-1811; chiesa di S. Filippo di Roule a Parigi, 1765), F.-J. Bélanger (1744-1818; padiglione di Bagatelle, 1777). Al termine di questo periodo, nel decennio precedente alla Rivoluzione, il preromanticismo si manifesta nell'ambito dell'architettura dei giardini: nell'accettazione della poetica del "giardino romantico all'inglese" e nella distribuzione nei parchi di padiglioni e piccole costruzioni rustiche, gotiche, cinesi e indiane, egizie, sino alla proposta di rovine classiche artificiali. Artefici di questo movimento è H. Robert (1733-1808), al quale devono essere affiancati i già ricordati Bélanger e Mique.

Una delle espressioni più interessanti del Neoclassicismo francese si manifesta nel clima rivoluzionario. Sembra di assistere ad una maturazione di tutti gli impegni civili dell'Illuminismo, in una esplosione di rinnovamento del linguaggio architettonico neoclassico che ha quale programma prioritario l'educazione, appunto rivoluzionaria, di tutto il popolo. Protagonisti sono due architetti che hanno già operato per lungo tempo nell'ambito del primo Neoclassicismo francese: E.-L. Boullée (1728-99) e C.-N. Ledoux (1736-1806). La trasformazione della loro ricerca, tra il 1780 e il 1790, è radicale: convergono, con valori sempre più essenziali, le componenti romantiche e simboliste, la volontà "didascalica" che fa coincidere l'architettura con la propaganda, la essenzialità di una poetica delle forme geometriche elementari che propone un nuovo "espressionismo metafisico", la utilizzazione strumentale del lin-

guaggio classico tesa non solo a un recupero immediato dei contenuti semantici accumulati, ma a organizzare impensate e libere sintassi compositive. Boullée rimarrà un positivo rappresentante del primo Neoclassicismo francese sino al 1780 (Hôtel de Monville, 1772), quando inizierà la serie dei grandi progetti (per la Biblioteca reale, per i monumenti funerari) ai quali affiancherà i suoi significativi scritti. Ledoux è uno dei protagonisti

dificazione metodologica alla ricerca, rinnovando così sostanzialmente il clima culturale delle scuole di architettura. Il razionalismo sarà la base della nuova didattica, che si formerà sulle coordinate fondamentali della semplicità, dell'economia, dell'utilità. La concezione del fatto architettonico quale intervento cellulare di base, rispetto al sistema più generale rappresentato dalla città, porta all'analisi approfondita del significato tipologico



Esempi di architettura neoclassica in Francia. Progetti di C.-N. Ledoux. Parigi: a sinistra: maison Rue Neuve du Berry, tra il 1783 e il 1787, pianta; a destra: case Saiseval, 1788, pianta.

dell'architettura neoclassica francese tra il 1765 e il 1789; numerosi suoi edifici lo testimoniano: Hôtel d'Uzès, 1767, villa a Benouville, 1768, progetti per le Barriere di Parigi, una sorta di catalogo di tutte le invenzioni possibili, 1785. Ma già nel suo primo lavoro (la decorazione del Café Militaire di Place Vendôme, 1762) si può constatare che, più di una "adesione" al Neoclassicismo, la sua è una personale interpretazione. Nel progetto per la città di Saline de Chaux (1774) la sua ipotesi architettonica è già eloquentemente e compiutamente espressa. Ne proporrà una sintesi nel suo volume pubblicato nel 1804. La ricerca "rivoluzionaria" nell'ambito del Neoclassicismo francese proseguirà, più che nelle costruzioni, nei concorsi architettonici: emergeranno le personalità di J.-N.-L. Durand (1760-1834), J.-T. Thibault (1757-1826), J.-N. Sobre, B. Poyet (1742-1834). Un caso particolare è rappresentato da M.-J. Lequeu (1757-1825?), che sembra inserirsi nel nuovo cosmopolitismo romantico: progetterà contemporaneamente una "casa a forma di tempio antico", una "piccola abitazione all'egiziana", una "cascina gotica" e castelli medievali. Mentre il cemento nel nuovo impegno retorico prosegue nello straordinario insieme delle architetture per le feste repubblicane, J.-N.-L. Durand, allievo di Boullée, propone una co-

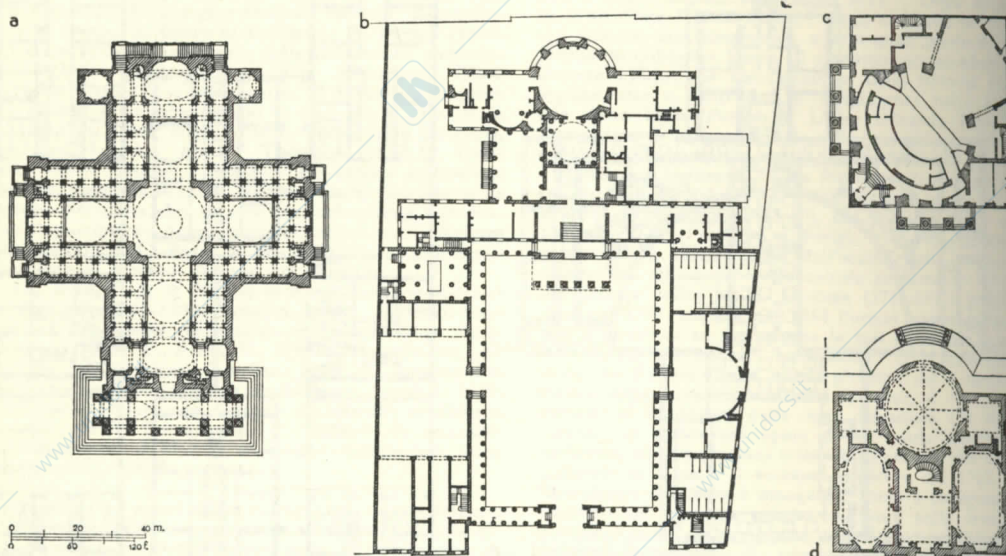
di ogni organismo: così l'insegnamento neoclassico rimarrà nelle scuole anche quale componente "positivista" per la successiva cultura eclettica.

Al termine della Rivoluzione appariranno i nuovi architetti, gli elaboratori del Neoclassicismo reazionario dei tempi del primo console, dell'Impero, della Restaurazione e del Secondo Impero. Indiscussi artefici dell'involuzione sono C. Percier (1764-1838) e P.-F.-L. Fontaine (1762-1853): la Malmaison rappresenta efficacemente il monumento emblematico del nuovo gusto. Proseguiranno il linguaggio di questa ultima fase del Neoclassicismo nel tempo della Restaurazione, B. Vignon (1762-1846; chiesa della Madeleine a Parigi, dal 1816), L.-P. Baltard (1764-1846; palazzo di Giustizia a Lione, 1835) e H. Lebas (1782-1867; Notre-Dame de Lorette, Parigi, 1822-36). Si deve al barone, e prefetto della Senna, G. E. Haussmann (1809-91), il supporto urbanistico, tipologico ed economico, del rinnovamento borghese della Parigi del Secondo Impero di Napoleone III, che vedrà protagonista la casa d'affitto, in un ultimo tentativo di recupero valido del linguaggio classico, mentre la polemica storicista e romantica di Viollet-le-Duc (1814-1879) condiziona la vita della cultura architettonica più viva del paese.

(J. RENOUIER, *Histoire de l'art pendant la Révolu-*

tion, Paris, 1863; F. BENOIT, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris, 1897; A. BLUNT, *The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France*, Warburg, 1937; P. LAVEDAN, *L'architecture française*, Paris, 1944; Hauteœur, III-VII; E. KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects. Boullée, Ledoux and Lequeu*, Philadelphia, 1952; L. HAUTEŒUR, *L'art sous la Révolution et l'Empire en France, 1789-*

compiute. Quest'ultimo è architetto e studioso dell'antichità greca, così come del Neoclassicismo inglese e francese. Il suo interesse per l'architettura gotica giustifica anche la sua adesione "romantica" al linguaggio classico. L'enfasi, il gigantismo e la retorica didattica lo avvicinano agli architetti francesi della Rivoluzione (come si può constatare nei progetti per una città utopica, per un teatro a Berlino, per una pi-



Esempi di architettura neoclassica in Francia, piante; a J.-G. Soufflot. Parigi, Panthéon, 1764-90; b P. Rousseau. Parigi, Hôtel de Salm, 1782-89; c N.-M. Potain. Progetto per un teatro, 1769 c.; d F.-J. Bélanger. Bagatelle, padiglione, 1777.

1815, Paris, 1953; AUTORI VARI, *Visionary Architects*, Houston, 1968).

Germania e altri paesi europei. Nei paesi tedeschi e nell'Europa centrale il Neoclassicismo si sviluppa come reazione alla grande diffusione della cultura rococò, dopo la metà del sec. XVIII. Alla base di questa sostanziale modificazione del gusto sta l'assimilazione delle recenti esperienze artistiche inglesi, francesi e romane; mentre i veicoli di diffusione del rinnovamento - idealmente e concretamente connessi a quelli politici e sociali - si devono ricercare nel principio dell'assolutismo illuminato e delle conseguenti, e originali, forme di mecenatismo. Primo fautore di un cosmopolitismo artistico di marca illuminista è Federico il Grande, mentre l'elaborazione teorica è significativamente espressa da J. J. Winckelmann (1717-68), archeologo e storico, il cui primo volume è pubblicato a Dresda nel 1756, e da A. R. Mengs (1728-79), critico e pittore: ambedue protagonisti del nuovo clima culturale del Neoclassicismo romano. L'opera di F. W. von Erdmannsdorff (1736-1800) documenta la derivazione inglese e romana del Neoclassicismo tedesco (castello di Wörlitz e costruzioni nel parco, 1765-97), nell'impegno di un emblematico programma culturale di rinnovamento. Con H. Gentz (1766-1820, autore della Zecca di Berlino, 1798-1800; sosteneva che la facciata di un edificio deve risultare dalle sue strutture e non essere una maschera applicata a priori) e con F. Gilly (1772-1800), il Neoclassicismo tedesco raggiunge le sue espressioni più

ramide con pronai dorici, e per il complesso monumentale dedicato a Federico il Grande, 1796). La matrice storicistica e idealistica del Neoclassicismo tedesco, presente nella sua stessa evoluzione come una costante semantica autonoma, contribuirà sostanzialmente alla espressione più originale dell'insieme del revival classico: il movimento neogreco. Diversamente dall'Inghilterra, ove appariva quale una delle possibili sperimentazioni storicistico-romantiche, in Germania il neogreco ha origine da una adesione ideologica "totale" al passato classico prescelto. Protagonisti di questo nuovo momento sono K. G. Langhans (1732-1808, porta di Brandeburgo a Berlino, 1788-94) e L. von Klenze (1784-1864), il maggior rappresentante del movimento neogreco tedesco, allievo di F. Gilly e autore della Gliptoteca di Monaco (1816-30) e del tempio dorico posto su una collina, il Walhalla, presso Ratisbona (1830-42). F. Weinbrenner (1766-1820) opera a Karlsruhe e documenta una efficace connessione con la cultura francese rivoluzionaria: il suo reclusorio femminile a Würzburg (1809-10) ricorda il progetto per la prigione di Aix di Ledoux, mentre nell'impegno urbanistico della Kaiserstrasse risultano evidenti gli insegnamenti del Durand. Il più grande architetto tedesco dell'ultimo Neoclassicismo di contenuto sostanzialmente romantico è K. F. Schinkel (1781-1841). Così come per l'inglese J. Nash o per il padovano G. Jappelli, per Schinkel l'approccio all'espressione architettonica passa attraverso la storia; indifferentemente dai modelli linguistici o semantici che essa offre nei vari momenti del suo divenire.

All'interno della sua attività si ritrovano progetti classici (ma spesso neogreci, come per il palazzo della Nuova Guardia, monumento dorico del 1816, e la casa di campagna secondo la tipologia greca a Tegel, 1822-24); neogotici (monumento a Kreuzberg, 1818; progetti per i castelli, 1830-40); di revival del primo Rinascimento italiano (casa Feilner, 1828). Un esempio tipico della sua poetica è rappresentato dai due progetti per la Werderkirche di Berlino (1824-25); le due soluzioni, rispettivamente neoclassica e neogotica, "rivestono" la medesima ricerca espressivo-spaziale, basata sulla generatrice di spazi elementari connessa al sistema quadrato-cubo.

In Austria, fra i non molti risultati, si devono ricordare le opere del tirolese F. Jäger (1721-93; Theater an der Wien, 1797-1801), del viennese J. F. Hetzendorf von Hohenberg (1732-1816; Gloriette di Schönbrunn, 1775), del vallone L.-J. Montoyer (1749-1811, operoso anche nel Belgio); Albertina di Vienna, 1800-04, di K. R. von Moreau (1758-1841; Banca austro-ungarica, 1821-23), dello svizzero P. von Nobile (1774-1854, operoso principalmente a Trieste; tempio di Teseo, 1821-23) e di J. Kornhausel (1782-1860; Schottenhof, 1826-32), che propone un contributo alla diffusione del Neoclassicismo nelle nuove tipologie residenziali borghesi. In Ungheria è protagonista M. G. Pollack (1773-1855; Museo nazionale ungherese a Budapest, 1836-47; Accademia militare Ludoviceum, 1829-35), l'austriaco fratello di Leopoldo, operoso a Milano; mentre si ricordano J. Packh (1796-1839; basilica di Esztergom) e il continuatore della sua opera G. Hild (1789-1867). Nella Svizzera unico artefice neoclassico di rilievo è M. Berri (1804-54).

(M. WACKERNAGEL, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern*, Berlin, 1915; H. SCHMITZ, *Vor hundert Jahren Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier*, Berlin, 1920; J. FOLNESICS, *Alte Innenräume. Österreichischer Schlösser, Paläste und Wohnhäuser*, Wien, 1926; H. VOGEL, *Deutsche Baukunst des Klassizismus*, Berlin, 1927; F. LANDSBERGER, *Die Kunst der Goethezeit. Kunst und Kunstanschauung von 1750 bis 1830*, Leipzig, 1931; E. HUBALA, *Il Palladio e l'architettura a Berlino e a Monaco, 1740-1820*, «B. del Centro Intern. di St. di Archit. Andrea Palladio», III, 1961).

Il movimento neoclassico appare nella Svezia grazie a "conversioni" al nuovo gusto di artisti settecenteschi, quali C. F. Adelcrantz (1716-96, facciata orientale del Mynthuset) e J. E. Rehn (1717-93). Il francese L.-J. Desprez (1743-1804; progetto per il castello di Haga, 1787; Istituto Botanico di Uppsala, 1791-1807) garantisce l'estensione cosmopolita del rinnovamento poetico, mentre architetti locali della prima generazione saranno E. Palmstedt (1741-1803; Borsa di Stoccolma), O. Tempelman (1745-1816; Municipio di Härnösand) e K. F. Sundvall (1754-1831; complesso pubblico di "Carolina redidiva", Uppsala, 1819). Per la seconda generazione sono significative le opere di F. Bolm (1781-1853, chiesa di Skeppsholm a Stoccolma, 1824-42), innovatore della nuova edilizia borghese residenziale (A. LINDBLOM, *Sveriges Konsthistoria*, Stockholm, 1945-46). Anche in Finlandia l'internazionale neoclassica è presente con le opere del francese, architetto di corte, J.-L. Desprez (1743-1804, chiesa di Hämeenlinna, 1795-98); alle quali si devono aggiungere quelle del torinese C. Bassi (1772-1840), e dello svedese C. Ch. Gjörvell (Accademia di Turku, 1802-16). Nel 1808-09, la Finlandia si unisce alla Russia: il rinnovamento della capitale si deve a C. L. Engel (1778-1840; piazza del Senato) su progetto (1812) di J. A. Ehrenström, secondo i modelli sperimentati a Pietroburgo.

In Danimarca la diffusione del Neoclassicismo è legata all'Accademia di Belle Arti: promotore, il professore francese H.-N. Jardin (1720-99; progetto per la Frederikskirke, 1756), al quale succede il danese

C. F. Harsdorff (1735-99). Suo allievo, che ha però perfezionato gli studi a Roma, è C. F. Hansen (1756-1845; palazzo di Giustizia 1805-15, chiesa di Nostra Signora, 1811-29). Sono suoi discepoli G. F. Hetsch (1788-1864) e M. G. Bindesbøll (1800-1856; Thorvaldsens Museum, 1839-48) il quale ultimo, rifiutando il Neoclassicismo accademico, rappresenta un punto di passaggio al Romanticismo (J. B. HARTMANN, *Dansk Arkitektur en Oversigt*, Copenhagen, 1947). In Olanda si devono ricordare J. O. Husly (1735-94; palazzo comunale a Weeps, 1772-76), Z. Reijers (Accademia di Belle Arti, Aja, 1839), J. D. Zocher (Haarlemmer Poort, Amsterdam, 1840); mentre la connessione con la cultura architettonica europea è documentata dall'opera dello italiano Trinchetti (padiglione Welgelegen a Haarlem, 1785-88) (*Guide to Dutch Art*, The Hague, 1952).

Il Belgio passa dal dominio spagnolo a quello austriaco nel 1713. Massimiliano d'Austria chiama il parigino G.-G. Boffrand (1667-1754) a prestare la sua opera per il nuovo assetto dello stato; mentre la sistemazione urbanistica della parte alta di Bruxelles è affidata, nella seconda metà del secolo, all'austriaco B. Zinner. Ai molti contributi di architetti stranieri, come vedremo, il Belgio contrappone le elaborazioni di un suo teorico, presto famoso in Francia e in Europa, J.-F. de Neufforge (1714-91). Gli architetti della prima generazione sono francesi: L.-B. Dewez (1731-1812; castello a Seneffe, 1760, faro di Ostenda, 1772), al servizio di Carlo di Lorena; C.-A. Fisco (1736-1825; Kollege van der Valk, a Lovanio, 1782) che si riallaccia alle esperienze di Ledoux; L.-J. Montoyer (1749-1811), operoso anche in Austria, che costruisce, in collaborazione con A.-M.-J. Payen il Palais Royal a Laeken (1782-84). Della seconda generazione sono gli architetti C. van der Straeten (1771-1834; Palais Royal, 1820), G.-B. Guimard, francese (? -1792; Palais du Conseil de Brabant, 1778-83), il milanese Pizzoni (cattedrale di Namur), L. Roelandt (1786-1864; Università di Gand, 1819-26), e T. F. Suys, che propone il passaggio dal Neoclassicismo all'eclettismo classico ingegneresco, grazie anche a una larga utilizzazione del ferro nelle sue costruzioni (1783-1861; serra nel giardino botanico di Bruxelles, 1826-30) (P. PARENT, *L'architecture de Pays-Bas méridionaux [Belgique et Nord de la France] au XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1926; M. LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris, 1928; Gerson-Ter Kuile).

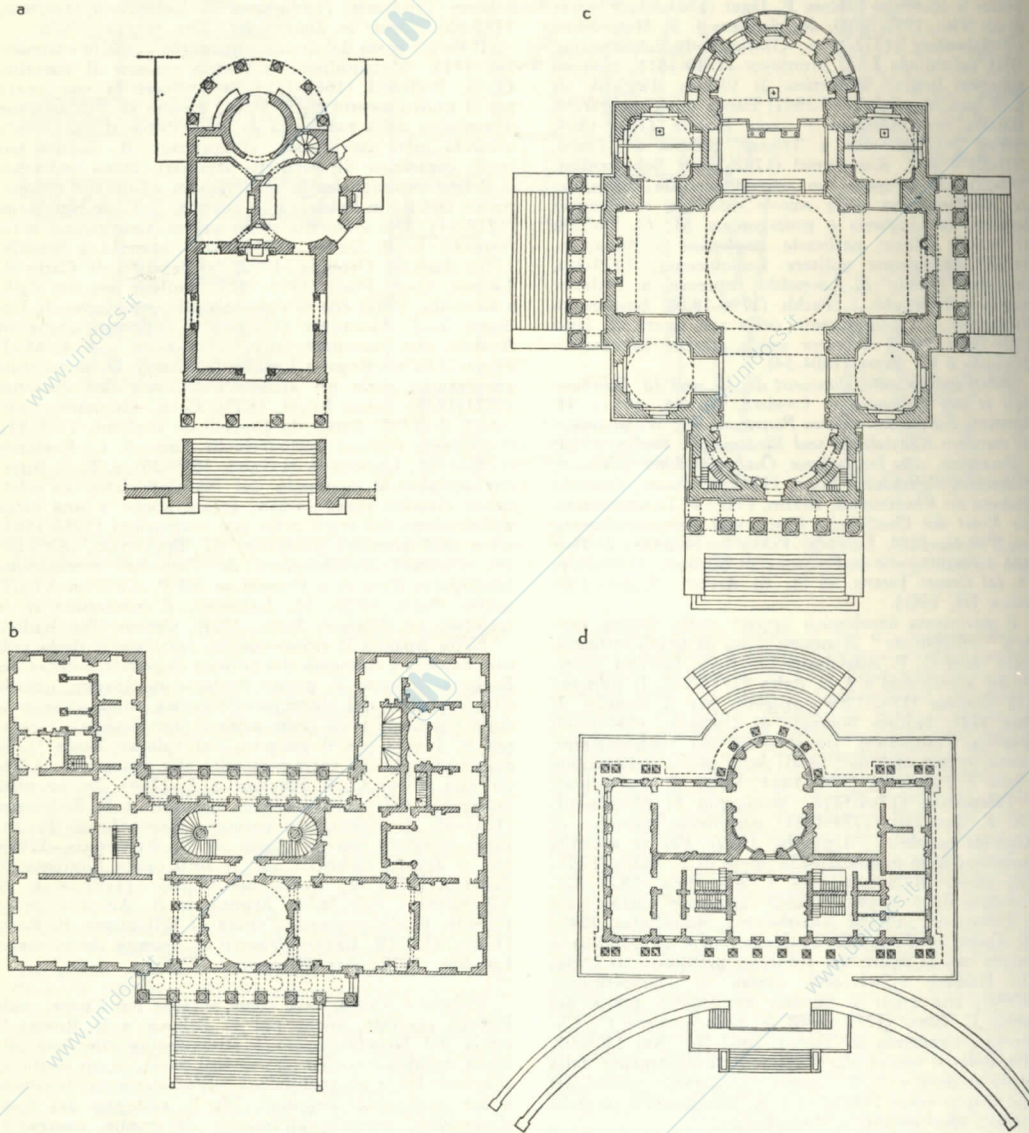
Nella Spagna il rinnovamento neoclassico della cultura barocca è connesso alla politica di grande potenza dei Borboni: Filippo V, primo Borbone di Spagna, guarda alla Versailles del classicismo francese come a un modello ripetibile (così come avviene per Caserta), e chiama F. Juvara per il progetto del Palazzo Reale (1738 prima pietra), che verrà sostituito alla sua morte (1736) dal suo allievo G. B. Sacchetti (? -1764). Protagonista indiscusso del Neoclassicismo spagnolo è V. Rodríguez (1717-85, di formazione barocca, discepolo di F. Juvara; progetto per la chiesa di S. Francesco, 1761). Ma si devono ricordare per le loro opere l'italiano F. Sabatini (1721-97; Porta de Alacalá, 1778) e J. de Villanueva (1739-1811; Ermita di S. Antonio de la Florida, 1767); prosegue l'opera di Villanueva, S. Pérez (1767-1825) (B. BEVAN, *History of Spanish Architecture*, London, 1938; *Ars Hispaniae*, XVI).

Polonia e Russia. Così come avviene per i paesi della Europa centrale, anche per la Polonia e la Russia la storia del Neoclassicismo è strettamente connessa alla storia politica e sociale dei singoli paesi, in un continuo alternarsi fra le contraddizioni dell'assolutismo illuminato e del misticismo dispotico. Ma lo sviluppo del Neoclassicismo, proprio all'interno di queste contraddizioni, sembra esplicitarsi parallelamente a quello dell'Illuminismo e della Rivoluzione francese: un sostanziale rinnovamento politico e amministrativo (di evidente matrice rivoluzionaria) avviene anche nell'Europa

dell'autoritarismo napoleonico e nello stesso modo i valori utopici e umanistici del primo Neoclassicismo sembrano essere conservati, sia pure parzialmente, nei paesi dei blocchi antinapoleonici e nell'Europa della Restaurazione.

In Polonia la fioritura di un Neoclassicismo diffuso e originale è connessa a quella di un "Illuminismo polacco" in grande parte dovuto alla politica culturale di re Stanislao Augusto (regno 1764-95), artista dilettante, appassionato studioso e collezionista di opere classiche, che diffonderà i suoi interessi nella corte e fra la classe dirigente, con risultati che permisero di

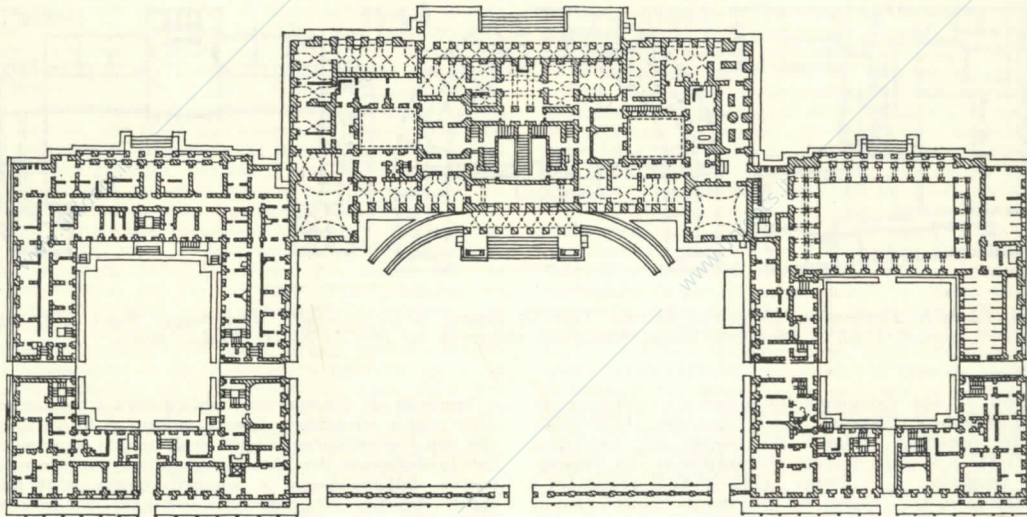
considerare un particolare "stile Stanislao Augusto". I primi architetti sono stranieri: V.-N. Louis, francese (1731-1800), chiamato da Parigi per il progetto della ricostruzione del castello reale (1765-76); D. Merlini, italiano (1731-97; primo architetto del re, l'Ermitage, 1774-78), E. Szreger (palazzo del Primate a Varsavia, 1784); il tedesco S. G. Zug (1733-1807; palazzo nel parco di Natolin, 1780-82). In quegli anni, nel clima del generale interesse per il mondo classico, veniva chiamato a Varsavia (1767) anche Bernardo Bellotto, detto il Canaletto, che vi rimarrà sino alla morte (1780) a dipingere le vedute della città. Attorno al 1780 si consolida



Esempi di architettura neoclassica in Polonia e Russia, piante; a tempio di Diana nel parco di Arkadia (presso Lowiez), fine del sec. XVIII; b G. Quarenghi. Peterhof, Palazzo Inglese, 1781-91; c L. Rusca. Novo-Čerkassk, progetto per la cattedrale, inizio del sec. XIX; d C. Rossi. Pietroburgo, palazzo Elagin, inizio del sec. XIX.

l'attività e il prestigio degli architetti della seconda generazione, che diffonderanno nel paese un Neoclassicismo trionfante e indiscusso. Il coordinamento illuministico è offerto dal mecenate e collezionista S. K. Potocki, il "Winckelmann polacco", primo archeologo e storico dell'arte del paese. Il nobile fu anche architetto dilettante, e collaborò principalmente con il polacco (che morirà a Firenze) P. Aigner (1760-1841; facciata di S. Anna dei Bernardini, 1788). Gli altri artefici di questo periodo sono: S. Zawadzki (1743-1806, chiesa di S. Tecla a Krzyżanowice, 1783-87); l'italiano V. Brenna (1745-1820) che decorò gli interni di palazzo Natolin (1780-83) e passerà poi alla corte di Pietro I in qualità di pittore e architetto; H. Szpilowski (1753-1827) e J. Kubicki (1758-1833), allievo del Merlini, vincitore del concorso per la chiesa della Divina Provvidenza (1791). Appartengono alla stessa generazione i due architetti che sono al centro della vita culturale di Wilno: l'italiano C. Spampani (1750-

e dalla zarina Elisabetta presenta uno strano e valido connubio tra la tradizione seicentesca francese e le più eleganti ricerche settecentesche. Elaboratori di questa prima influenza della cultura europea e, da un certo punto di vista, diffusori del linguaggio classico, sono l'italiano D. Trezzini (1670-1734), il tedesco A. Schlüter (1660 c.-1714) e il francese A.-J.-B. Le Blond (1679-1719). Ma il più originale artefice fu l'italiano B. F. Rastrelli (1700-71), giunto sedicenne in Russia con il padre Carlo, scultore. La monumentalità della sua architettura (palazzo d'Inverno, 1745-62) è la matrice del successivo sviluppo del Neoclassicismo "di Stato". Si formarono alla sua scuola (che codifica lo "stile Rastrelli") I. F. Mičurin (1700 c.-1763), S. I. Čevinskij (1713-70 c.) e D. V. Uhtomskij (1719-75). Si deve alla zarina Elisabetta la fondazione, alla metà del secolo, dell'Accademia di Pietroburgo, che rimarrà il crogiuolo della diffusione neoclassica in tutta la Russia per oltre un secolo. I collegamenti con le elaborazioni



C. Rossi. Pietroburgo, palazzo del Granduca Michele, 1819-27, pianta del piano terreno.

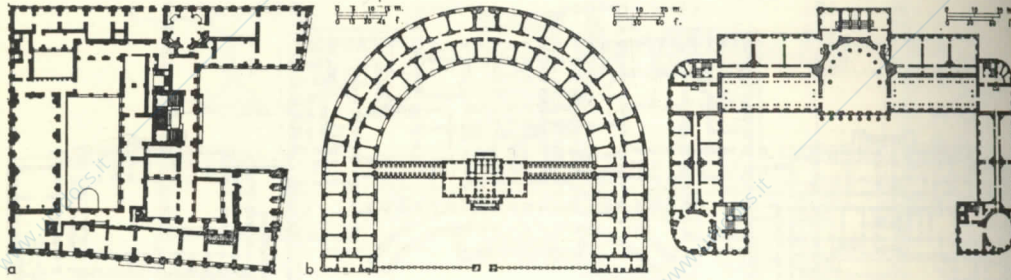
83) e W. Gucewicz (1753-98), che aveva lavorato a Parigi anche con Ledoux, autore inoltre della cattedrale (1777-90) e del palazzo municipale (1783). Dopo il riassetto autoritario dell'Europa postnapoleonica, il Neoclassicismo si rianima nella cultura polacca, grazie anche al contributo di altri architetti italiani. Nel 1822 giungono il toscano A. Corazzi (1792-1877; palazzo Staszic, 1823; teatro dell'Opera, 1825-33) e il romano E. Marconi (1792-1863; palazzo Pac, 1824-28), che contribuirà anche alla diffusione di un particolare eclettismo neorinascimentale (Z. DMOCHOWSKI, *The Architecture of Poland*, London, 1956; S. LORENTZ, *Relazioni artistiche fra la Polonia e l'Italia nel secolo dell'Illuminismo*, «Palladio», 1956; J. ZACHWATOWICZ, *Polish Architecture up to the Mid-19th Century*, Warszawa, 1956; P. BIEGANSKI, *Riflessi delle teorie palladiane nelle opere dei teorici dell'architettura in Polonia*, «B. del Centro intern. di St. di Archit. Andrea Palladio», III, 1961).

I primi decenni del sec. XVIII rappresentano per la Russia ancora feudale il passaggio all'età moderna, grazie al consolidamento dell'unità nazionale e, nel campo artistico, al collegamento cosmopolita con la cultura europea. Il classicismo importato da Pietro il Grande

della cultura europea erano garantiti, oltre che dalla continua e rinnovata presenza di artisti stranieri, dai viaggi di studio dei borsisti a Roma. All'interno di una delle più evidenti contraddizioni del tempo, quella tra l'aspirazione alla libertà individuale e a un maggior potere della borghesia, e l'accentramento del potere statale (che ancora oscilla fra assolutismo illuminato e monarchia autoritaria e mistica), si esprime il Neoclassicismo russo, manifestazione esplicitamente cosmopolita, unitaria e omogenea, una delle esperienze più originali del revival classico europeo, sotto i regni di Caterina II (1762-96), di Paolo I (1796-1801), di Alessandro I (1801-25) e di Nicola I (1825-53). Tra il 1770 e il 1780 si formano, nell'ambiente di corte, così come era avvenuto in Polonia, le prime collezioni classiche, premessa di un diffuso mecenatismo: sono quelle del principe Galitzin e dei conti Šeremetev e Stroganov. Già in Russia un certo classicismo tradizionale ha ormai soppiantato l'esperienza del Rastrelli, grazie alle opere del francese J.-B. Vallin de la Mothe (1729-1800; Accademia di Belle Arti a Pietroburgo, 1764-72) e dell'italiano A. Rainaldi (1709-90, in Russia dal 1752; palazzo di Marmo, 1768-72). Ma si deve a Caterina II l'impegno

trionfalmente rinnovatore: chiamerà a corte (1779) lo scozzese Ch. Cameron (1740 c.-1812; studioso dei monumenti romani, autore del palazzo di Pavlovsk, 1781-96) e gli italiani G. Trombara (1742-1808; corte dei Mercanti a Tambov, 1785-89) e G. Quarenghi (1744-1817). Quest'ultimo è uno dei principali artefici del nuovo volto neoclassico di Pietroburgo, ove sperimenta la sua formazione "palladiana" nella scala inusitata della grande città. Fra le sue opere più importanti: in Italia S. Scolastica a Subiaco (1771-76); il Palazzo Inglese di Peterhof (1781-91), il teatro dell'Ermitage (1782-85), l'Accademia delle Scienze (1783-87), il Banco di Credito (1783-90), la Borsa (1784-1901), il Collegio delle fanciulle nobili o Istituto Smol'nyi (1806-08). Negli ultimi anni della sua attività contribuirà anche alla formazione di una tradizione della casa borghese, ampliando le sue committenze dallo Stato ai privati. Si formano in questo periodo un primo e importante gruppo di architetti neoclassici russi: V. Baženov (1737-99), fautore sfor-

Stati Uniti d'America e paesi extra-europei. L'unica esperienza neoclassica extraeuropea autonoma è quella degli Stati Uniti d'America, che si riscatta dalla generale subordinazione coloniale con lo sviluppo originale. Negli anni che precedettero la rivoluzione (dalla Dichiarazione di Indipendenza, 1776, alla fine della guerra con l'Inghilterra, 1783) è presente la cultura architettonica "georgiana", una particolare espressione della quale fu il "colonial style", importato dalla madrepatria: protagonista il primo architetto professionista americano, un inglese emigrato, P. Harrison (1716-75; Redwood Library, 1748). Mentre sempre di più si diffonde una edilizia pratica e funzionale, basata sull'uso delle assi di legno unificate, l'espressione "culturale" e rappresentativa dell'architettura, che deve essere nazionale e rivoluzionaria, sarà neoclassica. Convergeranno a questo fine i modelli inglesi delle opere di R. Adam, la topica idealizzazione del linguaggio classico, la conseguente identificazione fra architettura dell'antica Roma



a A. Rainaldi. Pietroburgo, palazzo di Marmo, 1768-72, pianta; b G. Quarenghi. Pietroburgo, Banco di Credito, 1783-90, pianta; c M. F. Kazakov. Mosca, Università, ricostruita nel 1817-18 da D. Givaldi, pianta.

tunato di una monumentalità utopica e collaboratore dell'italiano V. Brenna; M. F. Kazakov (1738-1812), anche urbanista (palazzo del Senato nel Cremlino, 1771-85) e successivamente sperimentatore del linguaggio neogotico; I. J. Starov (1743-1808) il primo fra i "classici russi", autore del palazzo di Tauride per il principe Potëmkin (1788), una tipologia che influenzò l'edilizia russa sino agli inizi del sec. XIX. Con il regno di Alessandro I il Neoclassicismo russo proseguì, accentuandoli, i caratteri ormai già precisati. Molti disegni di Ledoux vengono acquistati e formano, presso l'Accademia di Pietroburgo, il fondo più consultato dagli artisti del tempo. Fra gli architetti di questi anni emergono l'italiano C. Rossi (1775-1849; palazzo del Granduca Michele, 1819-27) e V. P. Stasov (1769-1848; caserme imperiali a Pietroburgo, 1817-23). Fra gli altri si devono ricordare, a Pietroburgo, A. N. Voronihin (1759-1814; Accademia delle Miniere, 1806-11), A. D. Zaharov (1761-1811), l'emigrato francese, studioso del Ledoux, T. de Thomon (1760-1813; Ammiragliato, 1805-15), l'italiano L. Rusca (1758-1822; caserma delle Guardie a Cavallo, 1803-06); a Mosca, gli italiani G. (O. I.) Bove (1784-1834; Teatro Grande, 1820-26), che dirige l'ufficio di Stato per la ricostruzione di Mosca dopo l'incendio del 1812, e D. Gilardi (1788 c.-1845; Università, 1817-18); in Lituania, L. Stuoka-Gucevičius (1753-98) (L. HAUTECEUR, *L'architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII^e siècle*, Champion, 1912; N. KOVALENSKAJA, *Istorija russkogo iskusstva XVIII veka*, Moskva-Leningrad, 1940; G. H. HAMILTON, *The Art and Architecture of Russia*, Harmondsworth, 1954; M. GIBELLINO KRASCENIN-COWA, *L'architettura russa nel passato e nel presente*, Roma, 1963).

e necessità di espressione architettonica rivoluzionaria della nuova repubblica. Questa cultura si formerà, più che con l'osservazione diretta degli antichi monumenti, con la diffusione dei libri d'architettura, da prima importati dall'Inghilterra e successivamente editi nella stessa America. Il presidente-architetto T. Jefferson (1743-1826; State Capitol di Richmond, 1785) è il primo che esprima compiutamente questi ideali, generando quella sorta di "stile ufficiale" del Neoclassicismo nordamericano. Seguiranno sostanzialmente questi indirizzi S. Mc Intire (1757-1811), che propone a Salem il linguaggio di Adam, W. Thornton (1759-1828; Campidoglio di Washington, completato da Latrobe e poi ricostruito da Bulfinch), l'irlandese J. Hoban (1762-1831), l'inglese B. H. Latrobe (1764-1820, assistente di Jefferson), C. Bulfinch (1763-1844, notevole personalità, autore dell'Old State House di Boston, 1796) e A. Benjamin (1733-1845), il divulgatore del Neoclassicismo negli stati dell'ovest. Con le pubblicazioni di libri e fascicoli di N. Biddle e M. Lafever (1798-1854), il Neoclassicismo americano si evolve nella direzione del Greek Revival, sia per le tipologie degli organismi "ufficiali" dello stato, sia per quelle degli edifici privati, di stampo più esplicitamente romantico. Gli artefici di questo secondo ma significativo momento sono: R. Mills (1781-1855; Tesoro degli Stati Uniti a Washington), W. S. Strickland (1787-1854, allievo di Latrobe) e T. U. Walter (1804-87; Girard College di Filadelfia). Un'ultima e particolarissima espressione del Neoclassicismo americano è rappresentata, nella prima metà dell'Ottocento, dalle tipologie della "plantation house", il centro residenziale-patronale amministrativo e politico delle grandi aziende agricolo-schiaviste degli stati del sud, prevalentemente in Louisiana (F.

KIMBALL, *Domestic Architecture of the American Colonies and the Early Republic*, New York, 1922; F. KIMBALL, *American Architecture*, Indianapolis-New York, 1928; T. E. TALLMADGE, *The Story of Architecture in America*, New York, 1936; T. HAMLIN, *Greek Revival Architecture in America*, New York, 1944; M. D. EBERLEIN, C. V. D. HUBBARD, *American Georgian Architecture*, London, 1952; H. MORRISON, *Early American Architecture from the First Colonial Settlements to the National Period*, New York, 1952; J. S. ACKERMAN, *Il Presidente Jefferson e il Palladianesimo americano*, «B. del Centro Intern. di St. di Archit. Andrea Palladio», VI, 1964).

Nei rimanenti paesi extraeuropei la diffusione dell'architettura neoclassica non è un fatto nazionale e autonomo, ma fondamentalmente di derivazione coloniale ed è espressione perciò di cultura imposta, le cui matrici sono sempre quelle dei paesi imperialisti. Più originali le esperienze centro e sud-americane, ove ancora l'indipendenza nazionale dalla colonizzazione spagnola sembra coincidere con l'abbandono del linguaggio barocco e con l'adesione al Neoclassicismo. È il caso del Messico che accoglie, nel 1791, due architetti spagnoli neoclassici: M. Tolsá (1757-1816; Escuela de Minería) e F. E. Tresguerras (1759-1833; chiesa del Carmine a Celaya). E anche della Colombia (rinnovatore neoclassico fu il cappuccino fra Domingo de Petrés) e del Cile, che trovò nell'italiano G. Toesca (1745-99) il sostituto del linguaggio del Barocco ispano-americano di matrice gesuitica. Diverso il caso dell'Australia (dominio vergine da colonizzare e non colonia) ove un inglese deportato fu l'iniziatore del Neoclassicismo locale derivato dal "georgiano coloniale": F. Greenway (1777-1837), sotto il governatorato "illuminato" di L. Macquarie (1810-21). Assai più ampio discorso comporterebbe qui l'analisi delle interdipendenze tra l'edilizia "corrente" e le programmazioni urbanistiche nei nuovi agglomerati urbani extraeuropei e, prevalentemente, coloniali. Una storia, questa, spesso connessa al razionalismo e alla funzionalità (derivati anche da esigenze pratiche ed economiche) che parte dalle prime esperienze dei gesuiti nell'America meridionale per proseguire, attraverso la fondamentale esperienza degli Stati Uniti, sino al neocolonialismo (J. ANGULO INIGUEZ, *Historia del arte hispano-americano*, Barcelona, 1945-50; A. W. ACWORTH, *Treasure in the Caribbean. A First Study of Georgian Buildings in the British West Indies*, London, 1949; A. BENAVIDES, *Architecture in the Colonial Period*, «The Studio», maggio 1950; H. E. WETHEY, *Hispanic Colonial Architecture in Bolivia*, GBA, XXXIX, 1952, XL, 1952; M. MÖRNER, *The Political and Economical Activities of the Jesuits in the Plata Region*, Stockholm, 1953; *Situación de la historiografía de la arquitectura latinoamericana*, «B. del Centro de investigaciones hist. y estéticas», Caracas, 1968, 9).

PROBLEMI STILISTICI

Il linguaggio neoclassico. Anche dal punto di vista stilistico il Neoclassicismo appare come un fenomeno complesso che non può essere ridotto ad un semplice revival, se consideriamo simili manifestazioni come riproposte storico-romantiche di un sentimento globale. E ciò resta vero anche se constatiamo che all'interno dell'intero arco della cultura neoclassica sono presenti alcuni momenti di espliciti revivals: non deve essere inteso in questo senso, ad esempio, il cosiddetto palladianesimo, che è invece strumento ritenuto idoneo alla rielaborazione e alla diffusione della cultura classica; ma, per certi loro aspetti, lo sono il Greek Revival, lo "archeological zeal", la ricerca neorinascimentale dell'area culturale eclettica. In termini più generali l'atteggiamento della cultura neoclassica nei confronti della tradizione del linguaggio classico in architettura è quello che considera le esperienze e le ricerche del passato come un insieme di codici sintattici di valore oggettivo. Da tale

atteggiamento deriva la coscienza, evidente nei rinnovatori, di essere protagonisti di un proseguimento della cultura classica - sfortunatamente interrottasi varie volte nei secoli - e non semplici strumenti di una nuova romantica vita offerta a una poetica del passato. Lo stesso manifesto convincimento della coincidenza del rinnovamento poetico con quello sociale, rispecchia l'utopica fede illuminista, che esclude ogni recupero semplicemente romantico del gusto antico. Ma la cultura classica, nella sua espressione architettonica, si presentava concretamente come un insieme linguistico nel quale si sovrapponevano ai codici sintattici, con possibilità di formulare ogni tipo di messaggio, molte variabili di codici semantici. Una caratteristica peculiare di tutto il Neoclassicismo è il tentativo sistematico di presentare, da parte degli artefici, la coincidenza oggettiva dei due codici, in una forzosa ricerca di universalità del linguaggio. Nella realtà l'esperienza neoclassica può essere intesa come un susseguirsi di diverse utilizzazioni strumentali dei codici sintattici (l'insieme linguistico dell'architettura classica, che assumeva valori certi all'interno della storia della cultura occidentale), per formulare diversi messaggi (grazie ai diversi codici semantici). La storia delle varie connotazioni, globalmente ideologiche (imposte all'universo del significante del linguaggio classico) nell'età neoclassica, può coincidere con l'alternarsi delle fonti, ancora proposte quali autorevoli avalli all'operare del presente. Le origini del movimento considerano quale fonte tutto il mondo classico (che sostanzialmente sarà quello romano, interpretato dai trattatisti, e quello rinascimentale); successivamente gli interessi si spostano al mondo romano, oggetto di filologiche ricerche, e particolarmente a quello dell'età repubblicana. La matrice rinascimentale-manieristica, e in pratica il palladianesimo, deve la sua fortuna a questioni prevalentemente tipologiche: la piccola villa veneta è, in questo caso, lo strumento della diffusione del classicismo. Gli studi archeologici propongono una estensione delle fonti alle origini: i rilievi dei monumenti greci produrranno la prima forma esplicita di revival, nel generale tentativo di rendere più scientifico, e storicamente corretto, il linguaggio classico. Una nuova lettura delle interpretazioni del primo Rinascimento della cultura classica proporrà, al termine del sec. XIX e all'inizio del successivo, una esercitazione, sostanzialmente calligrafica: il neorinascimento. E ancora alla ricerca archeologica si devono nuovi entusiasmi di sperimentatori di forme: è il caso dell'ellenismo e dei monumenti del Barocco romano, o dell'estensione delle fonti, nata da propositi positivisticamente-evoluzionistici e fomentata da ragioni politico-militari, alla cultura dell'antico Egitto. Questo insieme, complesso e contraddittorio, di variazione e precisazione delle aree depositarie della tradizione classica si presenta, nelle opere degli architetti neoclassici, in una forma non omogenea e unitaria. Volta a volta la fonte della tradizione è interpretata come uno stimolo alla creatività, o filologicamente, o accademicamente, o enfaticamente o romanticamente. E questo esclude, ancora una volta, la possibilità di tracciare l'evoluzione stilistica dell'esperienza neoclassica. Constatata perciò la necessità di un unico approccio di analisi, quello diacronico e storicizzato, possono essere individuati alcuni problemi che si presentano come costanti in tutta l'attività neoclassica. Ad esempio molto spesso l'adesione alla tradizione classica si manifesta attraverso la ripetizione di un particolare modello, che tende a esprimere una coincidenza sintetica tra codice architettonico e codice tipologico. È il caso dei modelli rappresentati, fra gli altri, dal Partenone, dal Pantheon o dalle ville del Palladio. Per queste ultime, come già si è accennato, il valore potenziale della tipologia è evidente: permettono la fusione dell'impegno del rinnovamento poetico con le possibilità pratiche, e le esigenze della vita quotidiana delle nuove classi sociali. Come si è già affermato, la fortuna del Neoclassicismo palladiano dei primi decenni

del sec. XVIII in terra inglese è sostanzialmente legata a quello straordinario strumento di diffusione rappresentato appunto dalla tipologia della piccola villa palladiana. E in questo caso, come negli altri due accennati, lo stesso linguaggio classico si presenta in una immediatezza sintetica del fruire di forme che ormai sono, storicamente, consumabili come simboli. Da qui, ancora, la fortuna neoclassica di certi assemblaggi, evidenti e eloquenti, o del pronao e del timpano. Caratteristica particolare, invece, è l'interpretazione neoclassica del modulo: una interpretazione metafisica e idealizzata, che permetterà applicazioni dimensionalmente inusitate, nella scala monumentale, nell'evidente tentativo di ingigantire gli stessi valori semantici imposti al fruitore. Altra elaborazione neoclassica è la metodologia di progettazione basata sulle forme geometriche elementari (Ledoux), il che permette di garantire la monumentalità espressiva a qualunque manufatto, quale sia la sua funzione o la sua dimensione. La ricerca neoclassica, inoltre, tesa alla coincidenza concettuale tra codice architettonico e codice tipologico, propone nuovi valori e significati ai progetti architettonici: sempre più questi assumono qualità autonome (sia quali sintesi di nuove ipotesi poetiche, sia quali forme di conoscenza degli ideali illuministici), rispetto al ruolo tradizionale di premessa alla edificazione. Il valore emblematico e autonomo del solo progetto, rispetto al più complesso fatto architettonico, sottolinea l'aspetto utopico e intellettuale dell'evoluzione della cultura neoclassica; fatto questo che rimarrà presente nelle successive esperienze architettoniche.

(P. L. MARKS, *The Principles of Architectural Design*, London, 1907; W. DEONNA, *Les lois et les ritmes de l'art*, Paris, 1914; E. PANOFKY, *Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stil*, « Monatshefte für Kw. », XIV, 1921; E. KAUFMANN, *Die Architekturtheorie der französischen Klassik und der Klassizismus*, « Repertorium für Kw. », 1923-24; E. A. BATCHELDER, *Design in Theory and Practice*, New York, 1925; M. BORISSAVLÉVITCH, *Les théories de l'architecture: essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture*, Paris, 1926; A. FENN, *Design and Tradition*, London, 1932; H. FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, 1933, trad. it. *La vita delle forme*, Firenze, 1945; K. BAUCH, *Klassik, Klassizität, Klassizismus*, in *Die Kunst der Künstler*, 1939-40; H. SEDLMAYR, *Architektur als Abbildende Kunst*, Wien, 1940; A. LURÇAT, *Formes, composition et lois d'harmonie*, 5 voll., Paris, 1953-57; L. HAUTECEUR, *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954³; G. C. ARGAN, *EUA s.v. progettazione*; J. SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge, Mass., 1963).

Strutture. È noto che il contributo neoclassico alla tecnica delle costruzioni, dal punto di vista di innovazioni qualitative, è pressoché nullo. Diverso è il significato che il Neoclassicismo ha assunto nella estensione quantitativa di pratiche edilizie corrette, basate sull'impegno funzionalista che, nella polemica anti-barocca, filologicamente riscopriva nei testi dei classici una tradizione sperimentata nel tempo.

Così la ricerca poetica del primo Neoclassicismo coincideva con l'analisi funzionale di irreprensibili tecniche costruttive. Una sorta di purismo tecnologico è presente nelle prime fabbriche e nei primi scritti. Successivamente, né le nuove tipologie (dal punto di vista dimensionale e della complessità degli organismi) né la concezione dello spazio neoclassico imponevano ricerche strutturali particolari, di là da un generale vincolo dell'uso corretto degli insegnamenti del passato. Saranno le nuove tecnologie nate dal mondo industriale e non dalla cultura architettonica a cimentare il tardo Neoclassicismo in nuove esperienze: è il caso del ferro e del vetro usati ormai in grande quantità nell'edilizia.

(G. RIZZETTI, *Elementi di architettura per erigerla*

in scienza, Venezia, 1744; P. LACROIX, *Histoire de la charpenterie*, Paris, 1858; B. FLETCHER, *The Influence of Material in Architecture*, London, 1897; R. ATKINSON, H. BAGENAL, *Theory and Elements of Architecture*, London, 1926; C. B. ANDREWS, *The Early Iron Bridge of the British Isles*, ArchRev, agosto 1936; A. RAVA, *Architettura delle cupole nell'arte neoclassica*, AttiStArch, I, 1936; AUTORI VARI, *EUA s.v. strutture, elementi e tipi edilizi*; J. HARRIS, J. LEVER, *Illustrated Glossary of Architecture*, London, 1966).

Spazio e prospettiva. Il concetto, derivato dalla cultura classica, della conoscenza e del controllo della universalità dello spazio, e perciò dell'uso della prospettiva a questo fine, è applicato globalmente all'interno di tutta l'area neoclassica. Molte sono le particolarità insite in questa accettazione: anzitutto dobbiamo considerare che nel periodo neoclassico lo spazio è tendenzialmente offerto a un insieme di fruitori e non al fruitore unico rinascimentale. La stretta connessione, più volte ricordata, tra rinnovamento architettonico e rinnovamento sociale e politico (basati questi ultimi sulla estensione del potere a nuovi larghi strati di classi sociali) imponeva la necessità di un uso di massa delle nuove tipologie, ed un conseguente nuovo rapporto tra la concezione dello spazio e i suoi contenuti semantico-funzionali. Così la ricerca spaziale, come quella linguistica di cui è parte, rifiuta ogni valore autonomo: per l'impegno, già ricordato, della coincidenza poetica del codice sintattico con il codice semantico, all'interno del quale anche lo spazio acquista significati didattico-emblematici, simbolici, retorico-espressivi. E ancora generalmente, in tutta l'esperienza neoclassica non esistono contrasti di fondo tra la ricerca di uno spazio interno architettonico e quella relativa allo spazio esterno.

La concezione spaziale è infatti profondamente unitaria e nega concettualmente ogni dicotomia. Lo spazio è pensato come una continuità organizzata dall'uomo per la sua vita sociale: né si differenzia nell'organizzazione microurbanistica rispetto a quella più propriamente architettonica (spazio interno). Il fruitore deve proseguire dal sistema degli spazi esterni a quello degli interni senza soluzione di continuità, né spaziale-architettonica, né spaziale-sociologica. Basterebbe pensare al complesso organismo del foro Bonaparte, progettato per Milano dall'Antolini, per ipotizzare una simile lettura dei momenti significativi del Neoclassicismo. Analogamente la concezione prospettica, strumento di sostegno e di espressione di quella spaziale, si manifesta e si sviluppa nella stessa direzione, proponendo un immediato consumo, sintetico, delle possibilità di osservazione, con una efficacia emblematica pari a quella riscontrata nella elaborazione del linguaggio architettonico. Lo stesso atteggiamento porta alla immediata percezione ed al consumo ancora sintetico dell'architettura del verde: nel giardino romantico la prospettiva, infatti, operando sul sistema del parterre-quinta alberata, delimita anche otticamente i singoli spazi consumabili, pensati quasi come recupero illuministico dalla natura selvaggia.

(E. PANOFKY, *Die Perspektive als symbolische Form*, « Vorträge der Bibliothek Warburg », 1924-25, 1927, trad. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, 1961; P. FRANCASTEL, *Espace génétique et espace plastique*, « Rev. d'esthétique », 4, 1948; A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958; D. GIOSEFFI, *EUA s.v. prospettiva*; AUTORI VARI, *EUA s.v. scenografia*).

Luce, decorazione e colore. Mai come nell'età neoclassica l'impegno per il "tutto disegnato" si manifesta in maniera così globale e dogmatica. Il nuovo gusto, nato nell'ambito architettonico, si estende alle altre arti figurative, alla decorazione, alla produzione del mobile e dell'oggetto d'uso, all'abbigliamento. E l'estensione totale esclude ogni altra presenza. Così per oltre un secolo il

linguaggio neoclassico è la cornice entro la quale si devono ricercare innovazioni ed evoluzioni, in un sistema di continue e reciproche interdipendenze che suggeriscono stimolanti ricerche gnoseologiche, relative a una poetica che si trasforma in koinè imposta. L'architettura degli interni e la decorazione appaiono, nelle più conseguenti espressioni neoclassiche, come coerenti passaggi dal generale al particolare dello sviluppo di un linguaggio figurativo, mentre l'autonomia della ricerca di modelli antichi (gli interni pompeiani, gli arredi romani divulgati dal Piranesi, i recuperi archeologico-politici delle decorazioni egizie) è indubbiamente subordinata alla più generale ricerca architettonica. L'evoluzione del disegno della decorazione neoclassica è inoltre parallela, e spesso successiva, almeno nelle sue forme di maggiore diffusione, a quella analoga dell'architettura. Ma è caratteristica peculiare del Neoclassicismo l'impegno diretto del progettista al disegno totale: valgono, quale esempio eloquente, i progetti completi di C. Percier e P.-F.-L. Fontaine, alla cui coerenza globale si deve probabilmente la facilità di diffusione cosmopolita dello stile impero.

La luce, nella cultura neoclassica, non appare più come protagonista nel processo di progettazione, così come era avvenuto nell'età barocca e in quella rococò. Il disinteresse e il rifiuto di ogni effetto metafisico portava alla rinuncia ad ogni uso creativo della luce, in una concezione semplicemente funzionale. Perciò la luce si limita (come è evidente nelle grandi tipologie, nelle sale coperte a volta a botte) a sottolineare - o meglio a rendere più evidente e leggibile - la concezione spaziale neoclassica: diviene uno strumento efficace (ma non creativo come risultava invece essere la prospettiva) della più ampia poetica neoclassica. Il rapporto cultura neoclassica-colore muta invece sostanzialmente nel passaggio dal momento delle origini a quello dell'avanzato consolidamento.

Nel primo tempo la concezione del colore applicato all'architettura è di tipo naturalistico: il chiaroscuro e la luminosità derivano dall'accostamento dei materiali da costruzione tradizionali ossia le pietre, gli intonaci, il legno laccato che con questi si mimetizzava. Solo in un secondo tempo il colore assume un significato nuovo, idealizzato e violentemente espressivo: dal complesso dell'organismo si estraeva, in modo didascalico ma efficace, l'intelaiatura classica del sistema colonnato-trabeazione (che conservava il colore naturale della pietra; ovvero, se di mattoni ricoperto di intonaco, veniva uniformemente imbiancato), mentre le campiture della muratura acquistavano nuovi e metafisici valori cromatici. È il caso del clamore dei verdi, dei blu, dei gialli degli edifici di Pietroburgo; o dell'insieme delle terre rosse, gialle e verdi della Milano neoclassica. Grande importanza ebbe, per questa pratica, l'indicazione tratta dagli interni pompeiani, proposti dagli archeologi all'attenzione degli architetti. Un'analoga concezione del colore si diffonde da questo generale architettonico al mondo particolare della decorazione e dell'arredo, quest'ultimo sempre più interessato anche dalle variazioni cromatiche derivate dalle tecniche polimeriche.

(D. GUILLMARD, *Les maitres ornamentalistes*, Paris, 1880; V. GRANIELLO, *Stili di architettura*, Napoli, 1894; A. SPELTZ, *Styles of Ornament*, New York, 1935²; G. MARANGONI, *Storia dell'arredamento, 1500-1850*, Milano, 1952²; G. MORAZZONI, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano, 1955; AUTORI VARI, *EUA s.v. interni*; M. PRAZ, *La casa della vita*, Milano, 1958; AUTORI VARI, *EUA s.v. ornato*; M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento*, Milano, 1964).

Tipologia e reiterazione. Si è già detto del generale tentativo neoclassico di far coincidere sostanzialmente il codice architettonico con il codice tipologico; e della pratica estensione del principio della reiterazione archi-

tettonica alla scala urbanistica. Tutto questo - già presente concettualmente nelle stesse premesse che stanno alla base della formulazione della poetica neoclassica - si traduce negli studi, nei progetti e nelle realizzazioni degli architetti, con un efficace rinnovamento delle problematiche architettoniche. È difficile infatti sfuggire al fascino della modernità delle asserzioni dell'allievo del Boullée, il Durand, che nel suo impegno didattico concepisce il fatto architettonico come una « unità cellulare » di quella « più grande unità che è la strada », a sua volta semplice parte dell'ancor più grande unità rappresentata dalla stessa città. Le indicazioni didattiche del Durand propongono, inoltre, una sistematizzazione creativa dei nuovi organismi: nella visione della città articolata anzitutto sul sistema delle tipologie degli edifici pubblici. Superato l'aspetto programmatico e polemico delle origini del movimento, la negazione della bizzarria e dell'intervento incontrollato e individuale dell'architetto nel tessuto urbano si trasforma in una dimostrazione in positivo, nel succedersi di eccezionali interventi edilizi: sono i casi già ricordati di Pietroburgo, di Londra e Edimburgo, della Milano napoleonica, che in diverse condizioni economiche, culturali e politiche esprimono analoghi principi.

All'interno dei problemi relativi all'applicazione del principio di reiterazione e all'elaborazione delle nuove tipologie c'è sostanzialmente il più generale vincolo di un rinnovamento della società: e perciò anche della città e delle sue strutture, che devono trasformarsi in laiche e democratiche. Sono questi i motivi che producono una straordinaria accumulazione semantica alla base della progettazione architettonica, e che già indicano, vettorialmente, le soluzioni possibili.

(J.-N.-L. DURAND, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, 1802-05; G. MUZIO, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, « Emporium », LIII, maggio 1921, 317; G. SACCHI, *L'iconografia: i metodi di studio delle piante degli edifici nella teoria dell'architettura dall'era classica al Rinascimento e all'era moderna*, Milano, 1938; G. CHERICI, *Il palazzo italiano*, Milano, 1957; G. C. ARGAN, *Tipologia, simbologia e allegorismo delle forme architettoniche*, « B. del Centro Intern. di St. di Archit. Andrea Palladio », I, 1959; G. C. ARGAN, *EUA s.v. tipologia*).

Strumenti di diffusione del Neoclassicismo. Durante gli ultimi tre decenni della prima metà del sec. XVIII, l'attività di propaganda del Neoclassicismo assume caratteristiche e forme particolari. Sono questi gli anni dell'affermazione dei principi che porteranno il nuovo gusto dalle cerchie ristrette dei nobili dilettanti dell'internazionale illuministica a valori cosmopoliti accettati da tutte le classi dirigenti. La complessa opera di divulgazione non può essere però scissa dalla elaborazione della nuova poetica: cosicché l'esame degli strumenti di diffusione di una polemica che si andava ancora formando acquista un'importanza eccezionale nell'ambito degli studi storico-critici. Inoltre si deve ricordare che l'apice di questo momento divulgativo coincide con il momento della ripresa economica europea e della conseguente estensione quantitativa e qualitativa delle attività edilizie; fatti questi che sembrano attendere dal loro interno codici e modelli atti appunto a efficaci moltiplicazioni di quelle attività. Per il periodo ricordato lo strumento più efficace di diffusione del Neoclassicismo sarà il libro (sostituito verso la fine del secolo dalle pubblicazioni periodiche specializzate). Si tratta di un alternarsi di studi e polemiche a livello teorico, di pubblicazioni emblematiche di nuove architetture, di ricerche estetiche e scientifico-costruttive, cui si devono aggiungere le pubblicazioni relative agli scavi archeologici. Solo in un secondo tempo (dopo la metà del secolo) questo insieme di pubblicazioni assumerà quasi sempre un valore di codificazione dogmatica, spesso condizionato da finalità pratico-didattiche.

Altra forma di strumento di diffusione fu l'estesa attività dei collezionisti e dei mecenati, attività anche queste sempre più frequenti fra i nuovi strati della piccola nobiltà e della borghesia, che interessavano - spesso in maniera preromantica - tutto il patrimonio del mondo antico. Una delle espressioni più originali in questo settore fu l'uso della pittura di veduta per la propaganda dei nuovi principi estetici.

(A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Roma, 1788-92; L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa, 1821; L. OZZOLA, *Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo*, «L'Arte», 1913; Schlosser; F. BORRONI, *Bibliografia dell'archeologia classica e dell'arte italiana*, Firenze, 1957; AUTORI VARI, *EUA s.v. istituzioni e associazioni*; F. HASKELL, *EUA s.v. mecenatismo e patronato*; A. BLUNT, *A Neo-palladian Programme executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith*, BM, 1958; AUTORI VARI, *EUA s.v. trattatistica*; Meeks, *Appendix A, Chronological List of Publication 1700-1800*.

V. V.

(TAVV. LIII-LXVIII).

neoempirismo. Definizione coniata dalla critica inglese contemporanea per designare quella corrente espressiva architettonica ed urbanistica che caratterizza gli anni tra il 1943 e il 1950 nella cultura scandinava, investendo l'intero programma razionalista e reinterpretandolo, in chiave di adeguamento alla vocazione tradizionalista di ciascuno dei quattro Paesi del Nord Europa (Danimarca, Svezia, Norvegia e Finlandia), sia pur con varianti da Paese a Paese.

Il fenomeno si verifica al termine del periodo d'oro del razionalismo scandinavo, iniziato all'incirca intorno al 1930, quando S. Markelius, G. Asplund, A. Jacobsen, K. Klint e K. Fisker, realizzando un comune intento umanizzante, compiono, ciascuno in patria, una serie di esperimenti che trasfigurano il linguaggio razionalista in una produzione articolata concretamente su scala umana. La seconda guerra mondiale, che brucia completamente in Europa l'ideologia su cui poggiava il movimento razionalista, si ripercuote nei paesi scandinavi, indenni da catastrofi e rovine, suscitando nei progettisti un ripiegamento interiore, di tendenza romantica, che si traduce in una produzione evasiva, in parte formalistica, legata all'uso dei materiali tradizionali e al frazionamento dei volumi, in contrasto con il rigore purista dell'architettura precedente. Nessuno degli architetti scandinavi si sottrae a questo ripiegamento. (S. RAY, *L'architettura moderna nei paesi scandinavi*, Bologna, 1965).

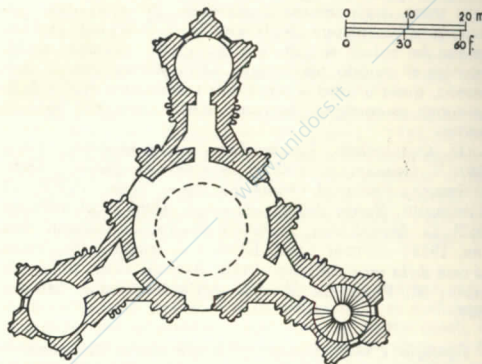
L. F.

Neogotico. Collegato ai presupposti del movimento romantico, il N. si pone come punto di convergenza di una complessa varietà di filoni: implicazioni religiose e tradizioni nazionali, impegno morale e aspirazioni sociali, rivolta antiaccademica e tentativi misticheggianti di opporre i valori spirituali dell'arte al meccanicismo industriale, utilizzazione delle nuove tecniche costruttive e dei nuovi materiali (ferro e ghisa), mascheramento decorativo delle strutture, restauro e imitazione, mitizzazione, idealizzazione e moda. Per la ricchezza delle componenti, che vanno dal criticismo ideologico di A.W.N. Pugin alle istanze misticheggianti e sociologiche di J. Ruskin, alla globalità dell'analisi della critica operativa di E. Viollet-le-Duc, tale ricerca si può considerare all'origine della moderna rivoluzione architettonica.

Iniziato nella seconda metà del Settecento, impiiegato prevalentemente in edifici religiosi, il N. trova la massima diffusione e vitalità intorno alla metà dell'Ottocento, per prolungarsi poi nel sec. XX, con sviluppi nei movimenti dell'Arts and Crafts, Art Nouveau, Jugendstil, nelle opere dei francesi A. Perret, A. De Baudot, del danese P. W. Klint, dello spagnolo A. Gaudì.

Fondamentale nel N. è la riscoperta e la rivalutazione del Medioevo, ad opera di studiosi di storia dell'arte e architetti; questa revisione, nell'ambito dello storicismo ottocentesco, comporta una opposizione radicale alle tradizioni storiche immediatamente precedenti (in particolare al codice classico fino ad allora fondamentale per il linguaggio architettonico) e il recupero della tradizione gotica la cui continuità, soprattutto nei paesi nordici, non si era mai completamente interrotta. Momenti di tale continuità del Gotico (v.) e del tardo-Gotico nella cultura moderna si possono riscontrare: nelle notazioni di Vasari che contrappone ai cinque ordini architettonici il "lavoro tedesco"; nelle rimembranze medievali dell'Alberti; negli apprezzamenti di P. Delorme; nella tradizione di cantieri secolari come quelli della cattedrale di Orléans o del duomo di Milano; nell'atteggiamento critico di G. Guarini che considera il Gotico come un ordine accanto a quelli codificati; negli episodi di goticismo barocco (v. Barocco) culminanti nelle opere di J. Aichel Santini; nelle esercitazioni neogotiche C. Wren e nei toni preromantici del goticismo di Vanbrugh (P. FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1966; EUAind s.v.).

L'Inghilterra è il paese dove più chiaramente risalta la continuità del Gotico e la connessione con le origini dello spirito romantico (H. M. COLVIN, *Gothic Survival and Gothic Revival*, ArchRev, 1948; K. CLARK, *The Gothic Revival*, London, 1950); la persistenza della tradizione gotica assume particolare rilievo nel Rococò inglese, tanto da determinare nella critica la definizione di Rococò gotico. La diffusione di un gusto fantastico, che si riconnette liberamente al Gotico negli scritti di H. Walpole, B. Langley e R. Hurd, trova riscontro nelle costruzioni della casa di campagna di Strawberry Hill (1750) di Walpole e del castello di Fonthill Abbey costruito da J. Wyatt per W. Beckford (1796). A questa imitazione fantastica e approssimativa del Gotico si viene a sostituire verso i primi dell'Ottocento una imitazione rigorosa, connessa a un nuovo studio del Medioevo e sostenuta insieme dagli ideali romantici e dalle moderne innovazioni tecniche e strutturali. Fondamentale in questo passaggio è la figura di A. W. N. Pugin,



R. Temple. Buckinghamshire, tempio gotico nei giardini di Stowe, sec. XVIII, pianta.