

LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DI FIRENZE FRA TRADIZIONE E CAMBIAMENTO

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
FIRENZE, 29-30 aprile 2004



a cura di
GABRIELE CORSANI
MARCO BINI

Firenze University Press

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
80° ANNIVERSARIO 1924-2004

- 9 -

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

80° ANNIVERSARIO 1924-2004

1. *L'Università degli Studi di Firenze 1924-2004. Atti della tavola rotonda di presentazione del volume (Firenze, 17 Dicembre 2004)*, a cura di Sandro Rogari, 2005
 2. *Computers, Literature and Philology CLiP 2003. Atti del convegno (Firenze, 4-5 dicembre 2003)*, a cura di Carlota Nicolás Martínez, Massimo Moneglia, 2005
 3. *Le lauree honoris causa per gli 80 anni dell'Università degli Studi di Firenze* a cura di Sandro Rogari, 2005
 4. *Le grandi infrastrutture. Approcci di ordine giuridico, economico ed estimativo. Atti del XXXIV incontro di studio del Ce.S.E.T. (Firenze, 15-16 ottobre 2004)*, a cura di Enrico Marone, 2005
 5. *L'Università degli Studi di Firenze fra istituzioni e cultura nel decennale della scomparsa di Giovanni Spadolini. Atti del convegno di Studi Firenze, 11-12 ottobre 2004*, a cura di Cosimo Ceccuti, Sandro Rogari, 2005
 6. *L'innovazione per lo sviluppo locale: l'Università per il territorio. Atti del convegno di studi Empoli, 12 marzo 2004*, a cura di Alfiero Ciampolini, 2005
 7. *Rappresentanza e governo alla svolta del nuovo secolo. Atti del convegno di studi (Firenze, 28-29 ottobre 2004)*, a cura di Sandro Rogari, 2006
 8. *Università e territorio: il decentramento dell'Ateneo nella Provincia di Firenze. Atti del convegno di studi (Firenze, 23 gennaio 2004)*, a cura di Sandro Rogari, 2006
- *Le manifestazioni per gli 80 anni dell'Ateneo Fiorentino: eventi e programmi*, 2005

LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
DI FIRENZE
FRA TRADIZIONE E CAMBIAMENTO

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI

FIRENZE, 29-30 APRILE 2004



a cura di

GABRIELE CORSANI

MARCO BINI

Firenze University Press

2007

La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento : atti
del convegno di studi : Firenze, 29-30 aprile 2004 / cura di Gabriele
Corsani, Marco Bini. – Firenze : Firenze university press, 2007.
(80. anniversario 1924-2004 / Università degli Studi di Firenze; 9)

<http://digital.casalini.it/9788884534163>

ISBN-13: 978-88-8453-416-3 (online)

ISBN-13: 978-88-8453-417-0 (print)

720.71145511 (ed. 20)

Firenze-Università-Facoltà di Architettura

Si ringrazia la Banca Toscana e la Fondazione Monte dei Paschi di Siena per il sostegno finanziario
dato all'organizzazione del convegno e alla pubblicazione di questi Atti.

© 2007 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28

50122 Firenze, Italy

<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy

Sotto l'Alto patronato del Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi

Comitato d'onore

Marcello Pera - *Presidente del Senato della Repubblica*

Pier Ferdinando Casini - *Presidente della Camera dei Deputati*

Letizia Moratti - *Ministro dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca Scientifica*

Romano Prodi - *Presidente della Commissione Europea*

Comitato promotore

Augusto Marinelli - *Rettore Università degli Studi di Firenze*

Claudio Martini - *Presidente della Regione Toscana*

Michele Gesualdi - *Presidente della Provincia di Firenze*

Leonardo Domenici - *Sindaco di Firenze*

Gianfranco Venturi - *Presidente della Provincia di Pistoia*

Renzo Berti - *Sindaco di Pistoia*

Daniele Mannocci - *Presidente della Provincia di Prato*

Fabrizio Mattei - *Sindaco di Prato*

Vittorio Bugli - *Sindaco di Empoli*

Alfiero Ciampolini - *Circondario Empolese Valdelsa*

Gian Valerio Lombardi - *Prefetto di Firenze*

Leopoldo Di Mattia - *Prefetto di Pistoia*

Giuseppe Badalamenti - *Prefetto di Prato*

Cesare Angotti - *Direttore Generale dell'Ufficio Scolastico Regionale per la Toscana*

Alberto Carmi - *Presidente dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze*

Aureliano Benedetti - *Presidente della Cassa di Risparmio di Firenze*

Giuseppe Mussari - *Presidente della Fondazione Monte dei Paschi di Siena*

Paolo Mottura - *Presidente della Banca Toscana*

Ivano Paci - *Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia*

Gianni Zonin - *Presidente della Cassa di Risparmio di Prato*

Luca Mantellassi - *Presidente della Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Firenze*

Andrea Gualtierotti - *Presidente della Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Pistoia*

Luca Rinfreschi - *Presidente della Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Prato*

Francesco Adorno - *Presidente dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"*

Francesco Sabatini - *Presidente dell'Accademia della Crusca*

Franco Scaramuzzi - *Presidente dell'Accademia dei Georgofili*

Giorgio Van Straten - *Sovrintendente del Teatro Comunale*

Comitato organizzatore

Sandro Rogari - *Presidente - Delegato del Senato Accademico*

Paolo Citti

Luigi Lotti

Enti sostenitori

	Regione Toscana		Ente Cassa di Risparmio di Firenze
	Provincia di Firenze		Cassa di Risparmio di Firenze
	Comune di Firenze		Fondazione Monte dei Paschi di Siena
	Provincia di Pistoia		Banca Toscana
	Provincia di Prato		Cassa di Risparmio di Prato
	Comune di Prato		Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia
	Comune di Empoli		Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Firenze
	Circondario Empolese Valdelsa		Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Pistoia
	Università degli Studi di Firenze		Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura di Prato

Si ringraziano gli Enti sostenitori delle manifestazioni per gli 80 anni dell'Università degli Studi di Firenze che contribuiscono a sostenere gli oneri finanziari delle pubblicazioni di questa collana.

Nota dei curatori

I testi che si trovano qui di seguito sono gli interventi dei relatori al Convegno *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, svoltosi nell'Aula Magna dell'Università il 29-30 aprile 2004 e organizzato nell'ambito delle manifestazioni per gli ottant'anni dell'Università degli Studi di Firenze.

Ad essi si sono aggiunti i contributi di Antonella Del Panta, Marzia Marandola, Francesco Quinterio (che sostituisce quello di Carlo Cresti) e Maria Cristina Tonelli; la *Premessa* di Gabriele Corsani; l'apparato iconografico generale. Inoltre sono stati inseriti due scritti di Giovanni Michelucci e di Leonardo Ricci. Si delinea così in maniera più compiuta un bilancio della storia e della immagine della Facoltà di Architettura.

I curatori ringraziano il Preside Raimondo Innocenti, che ha introdotto i lavori del Convegno, e i colleghi che hanno presieduto le sessioni: Maria Chiara Torricelli, *Da Scuola superiore a Facoltà*; Amedeo Belluzzi, *La scuola fiorentina e gli apporti dall'esterno*; Paolo Felli, *Metamorfosi contemporanee*. La prima sessione, *I caratteri originari della scuola fiorentina*, è stata presieduta da Marco Bini.

G.C. M.B

Firenze, giugno 2007

Elenco delle abbreviazioni e delle sigle

AABAF	Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Firenze.
ACSR	Archivio Centrale dello Stato, Roma.
ADUSF	Archivio di Deposito, Università degli Studi di Firenze.
AFGMF	Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole.
ASUSF	Archivio Storico, Università degli Studi di Firenze.
BSTAF	Biblioteca di Scienze Tecnologiche – Architettura, Università di Firenze.
FAF	Fondo Arnaldo Foschini, Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria Civile, Università degli Studi di Tor Vergata.
FMP	Fondo Marcello Piacentini, BSTAF.
FRP	Fondo Roberto Papini, BSTAF.

Annuario ... 1930-31, fino ad *Annuario ... 1935-36* = Annuario della R. Scuola Superiore di Architettura di Firenze, anni accademici 1930-31, 1931-32, Firenze, Tip. Ariani, 1933; idem per l'anno successivo, 1932-33, comparso 1934; negli anni accademici 1933-34, 1934-35 e 1935-36, comparsi rispettivamente nel 1934, 1935, 1936, gli annuari sono intestati Istituto Superiore di Architettura di Firenze.

Annuario ... 1936-37 e successivi = Annuario dell'Università degli Studi di Firenze. Dall'anno accademico 1936-37 cessa la serie autonoma della Facoltà di Architettura.

I verbali dei Consigli della Scuola e poi della Facoltà di Architettura, conservati nell'Archivio di Deposito dell'Università di Firenze, sono raccolti sotto l'acronimo ADUSF accompagnato dalle seguenti numerazioni:

- 989: Registro delle Adunanze della Scuola Superiore di Architettura, 1927-1931;
- 988: Registro delle deliberazioni del Consiglio della Scuola di Architettura, 1931-1938;
- 987: Registro delle deliberazioni del Consiglio della Facoltà di Architettura, 1938-1939;
- 986: Registro di Verbali del Consiglio della Facoltà di Architettura, 1939-1948.

Per il contributo di Francesco Quinterio valgono i criteri di abbreviazione specificati nella nota finale.

Indice

<i>Gabriele Corsani, Marco Bini</i>	vii	Nota dei curatori
<i>Gabriele Corsani</i>	xv	Premessa
		SESSIONE DI APERTURA
		Giovedì 29 Aprile
		<i>I caratteri originari della scuola fiorentina</i>
		Presiede Marco Bini, Università degli Studi di Firenze
<i>Francesco Quinterio</i>	3	Guida alla nascita della Facoltà di Architettura di Firenze: docenti, didattica, esercitazioni, esperienze nei primi dieci anni di vita della Scuola Superiore di Architettura e della Facoltà (1926-1936)
<i>Ulisse Tramonti</i>	27	Italo Gamberini. Gli elementi di architettura come “parole” del linguaggio architettonico
<i>Roberto Maestro</i>	31	Il ruolo del disegno
<i>Gianluca Belli</i>	37	Raffaello Brizzi: modelli e indirizzi della Scuola
<i>Pier Guido Fagnoni</i>	53	Raffaello Fagnoni e i Caratteri degli edifici: verso una didattica delle funzioni
		SECONDA SESSIONE
		<i>Da scuola superiore a Facoltà</i>
		Presiede Maria Chiara Torricelli, Università degli Studi di Firenze
<i>Rosario De Simone</i>	67	Roberto Papini tra storiografia e progetto
<i>Francesco Gurrieri</i>	81	Firenze: la tradizione del restauro

<i>Gabriele Corsani</i>	93	I primi passi dell'urbanistica (1929-1948)
<i>Pier Angiolo Cetica</i>	105	Dal costruire al produrre
<i>Salvatore Di Pasquale</i>	113	Tra arte del costruire e scienza delle costruzioni
		TERZA SESSIONE
		Venerdì 30 Aprile
		<i>La scuola fiorentina e gli apporti dall'esterno</i>
		Presiede Amedeo Belluzzi, Università degli Studi di Firenze
<i>Claudia Conforti</i>	129	Gli esordi accademici di Giovanni Michelucci tra Roma e Firenze
<i>Vittorio Franchetti Pardo</i>	143	Le discipline storiche nelle Facoltà di Architettura italiane: considerazioni e prospettive a valle delle esperienze fiorentine e romane.
<i>Mario Guido Cusmano</i>	157	L'architettura della città: Ludovico Quaroni e l'insegnamento dell'Urbanistica a Firenze negli anni Cinquanta e Sessanta
<i>Marzia Marandola</i>	161	Riccardo Morandi, docente incaricato di 'Forma e struttura dei Ponti'
<i>Vieri Quilici</i>	175	Libera a Firenze
<i>Antonella Del Panta</i>	187	Giuseppe Gori. La passione per l'architettura
<i>Amerigo Restucci</i>	203	L'architettura di Leonardo Ricci e di Leonardo Savioli
<i>Raimondo Innocenti</i>	211	L'insegnamento e l'attività urbanistica di Edoardo Detti
<i>Maria Cristina Tonelli</i>	225	La scuola di design fiorentina
		QUARTA SESSIONE
		<i>Metamorfosi contemporanee</i>
		Presiede Paolo Felli, Università degli Studi di Firenze
<i>Marco Bini</i>	241	Le tracce della didattica: l'archivio dei disegni
<i>Giuseppina C. Romby</i>	253	Dalla storia dell'architettura alla storia della città: una linea di ricerca
<i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	257	Orizzonti di ricerca nel progetto contemporaneo

<i>Romano Viviani</i>	265	Lo statuto dell'architetto
<i>Gabriele Corsani</i>	273	Tre addii alla Facoltà di Architettura
<i>Giovanni Michelucci</i>	279	Felicità dell'Architetto
<i>Leonardo Ricci</i>	289	Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze

Premessa*

di Gabriele Corsani

Le testimonianze e i saggi raccolti non intendono delineare una storia compiuta. Sono frammenti di storia, presentati in gran parte nelle giornate di studio per gli 80 anni dell'Ateneo fiorentino, appuntamento che segna nel nostro caso una coincidenza propizia in quanto si tratta di un tempo che comprende tutta la vita della Facoltà. È legittima per questi frammenti la speranza di non vedersi imputate, almeno non oltre la contingenza dichiarata, le inevitabili cadute dovute a parzialità e omissioni. Comporre un quadro in cui ogni apporto alla definizione del volto della Facoltà sia riconoscibile è davvero arduo. Per le prime e decisive fasi non pochi documenti – cosiddetti “minori” ma essenziali – non sono più disponibili, travolti dai traslochi e dalla alluvione del 1966 o dispersi in archivi privati. A questa difficoltà se ne aggiunge un'altra, non meno palpabile e più insistente: l'intrico di esperienze, il soprammettersi di posizioni spesso contraddittorie e irriducibili a una organica linea di sviluppo. Su tutto, infine, aleggiano antiche divisioni: il tempo trascorso risulta insufficiente a chiudere contrapposizioni e rotture che i numerosi cambiamenti avvenuti, a cominciare dalla composizione del corpo accademico, sembrerebbero avere posto in oblio. Non di meno questa serie di frammenti non vuole sottrarsi a responsabilità critiche, né eludere l'esito di un bilancio, sia pure rudemente sintetico. Lo tratteremo sul filo delle vicende della Scuola Superiore (poi Facoltà) di Architettura e dei suoi rapporti con l'Università e la città di Firenze, privilegiando quindi i filoni della progettazione architettonica e dell'urbanistica.

La Scuola superiore di architettura non nasce come fucina di idee ed esperienze innovatrici. Indifferente alle inquietudini e alle aperture che si agitavano nella cultura fiorentina, si colloca piuttosto nella sua fase di ripiegamento, all'insegna di un non esaltante classicismo. Quando “Campo di Marte. Quindicinale di azione artistica e letteraria” (1938-1939), redatto da Alfonso Gatto e Vasco Pratolini, affida a due critici milanesi, Anna Maria Mazzucchelli e Giulia Veronesi, le rubriche sull'architettura e sulle arti figurative, mai si accenna a ciò che avviene a Firenze: singolare ‘assenza’, anche tendendo conto delle componenti velleitarie dell'ermetismo fiorentino. Se gli articoli di Michelucci sul mensile letterario cattolico *Il Frontespizio* nel suo ultimo segmento di vita (1937-1940) sono una eccezione, il contatto più autentico con le problematiche urbanistiche della città

è esterno al mondo degli architetti della Scuola. Spicca invece il ruolo del foglio politico “Il Bargello. Settimanale della Federazione Provinciale Fascista Fiorentina”. Il direttore Alessandro Pavolini, Federale del Fascio e una delle più inquietanti figure della intelligenza toscana del Novecento, nel commentare la mostra che si teneva alla Scuola di architettura sui progetti e piani regolatori per Firenze dall’unità in poi, indica nella piana a ovest la direttrice naturale del suo sviluppo urbano (14 giugno 1931). Gli studi per il nuovo piano regolatore, che il Comune avvia subito dopo con la formazione di un ufficio apposito, vedono un coinvolgimento marginale della Scuola. Un episodio singolare di questa vicenda, che resta poi lettera morta, è la redazione della *Grande veduta panoramica a volo d’uccello* (m. 2.93x1.93) opera dell’architetto Luigi Zumkeller, chiamato a collaborare non in quanto docente di Restauro dei monumenti ma per la sua nota abilità grafica. Presa da ovest verso est, con il punto di vista sopra il parco delle Cascine, la veduta mette in risalto i capisaldi della Firenze moderna – l’ippodromo, l’anello dei viali e il piazzale Michelangelo per l’Ottocento; la stazione ferroviaria di S. Maria Novella e lo stadio per il Novecento – e restituisce l’immagine di una città ancora capace di un limite e di un centro ancorati a quei moderni presidi.

La vittoria del gruppo fiorentino – diretta espressione della nuova scuola – nel concorso per la nuova stazione ferroviaria di S. Maria Novella, è un episodio di grande rilievo. Che dopo tante polemiche si sia realizzato nella sua interezza un intervento così articolato e cospicuo è ugualmente rilevante anche se è pagato con gli interventi immediatamente successivi nel contesto, nota efficacemente Alessandro Bonsanti: “l’edilizia dell’epoca aveva potuto fare ivi le sue prove [...], incastonando il prezioso frutto d’una felice idea architettonica tra volgari compromessi, i quali avrebbero dovuto proporsi soltanto di passare il più possibile inosservati, e che invece, non immuni da pretese, stavano a provare, se ancora ve ne fosse bisogno, che la modestia è un prodotto raro per quanto è invece diffusa la presunzione” (*La nuova stazione di Firenze*, 1965).

Immediatamente dopo la Liberazione la Facoltà inizia un rinnovamento deciso per l’apporto dei giovani docenti, che entrano nella scena in maniera impetuosa e un po’ prepotente, forti dell’entusiasmo e di una lucida diagnosi delle dure necessità. Un passaggio significativo di questa breve fase è il documento programmatico *L’architettura e il nuovo stato* (“La Nazione del Popolo”, Organo del C.T.L.N., 4-5 settembre 1944), redatto da Giovanni Michelucci con alcuni giovani assistenti, Edoardo Detti, Giuseppe Gori e Carlo Maggiora. Costituitisi come Commissione interna della Facoltà di Architettura, insieme al custode Adolfo Cherici, essi definiscono un nuovo ruolo della scuola, a cominciare dal nome “Istituto di Architettura” che, “organo autonomo di Stato, dovrà assolvere la funzione di un *centro di studi di architettura e di urbanistica*, in funzione del rinnovamento delle leggi sull’urbanistica, sulla proprietà edilizia, sul comune rurale, sul diritto di ogni cittadino alla casa, ecc. che saranno le prossime conquiste del nuovo ordinamento politico-sociale, e che richiedono un’attività di studi coordinati e profondi”.

Sembra dunque, a neanche un mese dalla Liberazione, che anche nel campo dell’architettura “una cultura di popolo stia per imporsi alle varie forme di cultura d’élite, borghese o aristocratica a seconda dei casi” (A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, 1964). Quanto difficile fosse il superamento di “un limite antico, che era alla radice di tante

sconfitte [...] l'idea che il rapporto dell'uomo colto col popolo è, al più, di maestro a scolaro" (E. Garin, *Un secolo di cultura a Firenze*, 1960), lo rivela il fatto che quella decisa rivendicazione non innesca neppure un dibattito all'interno della Facoltà. L'istanza populista resterà inevitabilmente un auspicio confinato nel campo della sperimentazione culturale o, infine, della mitizzazione.

Tutta la sfida della ricostruzione sarà ugualmente perduta, ma il piglio vivace di quei giovani docenti, in tempi tanto drammatici, è la prima avvisaglia di successive fioriture che, come questa, ugualmente sorprenderanno per la loro discontinuità rispetto a una normalità non esaltante. In campo nazionale la Facoltà fiorentina assume nello scorcio dei Quaranta un ruolo di rilievo. A Firenze, dal 7 all'11 ottobre 1947, si svolge il primo Convegno dei docenti delle Facoltà di Architettura, anticipato e poi commentato su "Metron" (L. Quaroni, n. 19-20 e E. Tedeschi, n. 21, 1947); due anni dopo, ancora a Firenze, dal 10 al 12 giugno, si tiene il secondo Convegno (FRP, 225).

Nel decennio dopo la guerra si stabilizza la fisionomia della scuola, quanto alla composizione e all'urbanistica, con due filoni, quello degli allievi di Michelucci (trasferitosi a Bologna nel 1948) composto principalmente da Edoardo Detti, Leonardo Savioli, Leonardo Ricci e Giuseppe Gori, e quello di Raffaello Fagnoni, con Alfonso Stocchetti e poi con Romano Viviani e con le parallele elaborazioni, di ascendenza fagnoniana (anche se soprattutto esterne a Michelucci), di Italo Gamberini e poi di Giovanni Klaus Koenig.

In seguito ai concorsi a cattedra banditi dalla Facoltà, in cui non risulta vincitore alcun candidato fiorentino, nel 1953 e poi nel 1955 arrivano a Firenze due docenti provenienti da Roma: Adalberto Libera a Composizione architettonica e Ludovico Quaroni a Urbanistica. Artefice di queste chiamate è Fagnoni, che ha con Roma antichi contatti e intuisce, con realismo lungimirante, la necessità di forzare gli orizzonti di una scuola che rischiava di avviarsi a una fase di ripiegamento nel contrasto fra le matrici culturali domestiche. Se il prestigio e l'impegno dei due docenti sono grandi, con una permanenza non effimera (Libera insegna fino al 1962, Quaroni fino al 1963), la loro presenza non fu accolta positivamente e si è perfino detto che non ha lasciato tracce significative. Libera e Quaroni sono invece all'origine di filoni ben individuati, riconoscibili e attivi: con il primo si formano Domenico Cardini e Rodolfo Raspollini; con il secondo Mario Guido Cusmano, Lionello De Luigi e Roberto Maestro. Senza dire delle occasioni di conoscenza e di esperienza all'esterno della Facoltà che si sono aperte agli studenti in quegli anni. Oltre all'insegnamento sono scarse le occasioni offerte da Firenze a Libera e Quaroni. Ambedue lavorano al progetto per destinare ad Architettura i locali di Chimica in Via Gino Capponi, in una delle tante ipotesi di spostamento non avvenute formulata alla fine degli anni Cinquanta. Quaroni partecipa in maniera sporadica alla vita culturale della città. È invitato da Michelucci a tenere una conferenza, inserita nel volume *Architettura d'oggi* (1955), nel bilancio sulle manifestazioni artistiche contemporanee organizzato dal Gabinetto Vieuxseux a metà anni Cinquanta; interviene al convegno su Sorgane (1957); partecipa alla tavola rotonda su "La cultura a Firenze" della redazione fiorentina de "L'Unità" (giugno 1962). Il taglio del tema della conferenza al Vieuxseux, *L'architetto e l'urbanistica*, rivela il suo approccio di scrutatore

dubbioso dell'aura salvifica tessuta intorno a sé dall'urbanistica ortodossa. Che sarebbe stata contestata negli anni successivi, non solo a Firenze e in Italia, da una puntuale critica ai suoi presupposti e da una nutrita serie di proposte radicali. La parabola quaroniana è esterna a questa seconda *vague*, ma ne costituisce una delle premesse più lucide e probabilmente non è estranea alla formazione delle avanguardie fiorentine.

Una vicenda illuminante, successiva alla immediata ricostruzione, è quella del nuovo piano regolatore di Firenze, redatto da una Commissione esecutiva composta da Lando Bartoli, Detti, Sirio Pastorini, Giuseppe Sagrestani, Savioli e dall'ingegnere capo del Comune Alessandro Giuntoli, e adottato dalla amministrazione Fabiani alla scadenza del mandato (aprile 1951). Lo "studio di piano", lucidamente impostato alla dimensione intercomunale, aggiorna e consolida organicamente le precedenti intenzioni di sviluppo della città verso ovest. Non è il caso di riproporre qui le tappe di una storia tessuta di equivoci e mancate volontà: da questo piano – cui Detti e Savioli danno un contributo sostanziale – procede tutta la questione contemporanea dell'urbanistica fiorentina.

Negli anni Cinquanta Firenze vara due nuovi quartieri di edilizia sovvenzionata, l'Isolotto (Ina casa) e Sorgane (Cep). La previsione di quest'ultimo innesca una forte polemica, politica e culturale, con lacerazioni interne sia al mondo degli architetti che alla città. Alla formazione dell'Isolotto, quartiere satellite sulla riva sinistra dell'Arno di fronte al parco delle Cascine, inaugurato alla fine del 1954, la Facoltà partecipa in maniera defilata, con alcuni edifici di Fagnoni, Gamberini e Michelucci. L'Isolotto è una espressione coerente della cultura fiorentina e una autentica periferia del post-neorealismo, sia per i caratteri architettonici che per gli esiti socio-religiosi degli anni Sessanta. Sorgane, secondo quartiere satellite di Firenze, a est della città – cioè dalla parte opposta allo sviluppo nella piana previsto dal piano del 1951 – è progettato nella seconda metà degli anni Cinquanta per accogliere dodicimila abitanti. Oltre al sindaco Giorgio La Pira, promotore dell'iniziativa, protagonista principale è Michelucci, autore del piano urbanistico. Insieme ad altri docenti della Facoltà che partecipano al numeroso gruppo di progettisti, vi hanno un ruolo preminente i suoi allievi principali, Detti, Ricci, Savioli e Gori. Qui divisi da una netta contrapposizione, che vede Detti schierarsi contro Michelucci e gli altri a difesa del piano del 1951. L'intricata *querelle* ebbe risonanza nazionale, con l'allestimento nella sede di S. Apollonia del convegno "Firenze, Sorgane ed il piano regolatore" (9 giugno 1957), presieduto da Carlo Ludovico Ragghianti e da Bruno Zevi, con la partecipazione dei maggiori architetti italiani. Varrebbe la pena di riconsiderare tutta la vicenda e l'esito di quello che fu detto "il processone", con l'intransigente condanna, nella figura del sindaco La Pira, della ubicazione e soprattutto della previsione di una parte dell'insediamento sul culmine della collina di Sorgane.

Il bell'inserto monografico di "Urbanistica" n. 22 (luglio 1957), con le sintesi degli interventi al convegno fiorentino, e il pamphlet di Roberto Papini *Firenze a pezzi e bocconi* (1957), sopra le righe e non immune da polemica deteriore nonostante l'acribia documentaria, sono le due principali testimonianze. Il nuovo quartiere fu poi realizzato negli anni Sessanta, senza la parte collinare e in dimensioni ridotte (per circa quattromila abitanti), sulla base di un nuovo piano. Ove "la ostinata volontà dei progettisti dei gruppi Ricci e Savioli riusciva solo a salvare l'idea di città", ossia l'immagine e

la dimensione urbana dell'intervento, attraverso la realizzazione di unità in linea di rilevante lunghezza e aggressività architettonica" (M. Dezzi Bardeschi, *Il futuro della memoria*, 1972): rivendicazione della autonomia dell'architettura che arriva a forzare la dimensione urbanistica. Introducendo una nota più leggera ricordiamo l'avvio della presentazione, e dell'apprezzamento, degli edifici di Ricci fatta da Giovanni Klaus Koenig: "l'ultima importante opera di Ricci [...] [è] il complesso dei tre grandi edifici del nuovo quartiere *autosufficiente* (poco) di Sorgane" (*Architettura in Toscana 1931-1968*, 1968). L'ambiente di queste architetture è stato di recente compromesso da massicce e davvero inqualificabile addizioni.

Nel febbraio del 1960 La Pira tiene in Facoltà una conferenza intitolata *La città celeste e la città di pietra*, tesa a indicare "la premessa meta-urbanistica, la premessa meta-politica, che deve come una luce guidare gli architetti, gli urbanisti e i politici" ("la badia", n. 3, 1979). Nel marzo 1961 La Pira otterrà il terzo mandato di sindaco di Firenze e la sua amministrazione – la prima esperienza di centro-sinistra in Italia – promuove l'incontro di maggior significato fra Firenze e la sua Facoltà di Architettura: il 31 dicembre 1962 il Consiglio Comunale adotta il piano regolatore di Detti, assessore all'Urbanistica e docente della Facoltà. Ma la pur eccezionale coincidenza fra amministratore e progettista, la passione e il sapere profusi e la positiva resurrezione di spiriti guelfi e ghibellini, che produssero uno strumento di grande spessore disciplinare e civile, si rivelano effimeri. Il piano sarà sistematicamente affossato da tutte le componenti politiche, compreso quelle che lo avevano approvato. Anche in questo caso è da sottolineare la pervicace avversione della città a una autentica cultura della pianificazione, cioè del tenere fede a una previsione condivisa nel faticoso esercizio della sua gestione. Non meno significativi e appassionati, e ugualmente disattesi, sono gli studi per il Piano intercomunale del comprensorio fiorentino, pubblicati nel 1965, prima tappa di una serie di proposte per la piana sviluppate nel 1973 e nel 1978, con l'impegno di tecnici comunali e docenti della Facoltà. Una esposizione a Orsanmichele all'inizio del 1980, esempio bello e raro di mostra di urbanistica alla grande scala, dette conto dell'ingente lavoro. L'ultima fase di questo filone di studi risale al 1987-88.

Ancora nella fase iniziale dell'amministrazione La Pira ha luogo un fattivo contatto fra il Comune e la Facoltà, l'affidamento del progetto di due scuole materne al corso di Arredamento tenuto nell'anno accademico 1961-62 da Giuseppe Gori, con gli assistenti Mario Bartoletti, Tommaso Bruno, Carlo Chiappi, Mario De Franchis, Rino Vernuccio, Giorgio Villa. È significativo l'impegno in queste tematiche, da parte di Gori e di Gamberini, ben prima che la XII Triennale di Milano (1960) dedicata a *La casa e la scuola* diffondesse queste tematiche in ambito nazionale. L'esperienza fiorentina – rimasta senza alcun esito – fu fatta propria dal Comune di Bologna, che avviò su quella base la costruzione di una numerosa serie di scuole. Sempre negli anni Sessanta si colloca l'approfondimento progettuale della viabilità del piano del 1962, pubblicato nel volume *Firenze uno e due. Progetto sperimentale per l'asse attrezzato di scorrimento* (1967), edito dalla Nuova Italia per il Centro Studi Nicola Pistelli. Il gruppo di ricerca, coordinato da Adriano Montemagni e Paolo Sica, comprende Gian Franco Di Pietro,

Giovanni Fanelli, e Manlio Summer, oltre a numerosi collaboratori e consulenti. L'ampia e impegnata progettazione, che si confronta con le più avanzate teorie e realizzazioni internazionali, è volta a confermare la validità del piano in uno dei suoi nodi strutturali. Come terminale ovest dell'asse attrezzato è affrontato anche il tema del Centro Direzionale nella zona di Castello con lo sviluppo dell'idea michelucciana, dal piano del 1958, del "porto": "Sì, il porto in terra / Di questa sede / Distante dal mare, / Sì, porto inattrezzato / Ma protetto" (V. Savi, *De auctore*, 1985).

Dopo la mostra di Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi del 1951, quelle sull'opera di Le Corbusier (1963) e di Alvar Aalto, (1965), nella stessa sede, segnano un momento di intensa attività, intellettuale e organizzativa. La Facoltà non è promotrice delle due iniziative, ideate da Ragghianti, ma non vi è estranea. L'allestimento della mostra di Le Corbusier è curato da Savioli; nel Comitato di iniziativa di quella dedicata ad Aalto figurano non pochi docenti.

La mostra di Le Corbusier è inaugurata (6 febbraio 1963) con una cerimonia in Palazzo Vecchio. Con un partecipe discorso il sindaco La Pira affida al maestro francese il compito morale di "redigere la carta di Firenze: la carta, cioè, che estenda per analogia, 'all'unica città del mondo' i principi contenuti nella carta di Atene". Il Consiglio della Facoltà aveva intanto deliberato con voto unanime di conferire a Le Corbusier la laurea *ad honorem*, la prima nella storia della Facoltà. Il diploma (7 giugno 1963) gli è consegnato a Parigi, nella sede dell'Ambasciata d'Italia, il 14 dicembre dello stesso anno, dal Preside Fagnoni alla presenza di Gamberini, Gori e Quaroni. Più concretamente legata alla città è l'iniziativa dell'assessore Detti che, pur elettivamente wrightiano, propone senza successo di far realizzare a Le Corbusier una *unité d'habitation* nel Peep di San Bartolo.

I fermenti sopra accennati non sono privi di ripercussioni all'interno della Facoltà, in particolare quanto alla organizzazione della didattica, complice anche il primo movimento di contestazione degli studenti di architettura (1963). Un sintomo significativo è dato dagli slittamenti, rapidamente progressivi, fra i nomi e il contenuto di alcune materie, evidente soprattutto per le opzionali (dette allora "complementari") più direttamente legate alla concezione *beaux arts* del curriculum, come Plastica ornamentale e Decorazione. Nel 1964 l'incarico di Decorazione è affidato ad Angelo Gillo Dorfles, che lascia dopo due anni; nell'anno accademico 1966-67 Umberto Eco è il nuovo docente. Ebbe così inizio (marzo 1967) il corso sulla *Semiologia delle comunicazioni visive*, che suscitò un interesse di cui resta viva memoria e divenne subito un riferimento obbligato degli studi sull'architettura. Il volume-dispensa *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, pubblicato nel luglio 1967 da Bompiani, è dedicato da Eco a chi era stato artefice della sua chiamata: "A Leonardo Ricci e alla sua città futura". Proprio a Firenze, negli anni immediatamente precedenti, c'era stata una anticipazione degli studi sul linguaggio dell'architettura ad opera di Koenig (*Analisi del linguaggio architettonico*, 1964). Nell'anno accademico 1964-65 Ricci, forse il docente della Facoltà più attivo ed estroverso nell'opera di rinnovamento della didattica, orienta le esercitazioni degli studenti del corso di Plastica ornamentale verso gli esiti contemporanei della pittura e

della scultura. Neppure le materie fondamentali rimangono immuni da un rinnovato confronto con i contenuti. Ancora nell'anno accademico 1964-65, il primo corso di Urbanistica I tenuto da Detti lega l'esercizio della progettazione urbana al quartiere fiorentino del Pignone, individuato nella sua realtà storica e contemporanea. Due anni dopo Detti sceglie per lo stesso corso un tema innovativo, la formazione dell'assetto territoriale dei Comuni della corona di Firenze con particolare attenzione al rapporto fra insediamenti medievali, espansioni contemporanee e forma del paesaggio indagata nella sua concretezza strutturale. Uno stimolante approccio alla dimensione del progetto è proposto nel corso di Architettura degli interni e Arredamento I del 1966-67 tenuto da Savioli su un "Piper" da ubicarsi alle Cascine di Firenze (i risultati sono raccolti nel bel volume *Ipotesi di spazio*, 1971).

L'alluvione dell'Arno del 4 novembre 1966 è per Firenze un fatto sconvolgente al di là delle distruzioni arrecate. Sancisce la fine di una classe politica, sopravvissuta a un periodo di intensa sperimentazione che aveva fatto di Firenze una palestra nazionale, ed evidenzia la crisi di due settori di rilievo dell'economia e della cultura cittadina, l'artigianato all'interno del centro storico e l'editoria. Sono già presenti inoltre i primi sintomi di fenomeni che saranno presto macroscopici. Il numero degli iscritti all'Università sale con ritmi impetuosi e le tradizionali carenze di locali iniziano a farsi acute; la crescita del numero degli abitanti di Firenze si arresta e inizia anzi a diminuire, ma la città è ugualmente sottoposta a una pressione di uso crescente, non solo per l'incremento del numero di turisti.

La Facoltà coglie il significato strutturale dell'evento catastrofico. Detti in *Soluzioni urbanistiche* ("Il Ponte", novembre-dicembre 1966, numero speciale *Firenze perché* e in *Città e territorio: strumenti urbanistici*, nel volume *Firenze domani*, gennaio 1967), e il Preside Gori in un'intervista su "Casabella" (n. 312, gennaio-febbraio 1967) individuano la reale dimensione dei problemi, dal centro storico alla dimensione territoriale e indicano le direttrici delle soluzioni. Non ci sarà alcun seguito. Dai traumi della alluvione scaturiscono invece alcune iniziative dettate più da una interessata emozione che dalla ragione, come l'idea poco sensata di proporre Firenze sede delle Olimpiadi. Accenniamo poi al proposito di un piano di risanamento del quartiere di Santa Croce, uno dei più colpiti. Il Comune delibera (28 febbraio 1967) un intervento articolato per comparti edilizi, affidati a numerosi professionisti; poi cambia indirizzo e affida l'incarico del piano a Michelucci e al sociologo Achille Ardigò. La rivista *Necropoli* (numero 2-3, marzo-giugno 1969) pubblica una lucida e perplessa analisi critica di alcuni docenti della Facoltà su quegli intenti progettuali, indubbiamente velleitari. Che per buona sorte, stavolta, restarono lettera morta.

Con il '68 Architettura, insieme a Lettere e Filosofia, polarizza l'agitazione nell'Ateneo. La nuova sede centrale della Facoltà viene sistemata intanto nel palazzo di San Clemente, quieto decentramento all'interno dei viali, e accoglie e collauda positivamente il nuovo corso. L'ampio giardino, un tempo sistemato a parterre e ridotto a uno spiazzo, ancora ignaro dell'ignominioso asfalto attuale, è la cornice di molte assemblee primaverili che inaugurano la fase della sperimentazione, sulla base della mozione Ric-

ci-Eco approvata dalla Assemblea Generale il 20 marzo 1968, che si contrapponeva a quella Cardini-Quilghini prevalsa in quello stesso giorno nella votazione del Consiglio di Facoltà. Si avvia così, fra inevitabili difficoltà e distorsioni, una fase ricca di reali ricerche e di un primo interrogarsi sul passato recente della Facoltà, che si avvertiva fortemente connesso alle pseudo-cerchezze futuribili imperanti. La mozione Di Pietro-Pizziolo, anch'essa approvata dall'Assemblea Generale, contestato l'uso capitalistico della città stabiliva l'impegno di tutti i corsi ad occuparsi del tema della casa popolare, dal punto di vista della progettazione architettonica e urbanistica. È da sottolineare che nella Facoltà non si arrivò ad alcun irrigidimento ideologico e che le innovazioni della didattica e le ricerche non ebbero a stravolgere gli ambiti disciplinari, mirando anzi ad una loro integrazione. Si afferma una più concreta "tensione al territorio" (Carlo Clemente, 1997) esplorato da parte delle varie discipline della Facoltà. L'ipotesi del destino di Firenze nella piana si sviluppa nel modello lineare metropolitano Firenze-Sesto-Prato-Pistoia e alimenta una lunga serie di ricerche, lezioni ed esercitazioni. Oltre a quello della casa popolare compaiono temi come l'edilizia e i manufatti "spontanei", le trame del paesaggio aperto (anche alla luce delle prime propensioni ecologiche), le nuove suggestioni del design; i rinnovati approcci del restauro e della storia sono linfa apprezzata. È una fase breve, specie per l'architettura che negli anni Settanta vede invece sminuita la tradizionale centralità nell'insegnamento. Non di meno sono anche gli anni che segnano la nascita di varie riviste fiorentine di architettura e di urbanistica, promosse da docenti della Facoltà o fatte all'interno della Facoltà stessa. Ricordiamo (con l'indicazione fra parentesi di direttore/i e anno/i) fra le prime: "Necropoli" (M. Dezzi Bardeschi, F. Gurrieri; 1969-1973); "Psicon" (M. Dezzi Bardeschi, M. Fagiolo, E. Battisti; 1974-1977); "Espaces et Sociétés" – Edizione italiana (redattore capo: R. Mariani; 1975), primo segmento di "Spazio e Società" (G. De Carlo e gruppo di redazione; 1976). Fra le seconde: "Quaderni dell'Istituto di Caratteri degli Edifici" (A. Stocchetti; 1964-1976, senza cadenza e numerazione); la nuova serie dei "Quaderni dell'Istituto di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti" (I. Gamberini; 1969-1972); "Studi e documenti di architettura" (L. Vagnetti, 1972-1986); "Bollettino di segnalazioni e notizie bibliografiche", Biblioteca (responsabile: M. Frasca; 1973-1982); "Quaderni dell'Istituto di Composizione architettonica IV° e V°" (I. Gamberini; 1974); "Quaderni di urbanistica" (L. Ricci; 1974, 1977); "Urbanisticaipotesi. Quaderni di studi urbani e territoriali" (S. Bardazzi; 1974; 1978-80); "Quaderni di fisica tecnica e impianti" (D. Del Bino, P. Tincolini; 1975, senza cadenza e numerazione); "Quaderni di studi e ricerche di restauro architettonico e territoriale" (F. Gurrieri, 1975-77); "Architettura 78" – Bollettino del C.SD.P. (coord. studenti-prec.) (responsabili: G. Fara, A. Bruno; s.d. [1978]); "Atti IRTU", dell'Istituto di Ricerca Territoriale e Urbana (vari comitati di redazione; 1980-1991); "Il Brunelleschi. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura e di Restauro" (F. Borsi; 1982).

Su questo sfondo si ha la fioritura della avanguardia architettonica fiorentina. Variamente nutriti di pop-art e di informale, di rock e di richiamo dell'oriente, dell'ultimo esistenzialismo e di marxismo, oltre che di spiriti surrealisti e delle punte radicali del

Movimento moderno (specie in rapporto alla tecnica), emergono vari gruppi e personaggi singoli: Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi; si aggiungono poi Dario e Lucia Bartolini), Superstudio (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia; dal 1970 al 1972 fa parte del gruppo Alessandro Poli), UFO (Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Foresi, Titti Maschietto), Remo Buti, Gianni Pettena (che collabora anche con il musicista fiorentino Giuseppe Chiari), 9999 (Fabrizio Fiumi, Paolo Galli), Zziggurat (Alberto Breschi, Giuliano Firenzuoli, Roberto Pecchioli). Con differenze di intensità e di accenti, gli architetti radicali fiorentini partecipano alle contemporanee esperienze internazionali elaborando originali revisioni concettuali e linguistiche. È un susseguirsi di progetti, prototipi, mostre, *happenings*, *performances*, pubblicazioni, che spaziano dal disegno di oggetti alla proiezione nei territori del mondo, con inusitata leggerezza e graffiante ironia. E che non sono estranei al tentativo di rianimare una città che stenta a ritrovare i perduti equilibri ante-1966, riuscendo a dimostrare almeno quanto fosse illusorio il solo rimpianto.

Questi esiti – che muovono comunque da una contestazione dell’insegnamento della Facoltà – si liberano in maniera un po’ misteriosa, anche quanto a contatti e riscontri con la cultura cittadina. Il fermento che percorre il mondo cattolico fiorentino può prestarsi per un parallelo illuminante. Ovvero gioverebbe confrontare il travaglio della Facoltà di Architettura negli anni Sessanta non tanto con quello di altre Facoltà dell’Ateneo ma con i turbamenti di una diversa scuola, il Seminario arcivescovile, caratterizzato in un periodo appena precedente da inaspettate aperture. Il motore del cambiamento è don Enrico Bartoletti, educatore e intellettuale di grande spessore, insegnante negli anni Quaranta e poi Rettore fino al 1958. Sotto la sua guida, che valorizza docenti di indubbio valore, fioriscono per la prima volta occasioni di rapporti espliciti con la città rimaste esemplari (gruppi di formazione sociale, conferenze, meditazioni, concerti). Lì si formano i sacerdoti che animano le grandi esperienze religiose e civili di Firenze fra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il fine di quel rinnovamento è la costruzione di una chiesa locale che sia membro effettivo della città dell’uomo senza istanze salvifiche di matrice agostiniana e senza velleità integraliste. In questo spirito, e per altri rami, si manifestano in città innovative esperienze di coagulo religioso, ad esempio il *Centro di Impegno Cristiano* (“il Cenacolo”) di padre Ernesto Balducci e il centro *Cultura* del gruppo lapiriano; nascono riviste come “L’Ultima” (1945-1956), “Città di Vita” (dal 1946), “Testimonianze” (dal 1958). Senza dire di *Esperienze pastorali* di don Lorenzo Milani (Libreria Editrice Fiorentina, 1958), espressione piena della sua “radicale scelta di secessione e presenza [...] venata di estetica” (Franco Fortini, *Insistenze*, 1985) e occasione di rimpianto per un contatto mancato, non solo con la cultura cittadina ma con la stessa Facoltà di Architettura. Autentico trattato di teologia del lavoro, *Esperienze pastorali* è non di meno un libro intessuto di territorio: amaro addio al mondo rurale della tradizione e lucida diagnosi del suo corrompersi, senza che nessuno avesse compreso l’entità della posta in gioco: neppure la Chiesa, che ebbe a perdere più di ogni altro da tale miopia. Mentre questo esito era oramai consumato, quali avrebbero potuto essere le sue potenzialità, nell’autentico scambio fra due culture, è testimoniato

da un'esperienza del 1964, un dibattito di grande impegno civile fra Detti e don Milani, pur occasionale e senza tracce documentarie. Si svolse in una giornata organizzata da Detti nel Mugello, nell'ambito del Seminario residenziale di progettazione urbana con sede ad Arezzo e appendici fiorentine che è stato un autentico nodo della cultura architettonica italiana degli anni Sessanta, promosso dal Centro Studi della Fondazione Adriano Olivetti e diretto da Quaroni e Giancarlo De Carlo.

Dal rinnovamento del mondo cattolico fiorentino emerge una dimensione progettuale nuova che raramente è arrivata a manifestarsi in forme così felici di promozione umana, anche se priva di un diretto impegno nel sociale. Vigè l'idea dell'insegnamento continuo, non derivato dalla rassicurante base gerarchica, ma sperimentato nella faticosa invenzione che anticipa giorno per giorno la *plenitudo temporum*. Il Seminario, in mezzo a resistenze e contrasti specie nell'ultima fase della gestione di Bartoletti, diventa "una sorta di laboratorio in piccolo per aperture su scala mondiale", come amava dire La Pira di Firenze. Ecco allora il basso continuo di un confronto altrimenti peregrino, quello fra due organismi formativi, piccoli e non eletti, che arrivano a dar vita a risultati davvero planetari. Se nella nostra Facoltà volessimo trovare un corrispettivo della funzione di lievito, o di sale, dovremmo riferirci, fino agli anni Quaranta, alla conflittuale diarchia Michelucci-Fagnoni irreggimentata da Raffaello Brizzi. Non si tratta di tributare ai due protagonisti un ennesimo omaggio, ma è impossibile disconoscere il ruolo che essi hanno avuto come radici della scuola. La "consunzione gloriosa" di questo patrimonio manda ancora apprezzati riverberi.

Alla fine degli anni Sessanta a Firenze inizia una serie di concorsi per attrezzature urbane alla scala architettonica e urbanistica. Ricordiamo quello per la sistemazione della Fortezza da basso (1967) con esiti da dimenticare, vera mortificazione dell'istituto stesso del concorso. Segue nel 1971 il concorso per la nuova sede dell'Archivio di Stato nell'area della ex GIL, fra la caserma Baldissera e la porta alla Croce, vinto dal gruppo coordinato da Gamberini, con Franco Bonaiuti, Loris Macci, Rino Vernuccio e collaboratori; il complesso è realizzato non pochi anni dopo.

Quanto ai temi con una più spiccata implicazione urbanistica, la prima occasione è il concorso internazionale bandito dall'Università di Firenze per il proprio sviluppo (1970). Vince il gruppo *Amalassunta* (guidato da Vittorio Gregotti e Detti), che coglie l'occasione del nuovo polo universitario per impostare finalmente in maniera concreta il sistema territoriale a ovest di Firenze nelle sue articolazioni strutturali, dal Centro direzionale ai centri del comprensorio, al sistema del verde (zone agricole e parchi territoriali) e della residenza, ai collegamenti con il centro storico, alle ripercussioni sul medesimo. L'insediamento universitario vero e proprio, cioè il polo scientifico, è previsto nel Comune di Sesto Fiorentino. La mostra dei progetti si tenne alla Sala d'Armi di Palazzo Vecchio alla fine del 1971. Dopo una lunga attesa si arriva alla realizzazione del polo scientifico, che l'Università e Firenze stentano ad accogliere.

Un altro concorso di ampio respiro urbanistico è bandito dal Comune (1976) per il Centro direzionale da collocarsi, su una superficie di 45 ettari, nella parte iniziale della piana Firenze-Prato-Pistoia. Dopo anni di acceso dibattito, si arriva a ripropor-

re a Firenze un tema che il mutato contesto economico e la mancanza di strumenti urbanistici sovracomunali rendevano di dubbiosa visitazione. Le scarse indicazioni del bando, fra richieste esplicite e attese implicite che sconfinano nel campo della pianificazione, dimostrano una qualche ambiguità. Se infatti la dimensione territoriale era chiaramente richiesta nel bando del concorso per l'Università, e lì aveva il ruolo di aggiornare le previsioni del piano del 1962, la sua riproposizione, sia pure a distanza di pochi anni, in mancanza di qualsiasi reale provvedimento intercorso appare piuttosto una denuncia dello stallo. La partecipazione al concorso è ampia (ben 57 gruppi), con vari docenti della Facoltà e nomi deputati dell'architettura. La Commissione non proclamò un vincitore ma assegnò due premi ex aequo – ai gruppi di Giuseppe Samonà e di Aldo Rossi – segnalando una serie di proposte rilevanti, fra cui quella di Ricci e Savioli, coordinatori di un unico ampio gruppo tutto fiorentino. La mostra che si tenne a Orsammichele (aprile 1978) è stata l'unico esito.

Il dibattito e le trasformazioni di Firenze dalla metà del Novecento hanno riscontri in memorabili numeri monografici di "Urbanistica" (12, 1953; 39, 1963; 75, 1983) e di "Casabella" (434, 1978: tanto più rilevante in quanto inusuale per la rivista). Consistenti tracce di questa storia compaiono su varie riviste di architettura, specie fiorentine, e sui quotidiani locali o nazionali con redazioni locali – da "La Nazione" a "Il Giornale del Mattino" a "L'Unità", da "Paese Sera" a "L'Avvenire" e poi a "Repubblica" – cui partecipano anche docenti di Architettura. Fra i pareri dei non addetti ai lavori ricordiamo quello del critico, poeta e docente della Facoltà di Lettere, Piero Bigongiari, già intervenuto nel 1946 con una lucida diagnosi sulla ricostruzione delle sponde dell'Arno, che auspica ("La Nazione", 27 maggio 1981) l'espansione del polo culturale cittadino intorno alla Biblioteca Nazionale mediante la riconquista dei grandi contenitori urbani adibiti a uso militare e carcerario. Almeno nel secondo caso l'auspicio è diventato realtà e se ne è giovata in buona parte proprio la Facoltà di Architettura, con i plessi didattici di S. Teresa e di S. Verdiana e con la previsione concreta di collocare la propria biblioteca alle Murate.

Le vicende successive, dagli anni Ottanta a oggi, non sono affrontabili col metro fin qui seguito. I temi e le implicazioni sono soverchianti, anche se molto ruota ancora intorno alle proposizioni del 1951 che non cessano di interrogare una immemore "grande Firenze". Nel chiudere il bilancio annunciato, appare difficile sottrarsi a un diffuso disagio nei confronti del rapporto che si è instaurato fra Firenze e la sua Facoltà di Architettura. Scomparsa l'ideologia e quel che sembrava tale, le tematiche architettoniche e urbane sono rimaste per lo più imprigionate in una disputa accademico-amministrativa e poco rimane delle tensioni etiche ed estetiche *d'antan*. Un tempo propizio per nuovi inizi sembra affidato, finora, solo a fervidi auspici.

* Sono grato a Gian Franco Di Pietro, Adolfo Natalini e Vittorio Savi per i generosi suggerimenti; li libero da ogni responsabilità per l'uso fattone. Sono inoltre debitore, per notizie, documenti e aiuti tecnici, tutti sempre preziosi, ai seguenti amici, colleghi e funzionari: Massimo Agus, Alessandra Antonipieri, Adriano Bartolozzi, Gianluca Belli, Lino Bellia, Angelo Bertoni, Roberta Bonciani, Patrizia Cammeo, Giulia Chiappi, Meri Coli, Enzo De Leo, Marco Dezzi Bardeschi, Raffaella Fagnoni, Gianna Frosali, Roberto Fuda, Cecilia Ghelli, Ezio Godoli, Annick Magnier, Corrado Marcetti, Maria Luisa Masetti, Gabriella Orefice, Pier Luigi Palazzuoli, Tommaso Rafanelli, Rosetta Ragghianti, Giuseppe Rocchi, Giuseppina C. Romby, Sarah Tiboni, Mariella Zoppi. Il debito di riconoscenza si estende, anche attraverso le persone citate, all'Archivio di Stato di Firenze, all'Archivio di Deposito e all'Archivio Storico dell'Ateneo, alla Biblioteca di Architettura, alla Biblioteche fiorentine (Marucelliana e Nazionale), ai Dipartimenti della Facoltà di Architettura. A tutti, per quanto è confluito nel regesto iconografico, si aggiunge il grazie di Marco Bini.



L'architetto – Organo della federazione fra professionisti e studenti di architettura, Firenze, Stabilimento Industriale Grafico, 17 maggio 1907, N. 1; fregio di Adolfo De Carolis.



Opuscolo dei programmi per l'anno accademico 1933-34 del Regio Istituto Superiore di Architettura (nome che la scuola assume dal 21 agosto 1933, prima di diventare Facoltà universitaria, dal 1° aprile 1936).



Lapide in memoria di Raffaello Brizzi (1947), Aula di Minerva", Accademia di Belle Arti di Firenze. Foto di Tommaso Rafanelli.

Sessione di apertura

I caratteri originari della scuola fiorentina

Presiede Marco Bini
Università degli Studi di Firenze

Guida alla nascita della Facoltà di Architettura di Firenze: docenti, didattica, esercitazioni, esperienze nei primi dieci anni di vita della Scuola Superiore di Architettura e della Facoltà (1926-1936)*

di Francesco Quinterio

La Facoltà di Architettura di Firenze prende ufficialmente avvio il 26 marzo 1936, ma in realtà come per le sue consorelle a Roma, Torino, Venezia, Milano e Napoli, si tratta di un battesimo ritardato, in quanto la data di nascita si può agevolmente retrodatare di dieci anni al 1926, quando dopo un travagliato parto venne accolto in data 7 aprile il voto espresso dal Sindacato Regionale degli Architetti, per una scuola di Architettura da istituire presso la sede dell'antica Accademia di Belle Arti di Firenze. In effetti accanto ai corsi di pittura, scultura e decorazione esistevano già dei corsi di architettura diretti fin dal 1907 da Raffaello Brizzi e curati per la parte tecnica applicativa, da altri docenti della stessa Accademia. Questa stessa poi rilasciava agli allievi dei corsi speciali di Architettura il diploma di professore di disegno architettonico.

Ricordiamo che a Firenze il vecchio Istituto di Studi Superiori creato nel lontano 1859, già a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento si era evoluto con l'istituzione di vere e proprie facoltà, come Filosofia, Filologia, Scienze, Medicina e Chirurgia. Soltanto a partire dall'anno 1924-1925 l'Istituto assumerà lo statuto e la denominazione di Regia Università di Firenze, mentre continuavano a nascere altre facoltà, come Giurisprudenza, Agraria, Scienze Economiche, Magistero e quindi Architettura (1936) e Scienze Politiche (1939). Era comunque da molti decenni prima, dal 1849, che alcuni architetti fiorentini come Emilio de Fabris e Luigi del Moro si erano battuti per la istituzione di una scuola di Architettura. Un dettagliato *résumé* dell'iter di questa scuola verrà fatto da Raffaello Brizzi in occasione della Relazione Introduttiva ai corsi della Scuola per l'apertura dell'anno accademico 1930-1931: ci riferiremo pertanto a quello¹. Nel 1883 per opera del deputato Carlo Ginori Lisci e per interessamento del

¹ Anche per ciò che riguarda tutti i momenti che precedettero la nascita della attuale facoltà di Firenze e di quelle consorelle, la bibliografia si è notevolmente arricchita in questi ultimi anni. Ricordo sempre a titolo di correttezza che i testi validi sull'argomento rimanevano quelli di Roberto Gabetti e Paolo Marconi, *L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922)*, Torino. Ed. Quaderni di Studio, 1968 (ristampati a puntate su "Controspazio", nn. 3, 6, 9, 10-11, 1971) e la sintesi di M.L. Mazzola, *La nascita delle Scuole Superiori di Architettura in Italia*, in *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a

Ministro Paolo Boselli, fu presentato alle Camere un progetto di legge con cui istituire a Roma, Firenze e Napoli le Scuole Superiori di Architettura, ma questo era stato affossato da un controprogetto avanzato dal matematico Luigi Cremona, sostenuto da alcuni senatori.

Le Scuole si apriranno con un programma in più punti frammentario e inorganico tanto da provocare una rapida chiusura delle stesse; ma il problema rimase e fu costantemente mantenuto in vita da Camillo Boito sulle colonne di “Nuova Antologia” e da Pietro Selvatico in una sua “Prelazione al Corso di Storia” e da molti altri, fra cui in tempi più recenti i senatori Pasquale Villari, Ferdinando Martini, Giovanni Rosadi, fino a Ugo Ojetti, Corrado Ricci, Antonio Maraini e Roberto Papini. Dapprima Rosadi, con un nuovo progetto di legge e poi il Ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini, tentarono nuovamente di rilanciare il problema della istituzione di queste scuole, ma senza alcun risultato. Contemporaneamente all’interno dell’Accademia i docenti dei corsi di Architettura, dapprima Vincenzo Micheli e poi Enrico Ristori fino a Raffaello Brizzi, si prodigarono per la stessa ragione. Fu necessario quindi conquistare nuovi aderenti alla causa, soprattutto alcuni enti che già venivano formandosi all’indomani dell’affermazione del partito fascista: il nucleo dei cultori di Architettura rappresentati dal giovane architetto Raffaello Fagnoni; poi il Sindacato Regionale degli Architetti – appoggiato dal Segretario Nazionale on. Alberto Calza Bini (sostenitore accanito dell’istituzione di queste scuole e in futuro preside di quella di Napoli)– che costituì il Comitato promotore della istituenda scuola e che il 1 Febbraio 1926 aveva votato un ordine del giorno, poi comunicato alle autorità locali. Il Ministro Fedele e il Podestà di Firenze sen. Garbasso risponderanno al primo esprimendo auguri per la pronta realizzazione (il 7 aprile); il secondo riunendo in Palazzo Vecchio i rappresentanti di alcuni enti locali destinati a finanziare la Scuola. I primi a muoversi saranno naturalmente il Comune di Firenze (con un contributo annuo di L. 100.000), la Provincia, la Cassa di Risparmio e il Consiglio Provinciale dell’Economia. In effetti già lo Stato con un R.D. del 31 dicembre 1923 (n. 3123), consentiva che altre Scuole dopo quella di Roma (già istituita nel 1919), potessero nascere da convenzioni fra Stato ed Enti, mentre contemporaneamente sopprimevano i vecchi corsi e facilitavano un loro funzionamento solo in sede biennale presso le rispettive istituzioni in cui erano nati (accademie, politecnici ecc.); varie polemiche erano sorte nei Politecnici di Milano e di Torino². Non era questo che il primo capitolo di un lungo iter che ai primi due anni di corso riconosciuti, vedrà di volta in volta a partire dal 1927, l’istituzione di un terzo, un quarto e un quinto anno: temporanee vittorie punteggiate da richiami, interventi e polemiche. Il 27 Aprile 1927 la Confederazione Nazionale dei Professionisti ed Artisti interveniva energicamente con

cura di Silvia Danesi e Luciano Patetta, Ed. la Biennale di Venezia, Milano, Electa, 1976, pp. 194-196. Altri testi sono riportati nell’ottimo lavoro di Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli 1999, p. 14, nota 2.

² Vedi a questo proposito le segnalazioni di Pietro Betta, *Le Scuole Superiori di Architettura*, in “L’Architettura Italiana”, XXI, fasc.4, aprile 1926, pp. 46-47.

un rapporto al Ministro Fedele, nel quale si richiedevano provvedimenti definitivi per la istituzione della Scuola di Architettura: firmavano il Segretario della Confederazione Giacomo di Giacomo, il Segretario Nazionale del Sindacato Calza Bini e quello regionale Arch. Ezio Cerpi, nonché quello degli Ingegneri.

Finalmente con larga risonanza anche presso la stampa, il 22 maggio 1930 (quattro giorni dopo la visita del Duce) a Firenze si procedeva alla firma della convenzione con la quale veniva legalmente istituita la Regia Scuole. Superiore con i suoi cinque anni di corso; sono presenti l'incaricato del Ministero dell'Educazione Nazionale Francesco Armentano e i rappresentanti degli Enti interessati. La convenzione, che fu approvata con R.D. del 26 giugno 1930 e pubblicato nella G.U. del 22 agosto successivo, stabiliva fra l'altro che per i primi tre anni le funzioni di Direttore fossero assolte dal Preside della Accademia di Belle Arti di Firenze e che la sede della Scuola fosse provvisoriamente in alcuni locali della stessa, in attesa della concessione della sede definitiva. L'8 ottobre 1931 la G.U. pubblicava il decreto con cui si stabiliva che le Scuole Superiori di Architettura, dipendenti dalla Direzione delle Antichità e Belle Arti, passavano alle dipendenze della Direzione Generale della Istruzione Superiore, in aggiunta alle Università e agli Istituti Superiori compresi nella tabella B dell'ordinamento universitario. Nel 1933 in seguito alle disposizioni contenute nel T.U. delle Leggi sulla Istruzione Superiore (approvate con R.D. 21 agosto 1933, n. 1592) la Scuola Superiore di Architettura veniva denominata Istituto Superiore; con questa ultima qualifica sarà aggregata quale Facoltà di Architettura all'Università di Firenze con R.D. del 26 marzo 1936 (n. 657).

Non ci è concesso di poter iniziare e raccontare la storia della la fondazione della Facoltà di Architettura partendo dalle memorie e dagli atti della sua illustre progenitrice – l'Accademia di Belle Arti – poiché tutto il materiale riguardante gli atti di ufficio, la didattica, le polemiche, i “voti” di fiducia espressi in favore della nascita scuola di Architettura fanno parte di un patrimonio compreso fra gli anni 1915-1945 sparito dagli archivi della stessa Accademia³: sono probabilmente da aggiungere alla lista dei danni di guerra da questa patiti. Ci saranno di aiuto in una seconda fase gli archivi privati dei primi docenti che hanno collaborato ai primi anni di vita (dal 1926) ai corsi di Architettura: anzitutto quello di Raffaello Brizzi, la cui richiesta di consultazione non è stata intrapresa da chi scrive a causa della recente scomparsa di Emilio Brizzi, figlio di Raffaello e anch'egli docente nella Facoltà a partire dagli anni trenta. Utili ancora potrebbero essere quelli di Raffaello Fagnoni e di Giovanni Michelucci. L'archivio di Roberto Papini è stato agevolmente consultato anche perché attualmente è disponibile presso la Biblioteca Centrale di Architettura e già sistematicamente catalogato, ma purtroppo contiene solo materiale relativo agli anni Quaranta. Si sono conservati ancora

³Tale conclusione si riferisce alla data in cui venne effettuata la ricerca (1983), di cui alla introduzione qui presentata. Per ulteriori notizie e informazioni, magari emerse nel corso di successivi spogli, ricerche archivistiche, tesi di dottorato, rimando ai numerosi studi (pubblicati e no) che si sono effettuati sull'argomento. Ritengo ancora una volta corretto riportare l'affermazione così come mi è stata riferita, più di venti anni fa, dal curatore della Biblioteca dell'Accademia presso la sua sede in via Ricasoli (con l'accesso sotto la loggia di San Matteo).

alcuni registri delle lezioni a partire dal 1927, mentre già dai verbali del Consiglio della Scuola (conservati nella Segreteria della Facoltà) traspare da questo troncone ormai prossimo a staccarsi del corpo dell'Accademia, l'intenzione di godere di una gestione giuridica e amministrativa propria e anche di una normativa istituzionale coerente con l'indirizzo didattico.

Alle riunioni partecipava in qualità di preside dell'Accademia lo scultore siciliano Domenico Trentacoste, una delle figure chiave nel panorama artistico italiano: professore di scultura dal 1913 a Firenze (giuntovi senza concorso), membro del Consiglio Superiore di Belle Arti dal 1908 al 1920, presente in svariate commissioni (fra cui quella per il monumento a Vittorio Emanuele II), membro della Accademia di San Luca e di altre a Venezia, Torino e Firenze; grande medaglia d'oro nel 1894 all'Esposizione di Vienna e vincitore di altre nelle esposizioni di Torino, Milano, Parigi, nonché amico di Fattori e Signorini, fu autore di sculture importanti fra cui una *Niobe* del 1899 e del *Ragazzo alla Fontana* (1896). Trentacoste verrà comunque consacrato alla 'gloria nazionale' per avere realizzato i due gruppi allegorici sistemati sulla facciata del nuovo Palazzo di Montecitorio, costruito com'è noto su progetto e sotto la guida di Ernesto Basile. Ma chi assume in realtà già le funzioni quasi direttive, è il futuro potenziale preside, nonché titolare della cattedra di Composizione, Raffaello Brizzi: l'appassionato animatore dell'impresa e che fino all'ultimo anno suo di vita (1946) parteciperà con dedizione al suo ufficio, anche dopo che con la liberazione di Firenze, verrà sollevato dall'incarico di preside e sostituito dal commissariato di Michelucci (settembre 1944).

Brizzi era nato a Montecatini nel 1883 e dopo aver imparato l'arte presso l'impresa edile paterna aveva esercitato dopo un diploma conseguito di disegno architettonico, l'insegnamento per poi giungere a divenire nel 1906 titolare della cattedra di Architettura alla Accademia di Belle Arti di Firenze, esercitando parzialmente la professione di architetto (Palazzo Municipale di Montecatini nel 1915, il Palazzo delle Poste a Pistoia, lo Stadio di Livorno e la Sede della Questura di Firenze). Dopo che fu eletto preside della Scuola fu nominato direttore dell'ufficio tecnico per lo studio del Litorale versiliese fra Carrara e Viareggio, curando la direzione della costruzione dei numerosi padiglioni sulla spiaggia nel tratto viareggino. Diverrà infine membro della Commissione consultiva di Belle Arti del Municipio di Firenze.

Già alle prime riunioni del nuovo Consiglio della Scuola, partecipava un gruppo di docenti dell'Accademia come il pittore Felice Carena, il decoratore Galileo Chini (come pittore e ceramista), lo storico Paolo Fontana e l'architetto Emilio Andrè, che è uno degli ultimi professionisti della Firenze umbertina e poi giolittiana, autore di progetti di palazzine decorate ancora con gusto floreale, di qualche edificio pubblico, più spesso associato nei suoi lavori con l'illustre bottega dei Coppedè (artisti con cui era apparentato) e che procurerà alla neonata Scuola di Architettura una borsa di studio intitolata a uno dei suoi membri. Non mancano nel Consiglio anche i docenti cosiddetti 'tecnici' come Probo Comucci ('Mineralogia' e 'Geologia'), Arturo Maroni ('Analisi Matematica'), tutti titolari di insegnamenti che però verranno attivati solo a partire dal maggio 1927, per concludersi alla fine del giugno seguente.

Seppure ancora biennale il corso di Architettura, prevedeva un alto numero di materie scientifiche in base a una circolare ministeriale di qualche anno prima (12 aprile 1921, n. 2132: vedi in appendice il Regesto 1), anche se proprio su questo scoglio si infrangeva (e si infrangerà) frequentemente la popolazione studentesca, con buona pace di Mineo Chini, uno dei primi docenti di queste discipline. E pensare che proprio sulla validità di questo biennio di Analisi Matematica fondava orgogliosamente lo stesso Chini, adottando certe forme didattiche da lui definite sperimentali. Già nel giugno dello stesso 1927 gli studenti chiedevano di spostare a ottobre gli esami delle materie scientifiche appoggiati in questo dai pareri di Maroni, che a sua volta rilevava una scarsa conoscenza dell'algebra soprattutto da parte degli allievi provenienti dal Liceo Artistico. In futuro durante le riunioni del Consiglio, più volte a questo proposito saranno discusse le opportunità di riformare o addirittura di sopprimere tale Liceo, considerato una sorta di grosso serbatoio inquinante che forniva studenti "impreparati" nelle materie e scientifiche e umanistiche, incapaci quindi di seguire i corsi a livello superiore della Scuola (poi Facoltà) di Architettura: l'allarme partirà nel 1931 da Roma (reg. 23)⁴ e troverà sostenitori a Firenze nei docenti Carlo Felice Jodi e Mineo Chini (reg. 24).

Nato a Massa il Chini (1866-1933), laureato in Matematica a Pisa e specializzato nello studio della Geometria Differenziale, dopo aver licenziato alcuni testi sul problema dell'insegnamento medio e aver svolto corsi liberi e seminari presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze con alta percentuale di studenti (1919), notava nel periodo in cui copriva i corsi del biennio di Architettura, come scopo di questa Scuola fosse quello di fornire nozioni di Algebra e Geometria Analitica, utili entrambe per poter poi apprendere negli anni successivi Meccanica Razionale e Scienza delle Costruzioni, sottolineando come tali lezioni non dovevano avere la generalità di quelle impartite agli analoghi bienni universitari di Ingegneria. Con questo concetto proprio Chini, quando la scuola avrà raggiunto i cinque anni di insegnamento, chiederà di ribaltare il programma di Analisi I e II, collocando al secondo anno il più complesso corso di Analisi infinitesimale, così da scoraggiare quegli studenti esterni che si iscrivevano al secondo o al terzo anno, intenzionati a scavalcare lo scoglio di Analisi I. (reg. 25)⁵.

Nel dicembre 1927 veniva intanto attivato il terzo anno di corso dopo l'approvazione da parte del Ministero della Istruzione Pubblica, sempre dietro la pressione del Sindacato Fascista Architetti. È sempre più importante l'influenza di questo, come di altri enti e associazioni nati o consolidatisi nei primi anni del Fascismo, nel sostenere la causa di

⁴ La vicenda è riassunta in F. Quinterio, *La fondazione...*, 1983, regesto 23, p. 10. ASFA, 1927-1931, 15 Maggio 1931. Verbale dattiloscritto dell'adunanza degli insegnanti di materie culturali del Liceo Artistico di Firenze, presenti i proff. Lesca, Pernice, Gherardini e Fici; presiede Trentacoste. Viene comunicata la segnalazione fatta al Ministero I.P. sulle deficienze degli studenti provenienti dai licei artistici (soprattutto a Roma, secondo la Circolare n. 15 del 10 marzo 1930) su alcune materie scientifiche, umanistiche e matematiche. I professori di Firenze sottolineano il grado di preparazione degli allievi e il brillante conseguimento dell'abilitazione.

⁵ *Idem*, regg. 24 e 25, con riferimento ai Consigli di Facoltà del 23 maggio e del 16 settembre 1931, pp. 10-11.

queste scuole di formazione professionali a Firenze come altrove⁶. I membri di questi enti li ritroveremo tutti tre anni e mezzo dopo (il 1 marzo 1931) quando verrà solennemente inaugurata la Regia Scuola, completa dei suoi cinque anni di corso, e munita di tutti i crismi governativi della convenzione convertita in R.D. (del 26 giugno 1930): ci riferiamo in particolare al giovane Fagnoni, che con l'istituzione del terzo corso aveva potuto attivare i corsi di 'Caratteri degli Edifici', al meno giovane architetto senese Ezio Cerpi e all'architetto-urbanista romano Alberto Calza Bini. Il primo era segretario del Sindacato Architetti a Firenze e dal gennaio 1926 copriva la carica anche di Segretario dell'Associazione Artistica dei Cultori di Architettura di Firenze: un sodalizio che si era formato, come già a Roma e a Napoli, per la difesa degli antichi monumenti romani. Il secondo, Cerpi, era stato allievo di Del Moro e di Partini all'Accademia di Belle Arti ed era noto per la sua opera di restauro di molti edifici gotici a Firenze e in Toscana (il ripristino delle finestre del campanile della Badia, finestre di Santa Croce, restauri a San Piero in Scheraggio), destinato dal 1930 a ricoprire la carica di Segretario del Sindacato Fascista degli Architetti. Il terzo infine era anch'egli all'epoca noto per il ripristino di antichità come il Teatro Marcello a Roma, e anche per la sua attività a favore dell'Istituto delle Case Popolari, di cui fu presidente dopo la marcia su Roma, mentre dal 1924 aveva assunto la carica di Segretario Nazionale del Sindacato, difendendone appassionatamente in Parlamento le posizioni. Calza Bini – destinato di lì a poco a essere anche tra i fondatori della Facoltà di Napoli, ad assumersene la presidenza, nonché dal 1930, con la nascita dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, a esprimersi nell'ambito di

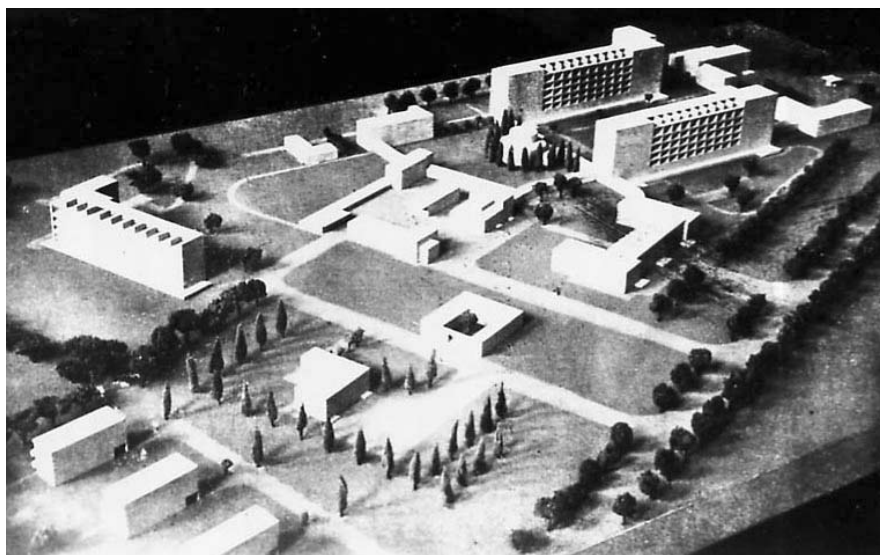


Fig. 1 – Giuseppe Gori, 'Organizzazione ospitaliera di Firenze', progetto di laurea (1934).

⁶ Anche in questo caso vorrei ricordare il quadro del clima culturale in cui era immerso il mondo didattico italiano in quegli anni, nel più recente testo di Paolo Nicoloso, 1999, pp. 99-113.

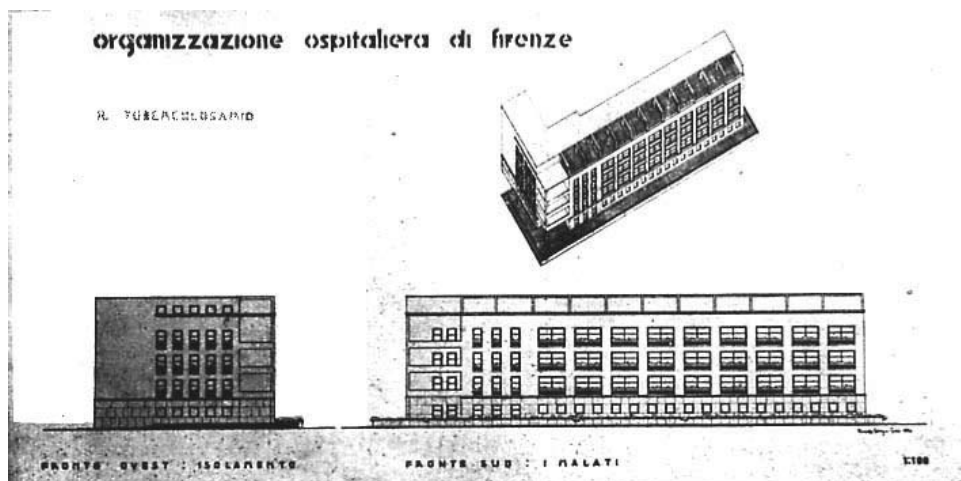


Fig. 1b – Giuseppe Gori, Progetto di Tubercolosario, per la ‘Organizzazione ospitaliera di Firenze’.

questa disciplina per tutto l’arco della sua esistenza – si colloca sul piano delle scelte culturali su caute posizioni, come gran parte dei professionisti di allora. Con questo atteggiamento rischierà di figurare, in un momento in cui il radicalismo funzionale attecchiva nell’Italia non ancora satura di tardo eclettismo e barocchetto, in quello “... spettacolo dolorosamente ridicolo dell’orso travestito da ballerina”, secondo un paragone che figura in un articolo sulle Scuole di Architettura comparso su “L’Architettura Italiana” del 1934⁷.

Dando un’occhiata ai programmi del triennio a Firenze, osserviamo oltre alla predominanza delle materie scientifiche (‘Analisi Matematica’ e ‘Geometria Descrittiva’), quella delle storiche e di una soltanto di architettura, che altro non era se non il vecchio corso di Raffaello Brizzi, qui ribattezzato ‘Disegno Architettonico ed Elementi di Composizione’ che aveva la sua versione tecnica negli ‘Elementi Costruttivi’ tenuta in tandem da Emilio Andrè e Carlo Del Zanna. C’era poi una materia di applicazione come ‘Disegno d’ornato e figura’ (un residuo del cordone ombelicale che legava ancora la Scuola di Architettura con la Accademia di Belle Arti) affidata a un importante pittore come il torinese Felice Carena, allievo di Giacomo Grosso, esponente di un tardo simbolismo non alieno dagli influssi di Böcklin e Carriere, e che non disdegnava composizioni a sfondo pauperistico, religioso o celebrativo. Insegnante dal 1924 all’Accademia di Firenze (ne diverrà preside alla morte del Trentacoste), più volte insignito da premi in Italia e all’Estero, Carena si ritirerà dall’insegnamento alla Scuola di Architettura nel 1933.

Nel secondo anno di insegnamento si manterrà la forte concentrazione di materie scientifiche con ‘Analisi II’ e ‘Geometria Descrittiva II’ e storiche con ‘Storia dell’Arte II’ e ‘Storia e Stili dell’Architettura’; la parte architettonica è sostenuta dagli ‘Elementi di Composizione II’, mentre quella applicativa da ‘Rilievo dei Monumenti’ che sostituisce ‘Ornato e Figura’, mentre al posto di ‘Elementi Costruttivi’ ci si addentra nello studio

⁷ Emilio Pifferi, in “L’Architettura Italiana”, XIX, 1934, n. 11, p. 371.

della materia con 'Chimica applicata ai materiali da costruzioni'. Nel corso dell'adunanza del Consiglio che deciderà l'organizzazione dei corsi del terzo anno, vengono stabiliti i meccanismi di ammissione e l'obbligo del superamento degli esami (su questo punto erano sempre stati esigenti i professori delle discipline scientifiche⁸) anche se prevarrà l'opinione di analizzare caso per caso la situazione degli studenti. Il terzo anno mentre non contemplava alcuna disciplina storica, presenta ancora una volta un dittico scientifico composto da 'Meccanica Razionale' e 'Fisica Tecnica', mentre Chimica prosegue con Mineralogia e Geologia sempre 'applicata ai materiali da costruzioni', compaiono ben due materie a carattere applicativo: 'Decorazione' e 'Plastica Ornamentale'; infine quelle specificamente architettoniche salgono a due: 'Composizione Architettonica' e 'Caratteri degli Edifici' che sarà tenuto da Fagnoni che entra così a far parte del collegio dei docenti. Comunque tutto il gruppo tecnico scientifico comprende docenti provenienti da svariate facoltà a indirizzo scientifico: 'Chimica' è tenuta da un'assistente della omonima facoltà, la dott.ssa Clara Bergamini da Capua che scavalca un cultore della materia come Enzo Romei non "strutturato" entro l'Università. 'Geologia' è tenuta da Probo Comucci (anch'esso dottore in Chimica pura). Le due materie storiche sono tenute dal Enrico Lusini docente all'Istituto d'Arte di Firenze e quella di 'Storia dell'Arte' dall'anziano Paolo Fontana, uno storico dell'arte all'epoca piuttosto noto.

Nell'ottobre 1928 si istituiva il quarto anno⁹ che comprende 'Scienza delle Costruzioni', affidata all'ingegnere civile e aeronautico Carlo Felice Jodi (decorato della guerra 1915-18), 'Impianti Tecnici' affidata a Manfredi De Horatiis, 'Igiene delle Abitazioni', che diverrà poi Igiene edilizia (contesa da Giuseppe Bonamartino e Andrea Corsino), 'Estimo ed Esercizio Professionale' che resterà in mano a Igino Biagiarelli fino al 1939, cioè al limite dell'età pensionabile (questo a causa della difficoltà di trovare un valido sostituto) e infine 'Arredamento' affidato al non più giovanissimo (ha 36 anni) Giovanni Michelucci, qui con la qualifica di arredatore presentato da Brizzi, ma non immediatamente accolto dalla comunità, in particolare dal vecchio Trentacoste, che si riserverà di visionare qualche suo lavoro¹⁰.

Michelucci aveva conseguito il diploma dell'istituto Superiore di Architettura di Firenze nel 1911 e nel 1914, divenuto professore di disegno architettonico, aveva sfiorato l'incarico di assistente nella Facoltà di Ingegneria a Pisa. Dopo l'esperienza bellica dal 1920 insegnava a Roma alla Scuola d'Arte di via Monteverde diretta da Roberto Papini (progettando nel frattempo case per Pistoia, Pescia e Montecatini). Sarà poi incaricato qui alla Scuola di Firenze della disciplina di 'Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione', fino al 1935 quando consegnerà la Libera Docenza, e l'anno dopo quando l'Istituto Superiore diverrà Facoltà, sarà nominato straordinario per arrivare

⁸ Vedi a questo proposito i verbali di uno dei primi Consigli della Scuola Superiore presso la R. Accademia di Belle Arti, tenutosi il 22 novembre 1927 (vedi *La fondazione...*, 1983, reg. 4, pp. 1-2).

⁹ *Idem*, reg. 9, p. 3 (ASFA, 1927-1931, verbale del Consiglio della Scuola in data 20 ottobre 1928).

¹⁰ Vedi tutto quanto riassunto in *La fondazione...*, 1983, reg. 9, p. 3.

nel 1939 all'ordinariato. È proprio con la disciplina di Arredamento che Michelucci conseguirà i suoi primi successi: come nel 1930 quando progetta una sala da pranzo in noce poi esposta alla IV Triennale di Monza, o nel 1932 quando vince un premio per un progetto di giardino privato alla Mostra del Giardino Italiano (della commissione facevano parte fra l'altro Ugo Ojetto, Ezio Cerpi, Luigi Piccinato e Enrico Lusini). A questo proposito vedremo più avanti come nei programmi e nei registri delle lezioni ed esercitazioni figurò costantemente lo studio del mobile singolo, l'analisi del materiale e della sua ambientazione.

Nell'ottobre 1929, mentre era nell'aria la convenzione per la istituzione della Scuola Superiore, viene istituito un quinto corso dove stavolta saranno attivati: un'ultima materia scientifica e cioè la seconda parte di 'Scienza delle Costruzioni' (anch'essa affidata allo Jodi), una storico-applicativa come 'Restauro dei Monumenti' affidata a Luigi Zumkeller (anch'esso proveniente dall'Accademia, cavaliere dell'Ordine della Corona, nonché membro del Direttorio del Sindacato Fascista Architetti), il terzo corso di Composizione guidato da Brizzi e infine due materie a carattere "territoriale" come 'Topografia e Costruzioni Stradali', guidata dall'ingegnere civile Livio Zoli (Assistente di 'Idraulica' all'Istituto di Agraria) e 'Edilizia cittadina e Arte dei Giardini' – la futura Urbanistica – condotta fino al 1945 da Concezio Petrucci (libero docente in Architettura Generale e direttore dell'ufficio urbanistico del Comune di Bari).

A partire dal futuro anno accademico 1930-1931, vale a dire il primo completo e collaudato di tutti e cinque i corsi e ormai convenzionato, verranno proposte alcune varianti e spostamenti che porteranno ad un vero e proprio ribaltamento due anni dopo (1932-1933), per poi con il ricambio di alcuni professori, scissioni di insegnamenti e ricuciture con altri, giungere allo stato definitivo, pronto all'entrata in scena della neonata facoltà (anno 1935-1936). Ne faranno le spese alcune materie come 'Storia dell'Arte', 'Decorazione Pittorica', 'Edilizia Popolare', 'Mineralogia' e 'Chimica', che passeranno da scissioni ad accorpamenti con altre discipline. Nel gennaio 1933 circolerà poi uno scritto di Gustavo Giovannoni che proponeva modifiche alle denominazioni di alcune materie¹¹.

Ci restano a testimonianza di quei corsi alcuni registri delle lezioni degli anni dal 1927 al 1929 (conservati nella Biblioteca Centrale di Facoltà e in parte danneggiati dall'alluvione), quindi i programmi di tutti i corsi a partire dal 1930 che sono pubblicati sull'Annuario. Del primo anno 1926-1927 abbiamo i registri delle materie scientifiche cioè 'Mineralogia' (Comucci), 'Analisi Matematica' (Maroni) e 'Chimica generale' (Romei) per i soli mesi di maggio e giugno, con una frequenza prevista di tre ore settimanali ciascuna.

Per l'anno successivo 1927-1928 abbiamo di interessante il registro di 'Caratteri degli Edifici' tenuto da Fagnoni; l'approccio è unicamente tecnico consistendo in una introduzione immediata sulle tipologie e sulla disposizione dei corpi di fabbrica; il loro dimensionamento (con alcune esercitazioni grafiche per gli allievi); quindi si passa allo

¹¹ Di questo scritto di Giovannoni se ne fa cenno nel corso dell'adunanza del 23 gennaio 1933 (vedi *La fondazione...*, 1983, reg. 35, p. 15).

studio della casa di abitazione: criteri economici, calcoli di preventivi e redditi, suoi sistemi di composizione (case a schiera, economiche-popolari, ville ecc.). Segue lo studio delle tipologie: ospedali, alberghi, caserme ecc., terminando il corso sull'analisi delle strutture resistenti (ossature murali e a cupola; organismi a strutture elastiche). Negli anni successivi quando il corso verrà sdoppiato (dal 1931) il corso verrà corredato da dispense – redatte dagli assistenti Pacchioni e Lusanna con Mannozi come allievo – integrate da cento tavole: si tratta per lo più di piante corredate da legenda e da una rapida spiegazione della tipologia con la indicazione anche della fonte iconografica (si va dalla rivista “Domus”, al *Manuale* del Donghi, alle *Case Civili* del Giovannoni, ai cataloghi delle Triennali di Monza e Milano, al “Wasmuths Monatshefte”. Un modo questo per disporre di una sintesi, anche se sommaria e graficamente elementare, di gran parte del panorama anche estero, soprattutto per quel che riguardava gli ospedali (Dresda, Anversa e Washington) le Grandi Esposizioni (quella di Berlino del 1931 e di Torino), le banche (la Union Bank di Blomstedt, il Palazzo di Dortmund, fino al Palazzo delle Poste di Angelo Mazzoni a Palermo), le terme (quelle Littorie di Torres e i Bagni di Hoffmann a Berlino) i teatri (quello dell'Opera di Roma di Piacentini e quello di Pölzeig a Berlino) o i cinema (il Capitol di Berlino), le scuole (dal Tecnico di Bari di Concezio Petrucci al Politecnico di Zurigo), le chiese (dal Sant'Enrico a Bamberg di M. Kurz ai progetti di Paniconi, di Buzzi per la cattedrale di La Spezia, e di Fagnoni per San Giorgio a Pistoia); corredeva il tutto una cospicua serie di case del Balilla e del Fascio progettate dai vari docenti della facoltà (a Pistoia quella di Fagnoni-Michelucci, a Chieti di Petrucci, a Prato di Brunetto Chiaramonti). La parte scritta è esigua e riguarda l'individuazione di tre diversi caratteri: dispositivi, statici ed estetici, quindi la trattazione dei caratteri distributivi attraverso l'individuazione dell'interno urbano con una embrionale “concezione ideale della città moderna”, schematizzata da cerchi concentrici. L'altra dispensa, ancor più significativa dell'indirizzo dei corsi, era dedicata agli “Schemi distributivi degli Edifici”, dove quello che si definirebbe oggi l'approccio progettuale, viene schematizzato nella definizione dei vani occorrenti per ogni singola tipologia (indicati con dei cerchi) collegati da linee che ne identificano le correlazioni funzionali. L'aggregato che ne risulta è, come spiega nelle indicazioni introduttive il docente, un sistema che chiarisce le esigenze dei vari stili in modo convenzionale espressivo e sintetico; i congegni “come si fa nel montaggio di una macchina”, tanto da somigliare nel quadro d'insieme allo schema di un circuito elettrico.

Un altro registro di lezioni che ci interessa è quello tenuto da Michelucci per il suo primo corso di Arredamento (novembre 1928-giugno 1929). Il programma comprendeva, dopo alcuni cenni sull'arredamento del passato (in particolare quello relativo al Quattrocento e al Cinquecento), si passava alle esercitazioni pratiche con un bozzetto di saletta da ingresso di carattere rinascimentale; bozzetti e stucco di alcuni particolari di mobili; un negozio per esposizioni di oggetti artistici e Firenze. A corso avanzato si richiedono particolari grafici più dettagliati: per un locale ad uso di trattoria ad esempio sono previsti elaborati in pianta e alzati con particolari di tavole e sedie. Né manca una gita a Pistoia, in questo caso nella fabbrica di mobili “La Suppellettile”. Negli anni successivi (dal 1931) nei due anni di corso aumenteranno i temi di lavoro

e lo studio sui materiali: come l'indicazione dei colori e lo studio della illuminazione nell'ambiente moderno, i diversi materiali per l'arredo (pelle, stoffa, linoleum), i vari tipi di pavimento e l'indicazione di tutti i dettagli costruttivi. La stessa precisione per lo studio dei particolari tecnici si impartiva già al secondo anno di corso a 'Elementi Costruttivi II' (prof. Andrè), mentre tutte le tecniche di lavorazione, le proprietà fisiche e i trattamenti venivano insegnate al terzo anno con la 'Tecnologia dei materiali da costruzione' (prof. Alessandro Giuntoli, che era all'epoca Ingegnere Capo dell'Ufficio Edilità del Comune di Firenze, e a noi noto per aver aggiunto una facciata ufficiale, "burocratica", al nudo invaso strutturale dello Stadio Berta, poi Comunale, di Pier Luigi Nervi): il programma partendo dallo studio di rocce e pietre, continuava con i laterizi, per arrivare ai legnami, vetro vernici e ceramiche.

Più complesso era lo studio del disegno e dei metodi di rappresentazione dell'immagine architettonica; partendo dai programmi dei corsi – pubblicati sull'*Annuario* a partire dall'anno accademico 1930-31 – incontriamo al primo anno 'Disegno e Ordini dell'architettura I' (docente Aurelio Cetica), che comprendeva un'introduzione sulla rappresentazione grafica, quindi lo studio dell'ordine, dei profili di sagome e modanature, dei particolari architettonici e decorativi, un primo studio dei monumenti classici corredato da pianta, alzati e sezione e infine un *ex tempore*: dimostrazione di come si concepisce e si rappresenta un progetto architettonico. Al secondo anno troviamo "Rilievo dei Monumenti" (docente Alessandro Guerrera), che comprende i criteri generali e i metodi per le misurazioni degli edifici storici (piante, alzati, sezioni, particolari decorativi) e anche schizzi prospettici, assonometria e metodi di rilevazione con l'ausilio della fotogrammetria. Un'altra materia come 'Disegno Architettonico ed Elementi di Composizione' (sempre curata dallo stesso Guerrera), oltre ad essere un'esercitazione di composizioni su temi dati e studi e schizzi dal vero di parti architettoniche (scale, volte, soffitte), cominciava appunto a impostare lo studio degli organismi scissi nelle piante e i criteri distributivi, le distribuzioni delle masse, i pieni e i vuoti. Non si tratta altro che di un preludio ai seguenti tre corsi di 'Composizione Architettonica I, II e III' del triennio applicativo (tutti curati da Raffaello Brizzi), cui non va disgiunto sempre in tema di applicazione dei metodi rappresentativi il corso di 'Plastica Ornamentale' al terzo anno (docente Pasquale Sgandurra), il cui insegnamento è basato – come sottolinea il programma – su "...l'esternare con la creta anziché sulla carta le prime idee riguardo un'opera che voglia creare" l'architetto. Partendo da un accostamento di volumi solidi "...senza rendersi conto del fine ultimo a cui io tendo" si arrivava alla modellazione per oggetti d'uso onde non concepire "...una qualsiasi parte decorativa indipendentemente dal soggetto a cui essa è destinata".

Il primo anno di 'Composizione Architettonica', Brizzi si occupava della "gerarchia" delle fabbriche, dello studio volumetrico, del proporzionamento degli ambienti in rapporto alla funzione della fabbrica; completando il tutto con uno studio di un progetto. Il secondo anno allargava il discorso alla "estetica" delle fabbriche, all'architettura della tradizione, comparata alle esigenze della civiltà moderna, allo studio dei terreni regolari e accidentali e daccapo ai materiali e alla tecnica. Ma la fetta più importante è riservata agli *ex tempora*, vere e proprie esercitazioni progettuali (della durata di un mese), con

sviluppi di massima su temi scelti, come fabbriche di abitazione, privata, popolare, per la sanità ecc. Il più delle volte Brizzi forniva agli allievi una pagina dattiloscritta con tutti i dati tecnici relativi al progetto e agli elaborati richiesti (è sempre compreso uno schizzo di insieme), la scala era comunque a piacere. Ad esempio durante l'anno accademico 1933-34, da novembre a gennaio, darà come tema uno "Studio per la città di Prato"; da febbraio ad aprile un "Dispensario con annesso asilo per la zona di San Frediano" ecc. Per 'Composizione III' mentre rimangono gli *ex tempora*, il programma si allarga sulla architettura della "natura" (clima, paesaggio, giardino, fontane), il proporzionamento delle fabbriche con l'ambiente e nel contesto urbano circostante; i nuovi materiali da costruzione. I temi prescelti per lo stesso anno accademico 1933-34 saranno tre: "Una piscina coperta", "La Scuola Superiore di Architettura" (con un intervallo previsto a marzo per la preparazione dei Littoriali), "Un palazzo per la sede del Consiglio Provinciale dell'Economia in Firenze".

Infine due materie di natura igienico-ambientale saranno rappresentate da 'Igiene Edilizia' (docente Giuseppe Bonamartini) al terzo anno e 'Edilizia cittadina e Arte dei Giardini' (docente Concezio Petrucci) al quinto. La prima materia ha uno sviluppo importante e sarà destinata nei primi anni di insegnamento a una sorta di collaborazione didattica (quasi come in un moderno dipartimento) con la Facoltà di Medicina: qui verranno impartite nozioni sull'igiene dei luoghi in rapporto con la salute dell'organismo (aria, acqua, luce e suolo), sulle norme igieniche, sui materiali e i loro requisiti igienici in rapporto ai luoghi, le condizioni del sottosuolo, l'igiene urbana ecc. Senz'altro più empirica dell'indirizzo poi assunto a partire dagli anni Quaranta, la seconda materia condotta da Petrucci e destinata di lì a poco a prendere il nome di 'Urbanistica', che le è sempre rimasto, viene strutturata in quattro parti: la prima introduttiva è di natura storica e quindi igienica (dall'impiantistica sanitaria alla densità di popolazione) con cenni alla circolazione, alle esigenze estetiche (il nostro decoro urbano) e con le nozioni economiche. La seconda parte è esclusivamente tecnica (strade, incroci, tipi di transito, piazze, giardini); la terza comprende la forma della città nella storia, da quella greca a quella moderna. La quarta infine mescola nozioni ancora una volta igienico-ambientali con quelle legislative (piani regolatori, costruzioni di città satelliti, piani regionali, zone di sviluppo, zone verdi, "risanamento" igienico di quartieri, "demolizione quartieri di nessun valore artistico", sviluppo città).

Per quello che riguarda le materie storiche va sottolineato come 'Storia e stili dell'Architettura' (docente Enrico Lusini) parta dall'architettura egiziana e arriva a quella bizantina (comprendendo nozioni sui materiali, le arti minori, gli arredi, la casa ecc.), mentre per il secondo anno si arrivi al San Pietro michelangiolesco solamente. Curioso è invece compulsare il registro di 'Estetica della Letteratura' (docente Giuseppe Lesca) sempre per l'anno accademico 1933-34 dove ai concetti di lingua e stile si alterna il commento al "Discorso" di Mussolini al Consiglio delle Corporazioni", oppure ai cenni sulla estetica romantica, classica e quella "pericolosa" della decadenza, in cui si commenta lo scritto "Estremo Oriente" sempre di Mussolini, o infine a una lunga trattazione sul Manzoni e sul Saggio sulla Rivoluzione francese e italiana venga letto in aula, in occasione delle celebrazioni a Littoria, uno scritto dello stessa Lesca "Gloria di coloni romagnoli".

Questo per ciò che riguarda la didattica svolta; passando ora alla trattazione della vita ufficiale della neo Scuola Superiore di Architettura: il via ai corsi completi si avrà il 1 marzo 1931 con una cerimonia che avrà risonanza sulle cronache cittadine; in tale occasione verranno invitati le “massime autorità” civili, militari e religiose, i più importanti esponenti della cultura (Ogetti, Pavolini ecc.) e del mondo professionale oltre che politico-sindacale (i già menzionati Calza Bini, Cerpi, Giovannoni). Toccherà a Ogetti – che come ricorda Brizzi nella relazione inaugurale fu uno dei più vivaci sostenitori della necessità di aprire la scuola a Firenze – il compito della prolusione, mantenendosi in termini quanto mai laconici nei confronti del contemporaneo indirizzo estetico del regime, e concentrandosi sul tema sul recupero della tradizione, ma ripulita dalle cattive interpretazioni archeologiche ottocentesche, e contestando quel razionalismo più radicale rappresentato da Le Corbusier, qui definito come “l’apostolo più rumoroso” del momento. Ricorda come ancora una volta l’urgenza di razionale si identifichi col classico, “non scolasticamente copiato ma studiato nella sua anima ed essenza”. Nella seconda parte del discorso Ogetti spara altri tiri contro la non provata durezza dei materiali moderni, arrivando a definire il cemento come un composto di ferro e “liquida melma”; rispetta le gerarchie e quindi le strutture architettoniche che le competono (chiese, palazzi, teatri) ma non gli edifici dell’utile tutti eguali nel loro monotono ripetersi (case popolari, scuole), cosmopolite ed egalarie. Gli farà eco poco dopo Giovannoni, nella lettera di compiacimento a Brizzi per l’avvenuta nascita della Scuola: “bando all’arido costruttivismo”, anzi Firenze pur giunta fra le ultime all’appuntamento di questa istituzione si presenta come esempio di coerenza di stile nell’evoluzione dei tempi, nel rispetto del mezzo tecnico e nell’esprimere il sentimento nazionale. L’inaugurazione della Scuola era l’occasione per presentare una mostra didattica in cui venivano illustrati i primi risultati delle esercitazioni dei corsi e la programmazione di quello che si doveva ancora fare farsi per un più organico perfezionamento di quelli futuri.: l’allestimento era curato dai più giovani assistenti e docenti della facoltà: Cetica, Maggiora, Miniati, Guerrera. Gli ultimi due li ritroveremo coinvolti nell’arredo degli interni della Fiera dell’Artigianato nel 1935. Intanto nel 1932 la Scuola licenziava i primi due laureati: il bolognese Gian Luigi Giordani con il massimo dei voti e il molisano Concezio Tonti; il primo vincerà l’anno dopo il primo premio per un Pensionato Nazionale di Architettura¹²; il secondo diverrà a partire dal 1935 assistente di ‘Topografia’. Raffaello Brizzi è comunque orgoglioso di annunciare nel suo discorso di apertura dell’anno accademico 1931-32 la partecipazione della Scuola alle manifestazioni culturali della città, come la vittoria di Michelacci in una delle sezioni del concorso organizzato a lato della grande manifestazione della Mostra del Giardino Italiano tenutasi a Firenze e la segnalazione dei progetti di due studenti, di cui uno, Antonio Abram, riceve il premio della rivista “Domus”¹³. Instancabile Brizzi lanciava appelli a enti locali e statali

¹² Vedi a questo proposito il discorso tenuto da Brizzi e pubblicato sull’*Annuario R.S.S.A.*, 1932-1933, sintetizzato in *La fondazione...*, 1983, regesto 36, pp. 15-16.

¹³ Le affermazioni degli studenti fiorentini e i loro progetti sono ricordate in Gi Pagano-Pogatschnig, *L’architettura moderna Scuola Superiore di Architettura di Firenze*, in “Casabella”,

affinché bandissero concorsi per nuovi edifici a carattere pubblico, in cui avrebbero potuto partecipare i giovani da lui stimati e incoraggiati, coinvolti nella ricerca “... di uno stile nuovo, semplice, adatto al carattere nostro” di fiorentini. Se c'è l'elogio anche per lo Stadio Berta di Nervi e per le sue strutture “liricamente” modulate, non può mancare quello al Duce “architetto sommo”: e questa piccola affermazione sarà fatale al futuro preside, all'indomani della liberazione, quando dopo che la guida della facoltà sarà affidata al commissariato di Michelucci, egli verrà estromesso dalla Giunta dell'Ordine degli Architetti¹⁴.

Roberto Papini nella prolusione all'anno accademico 1931-1932 “Architettura e semplicità”, scandisce le fasi di questa nuova espressione della struttura attraverso la meditazione degli antichi, dai quali il razionalismo stesso non dovrebbe far altro che reimparare i modi di costruire nitido e sereno, evidenziando la struttura. Da questo ne dovrebbe sorgere il necessario interesse per lo studio geofisico dei materiali, la loro

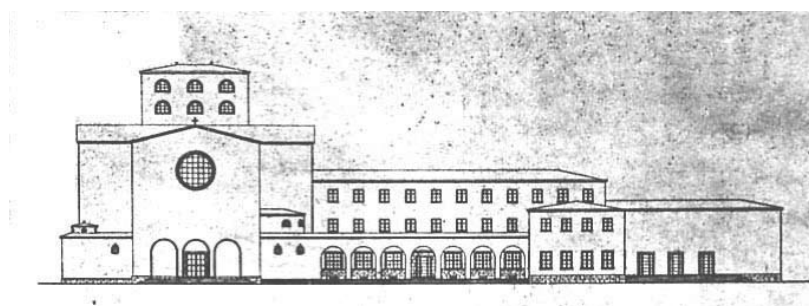


Fig. 2 – Antonio Abram, Chiesa parrocchiale di Rifredi (pubblicato in “L'Architettura Italiana”, 1935).



Fig. 2b – La chiesa di Rifredi, nel progetto di Abram.

43-44, 1931, pp. 46-49; Gherardo Bosio, *Costruzioni moderne sul Lido di Viareggio*, in *Domus*, IV, fass. 46-48, 1931, pp. 66-69.

¹⁴ Vedi a questo proposito la lettera scritta da Brizzi il 27 novembre 1944 a Roberto Papini, in cui lo mette al corrente del suo rammarico della sua pseudo-consulenza prestata durante la presidenza (“governo”) di Michelucci (vedi *La fondazione...*, 1983, regesto 131, p. 49; BCFA, *Fondo Papini*, 226).

resistenza e le leggi della statica, affinché nulla sia inutile maniera di riflesso. Una tale rimasticatura in chiave materica del razionalismo, forse non era altro che un accenno non formulato ad una Esposizione di Architettura Razionale, organizzata nei locali di Palazzo Feroni dal circolo fascista Mariani, le cui tematiche vertevano più sull'architettura industriale e sul design: vi partecipavano gli esponenti del MIAR, Nervi, Terragni, Bosio e altri, ma la Scuola di Architettura di Firenze sembra ignorarla non ne accenna minimamente nei verbali del Consiglio né nell'*Annuario*. Bastano comunque i postulati di Brizzi, che già si registrano negli stessi verbali del Consiglio di Facoltà, la notizia della partecipazione di studenti a Concorsi¹⁵; e in materia di tecnica, in quei mesi centrali del 1932 (luglio-ottobre) si discuterà l'ordinamento degli insegnamenti scientifici e il modo di scaglionarli nel quinquennio, magari basandosi sull'esperienza delle altre scuole, da quella di Roma a quella "consorella" di Napoli.

Le materie compositive vengono senza troppe discussioni confermate e raddoppiate, come il corso di 'Arredamento' che lo stesso Brizzi aveva proposto di sdoppiare l'anno prima¹⁶. Nel febbraio 1933 sempre Brizzi, ora nuovo preside, continuava a pubblicizzare i successi della classe docente e dei giovani laureati: Michelucci con la sua convocazione a Roma per le sedi di Mineralogia e Biologia, da progettare per la città universitaria, Fagnoni con la vittoria al concorso per lo stadio di Torino, Giuntoli e Cetica con la ristrutturazione del Politeama fiorentino (il futuro teatro Comunale), il giovane Pier Niccolò Berardi inserito nei piani di "diradamento" del centro di Brescia ideato da Piacentini, con la realizzazione di una sala cinematografica nel piano interrato del Palazzo della Riunione Adriatica di Securità. Fanno tutti da preludio al grande colpo del concorso appena vinto (la notizia era del giorno prima) dal Gruppo Toscano per il "Fabbricato viaggiatori della nuova Stazione" di Firenze, che accomunava il docente di 'Arredamento' Michelucci, con l'assistente Berardi, con i neolaureati Italo Gamberini – che già nel tema di laurea aveva abbozzato quello che, con una serie di varianti semplificative, sarà il progetto definitivo – Baldassarre Guarnieri e Leonardo Lusanna e infine con il laureando Nello Baroni. Brizzi già canta il "sogno imperiale dell'Architettura Italiana", gli fa da contro canto Calza Bini nella prolusione all'anno accademico 1932-1933¹⁷, quando, dopo aver elogiato tutte le tappe vittoriose del Fascismo per il riconoscimento della classe degli Architetti, esalta l'architettura come arte di "decorare la cosa costruita", liquidando le asettiche velleità degli ingegneri con le illogiche e grette piante.

I tempi comunque incalzavano: dal maggio 1933 era fatto obbligo alla classe docente di iscriversi al PNF¹⁸; morivano in quello stesso periodo il vecchio Trentacoste, Accademico d'Italia ex preside e Mineo Chini, poco dopo essersi ritirato per motivi di salute: lo sostituirà Carlo Emilio Bonferroni (già capitano del Genio e decorato della Guerra 1915-18,

¹⁵ *Idem*, reg. 29, p. 13 (ASFA, 1931-1938, in data 18 maggio 1932).

¹⁶ *Idem*, regg. 25 e 32, pp. 10-11 e 14 (ASFA, 1931-1932 e 1931-1938, rispettivamente in data 16 settembre 1931 e 10 ottobre 1932).

¹⁷ *Idem*, reg. 36, pp. 15-17 (*Annuario* R.S.S.A., 1932-1933; il discorso di Alberto Calza Bini è in data 19 febbraio 1933).

¹⁸ *Idem*, regg. 37 e 38, p. 17 (ASFA, 1931-38 in data 1 maggio e 11 luglio 1933).

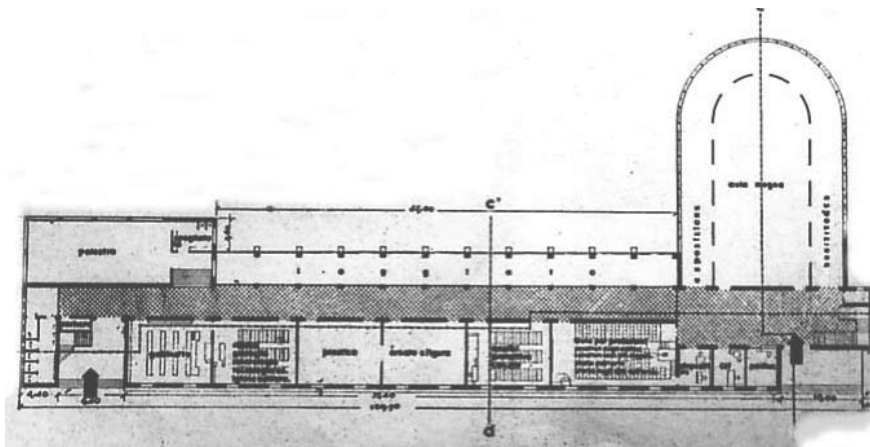
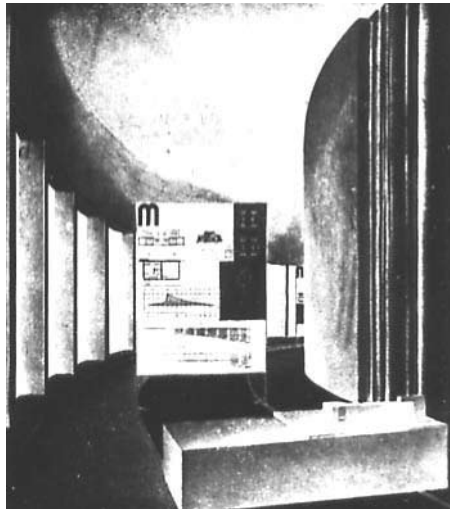
incaricato di ‘Meccanica Razionale’ al Politecnico di Roma a Scienze Economiche a Bari e infine Ordinario di ‘Matematica Finanziaria’ a Scienze Economiche a Firenze), che prima come incaricato, poi come ordinario figurerà, fra i membri del Consiglio di Facoltà, pur provenendo da altre. Altri professori si ritirano: Alessandro Giuntoli lascia l’incarico di ‘Tecnologia edilizia’ a Carlo Donzelli; il libero docente Arturo Maroni lascia ‘Geometria Descrittiva’ e così pure Enrico Lusini lascia i corsi di ‘Storia e Stili dell’Architettura’, cui subentrerà dopo la militanza nella materia di ‘Storia dell’Arte’ – il più celebre e anziano Paolo Fontana, portando ad una complicata fusione di insegnamenti biennali ‘Storia dell’Arte e Stili dell’Architettura’. L’anno dopo 1934-1935, tale corso sarà consegnato al più giovane e lanciaissimo Roberto Papini (allora direttore della Galleria Nazionale d’Arte Moderna), che già si era fatto notare per la già ricordata prolusione ai corsi del 1931-1932 e che avrebbe bissato il successo nel novembre 1934 con la prolusione “la Storia dell’Arte e Noi”¹⁹ (reg. 51), vero e proprio biglietto da visita per il futuro titolare della omonima cattedra, per i venti anni a seguire, e a cui vani saranno i tentativi fatti a partire dall’anno seguente da Mario Salmi²⁰ e poi tre lustri dopo (1948), dal giovanissimo Bruno Zevi, di coprirne una seppur piccola fetta nelle materie complementari (come ‘Caratteri stilistici’ o simili)²¹. È un periodo questo di riscoperta della Storia: nell’Aula Magna della Minerva il giugno precedente (1934) si era tenuta una conferenza di Mario Tinti sul Gotico a Firenze; Papini nella sua di novembre si rifaceva, addirittura alla *Genesis* tracciando un arco temporale fra Babele e l’architettura moderna, polemizza con i critici che utilizzano strumenti inadatti a giudicare questa e ne introduce le nuove chiavi di lettura (studio degli spazi, del vuoto-pieno, delle planimetrie), per terminare con l’ormai logoro andante, da tempo fatto proprio dalle Scuole di Architettura, che questa arte è un mezzo di comunicazione con l’antico e che stabilisce la continuità attraverso lo spirito e non gli spiriti aridamente definiti. Praticamente erano gli stessi concetti che già affermava Michelucci dieci anni prima nei suoi scritti sulla rivista “Fantastica” quando di fronte ad un edificio antico “... l’idea c’è e ci appare subito evidente e la spiega e la svolge come un tema lirico: tutto è infine l’espressione artistica, cioè compiuta e definitiva d’una visione interiore”.

Cambiando completamente argomento, in questo stesso scorcio della fine del 1934 nei Consigli delta Scuola si parla dei modelli della divisa accademica da indossare durante le cerimonie (i bozzetti sono del pittore Gatteschi). Dal gennaio 1935 verranno attivati corsi biennali di ‘Cultura Militare’, curati dal colonnello d’Artiglieria Francesco D’Alessio: gli argomenti ruotano su “...La preparazione militare di uno stato moderno. L’essenza della guerra come fenomeno politico e sociale. Come si inizia, si svolge e si rivolge la guerra”. Mentre si discute come contenere i costi per gli studenti impegnati

¹⁹ *Idem*, reg. 51, pp. 21-22 (*Annuario R.S.S.A.*, 1934-1935; la prolusione di Roberto Papini è in data 19 novembre 1934),

²⁰ Per Mario Salmi, vedi *La fondazione...*, 1983, regesti 64 e 77 (pp. 26, 30), relativi alle adunanze del 28 dicembre 1936 e del 22 dicembre 1938.

²¹ Per Bruno Zevi vedi in *Idem*, regg. 224 e 229 (pp. 75 e 77), relativi a una lettera di Zevi a Papini del 3 agosto 1948 e di una di Carlo Lodovico Ragghianti allo stesso in data 16 ottobre 1948, con una gustosa minuta di risposta redatta dallo stesso docente.



Figg. 3 e 3b – Athos Albertoni e Leone Mannozi, “Progetto per la sede dell’Istituto Superiore di Architettura, nella città universitaria di Firenze” (V premio ai Littoriali del 1934).

nell’elaborazione degli esami di laurea, si manifestano i primi sintomi di un fenomeno che trent’anni più tardi assumerà dimensioni impressionanti: da un lato l’aumento di iscritti stranieri, dall’altro l’inizio di un certo assenteismo da parte degli allievi per i quali si accenna al ricorso di sanzioni già previste nell’ordinamento. La primavera vedrà nuovi successi per i Littoriali tenuti a Milano sul tema dell’architettura sportiva (reg. 55) che vedrà primo classificato un progetto per lo stadio olimpico per Roma redatto a sei mani (progettisti Guido Morozzi, Sirio Pastorini e Ettore Rafanelli)²².

A luglio veniva inaugurata la loggia trecentesca ripristinata del Accademia, prospiciente piazza San Marco e già appartenuta all’antico ospedale di San Matteo. Il 18

²²Vedi *La fondazione...*, 1983, reg. 55, p. 23 (ASFA, 1931-38; verbale adunanza professori in data 15 maggio 1935).

maggio 1936 era finalmente reso esecutivo il decreto che stabiliva il passaggio del Regio Istituto a Facoltà di Architettura con decorrenza 1 aprile (reg. 61); l'avvenimento coincide con alcune varianti all'ordinamento didattico: 'Urbanistica' diviene definitivamente biennale mentre il corso di 'Storia dell'Arte' rientra in quelli della Facoltà di Lettere. Con questo definitivo passaggio, da Scuola a Facoltà, nel dicembre 1936 Fagnoni e Michelucci vengono nominati professori di ruolo. Altri passaggi di cattedra si avranno a 'Plastica Ornamentale' con il già ricordato scultore Pasquale Sgandurra che lascia il posto al più celebre pittore Carlo Rivalta (Direttore della Accademia di Belle Arti dopo la morte del Trentacoste); Fagnoni continua i suoi spostamenti da un insegnamento all'altro, mentre mantiene il suo vecchio corso di 'Caratteri Distributivi', perde 'Caratteri Stilistici' divenuto annuale (che va al Guerrera) e acquista il vecchio 'Disegno dal Vero' divenuto 'Disegno Architettonico e Rilievo dei Monumenti'. Altri due lutti vanno a colpire il mondo accademico: la morte di Ugo Grassi docente di 'Meccanica Razionale' (sostituito da Giuseppe Pizziolo) e quella di Enrico Lusini che concede un lascito alla Facoltà – dopo aver già lasciato una fondazione per un premio biennale al miglior saggio di rilievo – che andrà ad affiancarsi al Premio Trentacoste, già istituito per gli studenti che si sono piazzati con una buona media. Muore anche il rettore Bindo de Vecchi che verrà rimpiazzato dal prorettore Giorgio Abetti, personaggio che fra l'altro seguirà da vicino il percorso della neonata facoltà, assumendone in futuro (dal novembre 1945 al maggio 1947) la carica di preside provvisorio²³. È da questo momento che avviene il passaggio dell'università di Firenze dal tipo B al tipo A²⁴, un vantaggio di cui godrà la stessa facoltà di Architettura, essendo così in grado di essere sede degli esami di abilitazione alla professione (fino ad allora sempre sostenuti a Roma). Ma quello che più importa è che già si parla di coordinamento delle materie simili, cercando di abbozzare una serie di sei indirizzi didattici che vanno da quello decorativo, a quello tecnico, a quello storico: primo passo verso un serio tentativo di riforma – che verrà, poi abbozzato durante un convegno di Presidi di Architettura svoltosi nel 1941 e ripreso nel 1948 – e che porterà come primo passo alla creazione degli Istituti.

Purtroppo la facoltà fiorentina non sarà sempre puntuale agli appuntamenti più importanti del dibattito architettonico e dell'intervento diretto nella città, o magari a quelli delle più importanti manifestazioni nazionali. Un'eccezione si ha nel 1934 ove gli studenti oltre alla consueta partecipazione alle gare dei Littoriali vengono invitati a Roma alla Mostra della Rivoluzione Fascista, e poi a visitare i cantieri degli edifici più rappresentativi, spesso guidati dagli stessi progettisti o dalle figure più ufficiali (Giovannoni, Marino, Piacentini). O magari nello stesso mese e anno, guidati ai più vicini cantieri della Stazione di Firenze, le cui polemiche come al solito frequenti nel capoluogo toscano, che ne avevano accompagnato la nascita, ne insaporano l'attesa tipica del "work in progress" in un'attenta e vivace partecipazione fra morbosa e compiacente. Non si parla invece (sempre nell'ambito dei Consigli di Facoltà), dei quartieri che si andavano ristrutturando o sventrando (vedi i casi del fianco di San Lorenzo,

²³ *Idem*, regg. 168 e 203, pp. 61 e 70.

²⁴ *Idem*, reg. 70, p. 28.

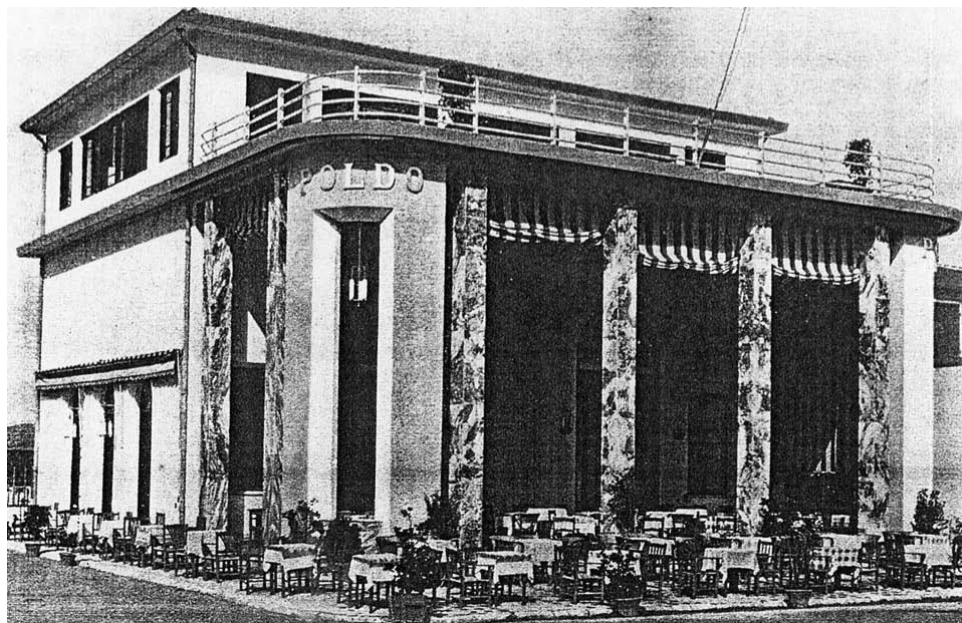


Fig. 4 – Raffaele Brizzi, Giovanni Michelucci, Enrico Miniati, Costruzione al Lido di Viareggio (pubblicato in “Domus”, 1931, articolo di G. Bosio).

del quartiere di Santa Croce, dell’isolato di via del Castellaccio ecc.). Si parla poco dell’area del Palazzo delle Esposizioni al Parterre o della edificanda Scuola Aeronautica delle Cascine (pur essendovi a partire dal 1935 dei corsi specifici di Cultura Militare), o delle piccole infrastrutture come le varie Case del Fascio o del Balilla, che nel bene o nel male crescono nei piccoli e grandi centri avendo come autori i principali docenti e assistenti di Facoltà. Si parla poco e non si propone di visitare un’opera a noi notissima come lo Stadio Berta di Nervi ricordato da Raffello Brizzi solo in un discorso inaugurale dell’anno accademico 1932-1933.

L’*exploit* del Gruppo Toscano per il concorso della Stazione fiorentina ha sì una certa risonanza nell’ambiente accademico, ma ciò era dovuto, come abbiamo già detto, alla contingenza emotiva della vittoria ottenuta due giorni prima dell’inaugurazione dei corsi dell’anno accademico 1932-33, con tanto di lettura da parte di Brizzi dei telegrammi inviati da Roma e poi anche da Calza Bini nel corso della sua prolusione “L’Architetto nella vita moderna”. Tale relazione, significativa in quanto letta da un esponente delle scuole romane e napoletane, non a caso tenta di aggirare le posizioni retrò di un Ogetti o moderatamente avanzate di Papini, esaltando soprattutto la figura dell’architetto tecnico (che poi era quella che stava a cuore al regime fascista, nel quadro di ordinamento professionale della categoria), il suo necessario inserimento nel tessuto amministrativo statale la sua unicità in varie discipline – in primis l’urbanistica – la necessità di partecipare ai concorsi, così da rendere pubblica anche sul piano del dibattito critico la propria attività, infine la necessità di circoscrivere l’attività architettonica degli ingegneri (quando questi non dimostrino di essere “architetti per temperamento”).

Ma Calza Bini non evita lo scivolone ancora una volta, nella sindrome del razionale, mettendo in guardia dal pericolo di un'inflazione del funzionalismo tale da rendere tutti i "modernisti" timorosi di passare per antiquati. È a tutti troppo nota la vicenda del concorso della Stazione, già ricordato nei lavori di Biagioni, di Koenig²⁵, per entrare qui nei dettagli. Frattanto il Consiglio della Scuola Superiore di Architettura non può far altro che congratularsi con Michelucci (sempre docente di 'Arredamento') e i suoi collaboratori per essere stati ricevuti dal Duce a Roma²⁶. Li ricordiamo ancora una volta: Berardi (assistente di Arredamento), Baroni (assistente di 'Applicazioni di 'Geometria Descrittiva' e di 'Scenografia'), Gamberini (assistente di Brizzi a Composizione Architettonica II'), Lusanna (assistente di 'Scienza delle Costruzioni'), mentre l'allora promettente Guarnieri era purtroppo deceduto (il 20 ottobre 1933)²⁷.

Più interessante per avere un'idea sulla consistenza della didattica è la partecipazione degli studenti ai Littoriali della Cultura e dello Sport, vere e proprie gare giovanili organizzate per festeggiare annualmente l'anniversario della Marcia su Roma e che prevedevano anche una sezione riservata all'architettura; in particolare quelli del XII anno (1934), che si erano svolti a Firenze. Il tema prestabilito era: "la città degli Studi", avendo una commissione giudicatrice formata da Piacentini, Fagnoni, Michelucci e Piero Portaluppi e dove al 1°, 2°, 4° e 5° posto si classificheranno gli studenti fiorentini. I lavori che erano esposti nel palazzo del Parterre, in un allestimento curato dal giovane ingegnere Giuseppe Pizziolo (laureato in ingegneria navale a Genova e ora assistente di 'Tecnologia'), mentre i pittori Gatteschi e Tempestini avevano decorato

²⁵ Anzitutto mi preme ricordare Giovanni Klaus Koenig, che mi fu prodigo, come sempre in lui, nel corso di alcuni incontri necessari per svolgere questo argomento (vedi comunque G.K. Koenig, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, Torino, ERI, 1968, in particolare i capitoli: "La nascita della Facoltà di Architettura" (pp. 13-16), "Il concorso per la nuova Stazione di Firenze" (pp. 19-24) e le pagine successive riservate alle polemiche relative alla sua costruzione (pp. 25-39). Segnalo i sempre validissimi studi di Marco Palla, Pietro Luigi Biagioni, *I cinquanta anni della Stazione di Firenze*, Firenze 1983, e il dimenticato *Tre architetture degli Anni Trenta a Firenze*, testi di Luigi Del Fante e Chiara Pagani, Società delle Belle Arti, Circolo degli Artisti, Firenze 1984. Inoltre fra i molti testi di Carlo Cresti, protagonista indiscusso degli studi sulla storia dell'architettura fiorentina fra le due guerre (fin da Id. *Appunti storici e critici sull'architettura italiana dal 1900 ad oggi*, Firenze Giorgi e Gambi, 1973), vedi Carlo Cresti, *Architettura a Firenze negli anni di 'Solaria': l'episodio della nuova stazione ferroviaria*, Firenze 1986; ancora *La stazione di S. Maria Novella (1835-1985): Italo Gamberini e il "Gruppo Toscano"*, a cura di Francesco Bandini, Firenze Alinea 1987. Non posso comunque non ricordare: *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, a cura di Mauro Cozzi, Firenze Edifir 1994, con le biografie "Gli operatori" a cura di Gabriella Carapelli (pp. 207-240) e Ezio Godoli, *Intellettuali e architettura nella Toscana fra le due guerre*, in *Architettura del Novecento. La Toscana*, a cura di E. Godoli, Regione Toscana, Fondazione Michelucci, Ed. Polistampa, 2001. L'ultimo sull'argomento dovrebbe essere Rosario De Simone, *La modernizzazione dell'architettura ferroviaria negli anni intorno al concorso per Firenze Santa Maria Novella*, in *Architettura Ferroviaria in Italia. Novecento*, a cura di Ezio Godoli e Antonietta Jolanda Lima, Atti del Convegno di Studi, Palermo, dicembre 2003, Palermo D. Flaccovio 2004, pp. 267-282.

²⁶ Vedi *La fondazione...*, 1983, regg. 46 e 47, pp. 20-21.

²⁷ *Idem*, reg. 39, p. 18.

il fronte, riscontreranno una lode comune secondo la recensione firmata da Fagnoni stesso e pubblicata sull'*Annuario*, dove "in tutti è una ricerca di sana modernità": una modernità che è poi la figlia di quel momento. Il progetto classificato primo di Sirio Pastorini, se da lontano mostra ricerche volumetriche esatte con più blocchi raccordati ad uno centrale (è un progetto per la sede dell'Istituto Superiore di Architettura per Firenze), i particolari disegnati in prospettiva ricordano soluzioni simili a quelle della Stazione: blocchi squadrati rivestiti da lastre in pietra, lunghe aperture a nastro, ingressi ad atrio: il quarto progetto classificato di Guido Morozzi è invece un sol blocco a piani sfalsati e articolati dove le aperture sono reiterate come tanti quadri ritagliati e che il rivestimento a cortine orizzontali di mattoni accentua in profondità.

I Littoriali, come le primissime tesi (di Italo Gamberini, Baldassarre Guarnieri, Luigi Giordani, Nello Baroni, Leone Mannozi, Arnaldo degli Innocenti, Ferrante Orzali e Primo Saccardi) avranno l'onore di essere pubblicati e commentati sia sull'*Annuario* della Scuola che sulle riviste ("L'Architettura", "Architettura Italiana" e "Casabella"). L'anno dopo a Milano i Littoriali ampliano i temi della competizione: "L'Architettura Sportiva" e "Architettura Assistenziale e rurale". Entrambi vedono buoni piazzamenti per i fiorentini; nel primo tema il gruppo Morozzi, Pastorini e Rafanelli si piazza in prima posizione con un progetto di stadio olimpionico a Roma, caratterizzato dalla forma ovale e con le rampe più alte poste sul lato lungo, così da sfruttare il declivio dandogli una fisionomia a cavea da teatro greco; nel secondo tema altri buoni piazzamenti per Lando Bartoli, Giuseppe Sagrestani, Mario Pellegrini, Lensi e altri²⁸. Infine a Venezia – pochi mesi prima che l'approvazione dello Statuto convergesse la Scuola Superiore di Firenze in Facoltà – il tema dei Littoriali sarà stavolta una "Caserma di Artiglieria Divisionale". Firenze si piazza non molto brillantemente al nono posto con un progetto di Domenico Cardini e Raffaello Trinci; il giudizio dell'estensore sulla rivista "L'Architettura"²⁹ sottolinea il razionale equilibrio tra il plastico e l'organico e la "succosa" articolazione compositiva. Dal 1937 al 1939 il Consiglio di Facoltà non delibera nulla sui Littoriali, si deciderà solo a partire dal 1940 di affidare la gestione e i criteri di scelta agli stessi studenti, mettendo loro a disposizione per quindici giorni, aule, laboratori, biblioteche³⁰. Quell'anno il titolo di Littore andrà a Gamberini e Fiorentini per un edificio scolastico con annesso campo sperimentale; ci sarà anche un buon piazzamento per un progetto di Palazzo dei GUF per la E 42³¹. Già quest'ultimo soggetto dimostra il clima euforico dei giovani architetti, studenti e neolaureti, nei confronti

²⁸ *Idem*, regg. 54 e 55, p. 23.

²⁹ P. Marconi, *Littoriali d'Architettura 1963*, in "Architettura, rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", XV, 1963, fasc. 8, pp. 417-436, [429] (vedi *La fondazione...*, 1983, reg. 62, p. 25).

³⁰ *La fondazione...*, 1983, reg. 84, pp. 32-33.

³¹ *Idem*, reg. 86, p. 33. A proposito dei progetti presentati all' E 42, segnalo il catalogo della mostra tenuta presso i locali dell' Archivio Centrale di Stato a Roma, con sede all'EUR, dal titolo: *E 42. Utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux, Roma 1987, Marsilio ed. Venezia 1987.

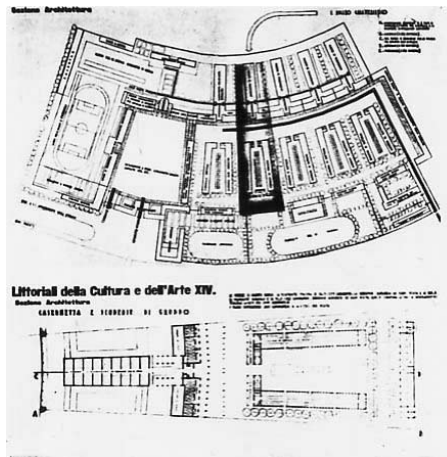


Fig. 5 – Domenico Cardini e Raffaello Trinci, Progetto di Casermette e scuderie di gruppo (classificato al 9° posto, primo della Scuola fiorentina, ai Littoriali del 1936).

di questa vera e propria olimpiade dell'architettura che fu l'insieme dei concorsi per i vari palazzi rappresentativi per la grande Expo del 1942, dove fra i professionisti della scuola fiorentina sarebbero emersi soltanto Berardi e Gamberini, che si erano cimentati nel concorso per la sistemazione della Piazza Imperiale dell'EUR³².

Oltre ai Littoriali, quali veicoli di cultura extra-istituto, venivano previste gite d'istruzione per gli studenti, dove naturalmente il fiore all'occhiello di un'ostentata apertura mentale si coniuga col rischio di incidenti in luoghi pericolosi, come le cave di Carrara o di "marachelle" destinate a finire regolarmente sul tavolo del Consiglio di Facoltà col seguito delle deplorazioni, magari perchè uno studente aveva involontariamente messo in tasca un pezzo di strumento scientifico ad una mostra d'ottica, o perchè erano stati fatti graffi sugli affreschi dell'Angelico in San Marco³³. Oltre alla gita a Roma nel 1935 per la Mostra della Rivoluzione Fascista ci sarà quella organizzata nel 1938 e guidata da Papini, all'altra grande mostra del regime, quella della Romanità, oltre che alle nuove città in costruzione dell'Agro Pontino (Aprilia e Guidonia³⁴); la mancanza di un Annuario a partire dal 1936 non ci consente una interpretazione degli umori di questa seconda escursione, ma dalla prima si deduce la partecipazione non tanto degli allievi quanto della classe docente (che è al completo, Brizzi compreso). Visite scolastiche interne verranno fatte al cantiere della Casa dei Balilla, alla Casa dell'Apostolato presso Sant'Ilario (Porta Romana), ancora come già detto al cantiere della Stazione (nel 1934 e nel 1935); mentre per 'Igiene Edilizia' verrà organizzata una serie di visite agli impianti

³² Vedi a questo proposito il progetto pubblicato in *Concorso per il progetto della Piazza Imperiale*, in "Architettura, rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti", XVII, 1938, fasc.12 p. 882.

³³ Per i casi di incidenti durante le trasferte di istruzione degli studenti, vedi *La fondazione...*, 1983, regg. 24 e 91, pp. 10 e 21.

³⁴ *Idem*, regg. 71, p. 28.

di ozonizzazione a Cecina, agli impianti di depurazione dell'Istituto Farmaceutico Militare e a vari impianti di approvvigionamento idrico.

Non vanno dimenticati alcuni incarichi esterni, bandi di concorso inviati alla Segreteria di Facoltà e aperti alla partecipazione degli allievi e al personale, come una serie di Case del Fascio "Tipo" bandito da Bologna e il progetto di chiesa rurale per la diocesi di Messina³⁵); quest'ultimo avrà risonanza nazionale e comprenderà svariati progetti di noti professionisti, che verranno poi pubblicati anche su un numero speciale di "Architettura Italiana". Ancora l'istituto di Restauro coinvolgerà studenti e assistenti in un restauro delicatissimo come il ripristino del tetto decorato della chiesa dei SS. Apostoli e promuoverà una campagna di rilevazione altamente scientifica della cupola del Duomo nel biennio 1936-1937³⁶.

Postludio

La Facoltà di Architettura si avviava al traguardo dei quindici laureati all'anno, rispetto ai due del biennio 1930-31 e ai quattro del successivo. Al loro pionieristico apprendistato dedichiamo questo lavoro. A questo punto esce dai limiti cronologici che ci siamo imposti, commentare il resto dell'attività universitaria, che per quanto compete la mia ricerca di oltre vent'anni fa (1983), seguiva il difficile tragitto della guerra e dell'immediato dopoguerra, fino al 1951: una data che testimonia purtroppo uno dei momenti più difficili della vita della facoltà, in quanto avrebbe segnato un netto distacco fra le linee intraprese dalla amministrazione pubblica, compresa quella comunale, e le scelte culturali della facoltà, che allora era sotto la guida del preside Attilio Arcangeli. Basti il fatto clamoroso della mostra dedicata a Frank Lloyd Wright. Il venerabile architetto, presente a Firenze nel giugno di quell'anno, non terrà lezione all'università, nonostante un invito fatto "all'ultimo momento", limitandosi a ricevere gli studenti interessati a incontrarlo, solo presso la sede della mostra e cioè a Palazzo Strozzi. Poco male, ci aveva già pensato la Facoltà di Architettura di Venezia, che aveva già da tempo invitato il venerabile maestro a tenere nelle aule della città lagunare la sua lezione magistrale. Firenze in questo genere di autogol si è sempre distinta³⁷.

* Viene qui riproposta l'introduzione alla ricerca, curata da chi scrive oltre venti anni fa, e rimasta allo stato di dattiloscritto (cifr. *La fondazione della Facoltà di Architettura di Firenze (1926 -1936) con un Regesto Documentario del periodo 1927-1951*, a cura di Francesco Quinterio [1983], da ora innanzi citata come *La fondazione...*, 1983); lavoro che assieme ad altri di vario argomento affidati a giovani ricercatori, strutturati e non, doveva fare da base a un'iniziativa dal titolo "Firenze 1870-1980, vita culturale e circolazione delle idee" (di cui l'incarico affidato dal Settore Ricerca e Documentazione, in data 7 ottobre 1982), con un comitato composto per ciò che riguardava l'architettura, dai professori Franco Borsi e Carlo Cresti. Il risultato della mia ricerca è rimasto inedito e una copia è stata consegnata a suo tempo, anche presso la allora Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura (ora Biblioteca di Scienze Tecnologiche,

³⁵ *Idem*, regg. 29-31, alle pp. 13-14.

³⁶ *Idem*, reg. 67, p. 27.

³⁷ La vicenda sulla mostra di Wright è riassunta in *Idem*, regg. 282, 285-287, 290-292, pp. 94-97.

Architettura). Al presente testo, che tranne alcune correzioni di forma è qui rimasto invariato, è allegato un 'Regesto Documentario' composto di 294 voci e un'appendice con l'indicazione dei docenti, loro brevi note biografiche e i titoli delle discipline tenute presso la facoltà.

Non è intenzione riscrivere da capo il lavoro, anche perché da quel tempo ad oggi molti titoli sono usciti – mi riferisco in particolare al recente Carlo Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 2001, ricco anch'esso di informazioni e soprattutto di immagini, alle quali rimando; oltre ad alcune tesi discusse nell'ultimo ventennio - di cui ricordo una a cura di Silvia Camiciottoli, *Per una storia della Facoltà di Architettura di Firenze*, relatore prof. Franco Borsi, Facoltà di Architettura, Università di Firenze, a.a. 1993-94 e il più ampio saggio di Maria Elisabetta Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Firenze, Print & Service, 1993. Posso solo aggiungere che nel corso della mia ricerca originale, era stato fatto uno spoglio sistematico di tutte le fonti da me consultate (in particolare l'Archivio di Roberto Papini, depositato presso la stessa Biblioteca della Facoltà di Architettura e l'Archivio della Segreteria della stessa Facoltà, all'epoca conservato presso gli uffici del Rettorato dell'Università di Firenze, in piazza San Marco). Si riporta per comodità l'elenco delle abbreviazioni che frequentemente ricorrono nel testo:

ASFA: Archivio Segreteria Facoltà di Architettura, Firenze (ora in ADUSF).

BCFA: Biblioteca Centrale Facoltà di Architettura, Firenze (ora in BSTAF).

Annuario R.S.S.A., *Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze*; anni accademici 1930-31, 1931-32, Firenze 1933

I verbali dei Consigli di Facoltà sono contenuti in registri dalla medesima denominazione (ora in ADUSF):

Registro delle Adunanze della Scuola Superiore di Architettura 1927-1931

Registro delle Deliberazioni del Consiglio della Scuola 1931-1938

Registro delle Deliberazioni del Consiglio della Facoltà di Architettura: 1938-1939

Idem: 1939-1948

Idem: 1948-1954

I docenti sono citati con il nome e il cognome completo soltanto la prima volta; nelle successive, tranne qualche eccezione, vengono ricordati col solo cognome. Sono omessi il più delle volte alcuni degli attributi più frequenti come dott., prof., cattedra, corso, etc. Le materie per i primi anni fino al 1937, nel regesto vengono riportate con l'intera denominazione, in quanto frequentemente di anno in anno erano suscettibili di variazioni, oppure di accorpamenti, fusioni o scissioni fra altre. Il titolo della disciplina viene sempre e comunque riportato fra apici (es. 'Geometria Descrittiva'); ma dal 1937 in poi vengono riportate le iniziali abbreviate; una legenda è consultabile in fondo all'Elenco delle materie (doc.H). Tutto questo è riportato solo nell'originale dattiloscritto.

Italo Gamberini

Gli elementi di architettura come “parole” del linguaggio architettonico

di *Ulisse Tramonti*

Nel “Bollettino Tecnico” dell’Ordine degli Architetti della Toscana di giugno-luglio 1957, Raffaello Fagnoni, Preside della Facoltà fiorentina di Architettura, riteneva doveroso far conoscere ad un pubblico più vasto il rendiconto sullo svolgimento del processo qualificatorio e delle attività didattiche della Facoltà stessa; rendiconto quanto mai necessario, specialmente rivolto a quegli ambienti, dove la totale mancanza di informazione non permetteva l’apprezzamento e il riconoscimento delle reali qualità dei contributi scientifici del lavoro complessivo degli allievi e degli insegnanti.

Attraverso il “Bollettino Tecnico” Fagnoni, oltre, alla divulgazione del materiale prodotto dai singoli istituti della Facoltà ad un pubblico più vasto, mirava ad un risultato complementare e cioè quello di aggiornare i professionisti su come si operava sia pure in modo parziale e limitato all’interno della Facoltà di Architettura, sollecitando ad osservazioni e riflessioni. Il primo intervento proposto che portava il titolo *L’insegnamento di una strada* fu quello di Italo Gamberini allora docente nel biennio propedeutico di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti. Nell’arco di dieci anni Gamberini aveva perfezionato quel metodo da lui stesso definito “attivo”, mettendo a fuoco una metodica di analisi dell’architettura ispirata alla linguistica in contrapposizione all’atteggiamento “passivo” del sistema di insegnamento tradizionale, dove la lettura sistematica dell’architettura veniva accettata solo se applicata su edifici o complessi monumentali ed esclusivamente antichi.

Gamberini era stato assistente al corso di Composizione Architettonica del 4° anno tenuto dal prof. Raffaello Brizzi subito dopo la discussione della tesi di laurea di cui lo stesso Brizzi aveva svolto il ruolo di relatore e quindi fin dal 1932. Brizzi era stato nominato in quell’anno direttore della Scuola Regia Superiore di Architettura e già da molto tempo, all’interno dell’Associazione Architetti Italiani, si batteva per il rinnovamento della didattica all’interno delle Scuole d’Architettura: e cioè per un insegnamento che si allontanasse in maniera sostanziale da quello della tradizione accademica e che non obbligasse gli allievi all’esercitazione stilistica; i contenuti dell’insegnamento facevano riferimento allo storicismo crociano, filtrato dalla teoria di Gustavo Giovannoni al fine di costruire un nuovo rapporto fra le discipline storiche e quelle compositive, da cui poteva scaturire un nuovo metodo progettuale. Per Brizzi il rapporto dialettico con

la storia e il ricorso concettuale e linguistico alla tradizione architettonica consisteva nel liberare la tradizione dalle interpretazioni formali recuperandola nella sua attualità e individuare un metodo che producesse uno “stile nuovo, semplice, strutturale” e superare infine l’identificazione degli elementi superficiali dello stile con la sostanza del linguaggio dell’architettura. Franco Borsi tratteggiando i personaggi della scuola di architettura molti anni dopo così si chiedeva “che cosa resta di Raffaello Brizzi, che pur tentò, talvolta con dignità, di parlar toscano oscillando tra un brunelleschianesimo semplificato e le citazioni di Raffaello? [...] Resta Gamberini, i cui punti di partenza nella Facoltà, rinnovata da Michelucci furono fecondi sulla linea di una riscoperta dei valori dell’architettura spontanea minore e quindi fatalmente legata al paesaggio toscano”.

Italo Gamberini in realtà aveva integrato da subito l’insegnamento del maestro con le suggestioni della contemporanea architettura internazionale dimostrandolo nell’idea e nel disegno generativo del Fabbricato Viaggiatori della Stazione Ferroviaria di Santa Maria Novella (provenienti dalla sua tesi di laurea) quali apporti determinanti per il progetto del Gruppo Toscano.

Trovatosi nel 1945 all’interno del rinnovamento operato nella Facoltà da Giovanni Michelucci, come titolare di un proprio corso, divenuto biennale nel 1946 e propedeutico ai più importanti esami di composizione architettonica del triennio specialistico, Gamberini proponeva una didattica intesa a penetrare l’organismo architettonico in tutte le sue parti costitutive. La definizione di un’impostazione conoscitiva progettuale, totalmente sgombra da ogni formulazione preventiva di un giudizio estetico, costringeva a porre il problema critico del superamento dell’estetica crociana nel 1953 affermava che “sembrirebbe ideale costruire un sistema critico che stabilisse criteri precisi per individuare ciò che è bello e ciò che bello non è; ma i tentativi della critica funzionalista e di quella strutturalistica confermano che il bello architettonico non è suscettibile di dimostrazione logica e soprattutto non può discendere da leggi o regole dettate a priori”. Nell’Introduzione ai corsi propedeutici di architettura nella Facoltà di Firenze, con il titolo *Per un’analisi degli elementi dell’architettura* Gamberini cercava di ridefinire criticamente e globalmente l’analisi architettonica, impostandola sulla valutazione di componenti oggettive e quindi attraverso parametri quantificabili e valutabili. La ricerca assumeva in quegli anni un carattere paradigmatico con la partecipazione “attiva” degli studenti che erano condotti ad individuare gli elementi che costituiscono l’architettura assimilandoli a “parole” di un linguaggio di cui era possibile ricostruire le regole compositive. Negli anni accademici 1955-56 e 1956-57 faceva compiere agli studenti del suo corso una serie di esercitazioni didattiche atte a rileggere il tessuto urbano delle “Coste fiorentine” e attraverso le sue trame fisiche, la complessa natura dello spazio collettivo e il suo valore di documento di storia urbana. Lo studio esercitato sulla via San Leonardo e quindi la Costa San Giorgio avveniva attraverso la lettura degli elementi costitutivi che ne formano tuttora la complessità spaziale. Nel “rendicontare” le interazioni che avvengono fra questi elementi (individuati nel muro, le case, il muro e le case, il verde) Gamberini chiudeva il suo intervento sul “Bollettino Architetti” invitando a riflettere su una frase scritta da Firenze nel 1910 da Frank Lloyd Wright: “Passeggiavamo insieme, lungo la strada che sale da Firenze all’antica

città, circondati lungo tutto il tragitto dalla luce del giorno, dalla vista e dal profumo delle rose [...] innumerevoli pellegrinaggi compimmo per raggiungere la piccola porta massiccia incassata nel muro compatto, imbiancato a calce, e la più grande porta che si apriva sull'angusta via. Entrati, dopo aver chiuso la porta medioevale sul mondo esterno trovammo il fuoco acceso sulla piccola griglia”.

Il percorso formativo per la formulazione e precisazione degli “Elementi costitutivi” aveva occupato Gamberini per gran parte degli anni cinquanta, attraverso significative verifiche sia didattiche che progettuali; l'adozione di un modello semiotico-strutturale consentiva di impostare un tipo di operatività critica basata su un procedimento analitico che, attraverso l'utilizzo degli elementi costitutivi, fornisse un termine di valutazione nei confronti di ogni tipo di architettura, indipendentemente dall'epoca e dallo stile di appartenenza, permettendone la traduzione dei caratteri. Ciò rendeva possibile un'attendibile operazione comparativa, fondata sul riconoscimento dei suddetti elementi come costanti storiche dell'organismo architettonico che di volta in volta si presentano e si realizzano in maniera diversa fra loro: “Noi chiamiamo questi elementi *costanti* dell'architettura, significando con ciò non che essi si debbano necessariamente ritrovare tutti in ogni architettura, ma semplicemente che, una volta esaminate queste ‘costanti’, non se ne trovano altre. In altre parole dire *costanti*” significa che con essi si copre tutti i campi del ‘fare architettonico’”. Gamberini individua un numero limitato di “elementi costitutivi”: “[...] le classi, cioè i gruppi di segni simili per denotazione, in cui possono raggrupparsi gli elementi di architettura, intesi come cellule unitarie del linguaggio architettonico sono sette gruppi fondamentali. Ad ognuno di questi gruppi ho dato un nome – elementi di... – che connoti con esattezza quale è la denotazione fondamentale degli elementi raccolti in quel gruppo”.

Attraverso queste precisazioni tra le interrelazioni o meglio i rapporti fra gli elementi costitutivi, e fra questi e il contesto di inserimento in opere di architettura contemporanea, e qui va rimarcato il fondamentale ruolo di riferimento comparativo dell'analisi condotta su tre opere dell'architetto svizzero Hans Hofmann, si concludeva un percorso critico di studio, volto alla definizione di un metodo progettuale proprio per le architetture, tutte riferibili nell'ambito fiorentino, realizzate alla fine degli anni Cinquanta del Novecento.

L'esigenza di rapportarsi al contesto urbano per maturare, attraverso la lettura e conseguente traduzione delle caratteristiche architettoniche, una conveniente proposta di ambientamento delle proprie opere, avviene nello sforzo di individuare il carattere di quel particolare luogo; in questo processo di ambientamento i materiali utilizzati in virtù della loro particolare funzione, consistenza materica e tonalità esercitano un ruolo primario. Analoghe interpretazioni e correlazioni con il contesto urbano caratterizzano in quegli anni anche l'aspetto più originale della ricerca architettonica italiana.

Al termine del suo personale percorso formativo Gamberini opera un'ulteriore evoluzione del linguaggio architettonico: diversamente dagli edifici costruiti negli anni Quaranta del Novecento (vedi i progetti per viale Milton e via del Giglio) alla fine degli anni Cinquanta adotta una nuova poetica, che si svincola dal timore del confronto con i monumenti più significativi, attraverso la propensione di quei materiali che variamente

abbinati fra loro racchiudono la sintesi cromatica dei materiali tradizionali. Il particolare trattamento cromatico e materico, espresso nei suoi progetti, ed una impostazione compositiva fondata sulla coerente applicazione degli elementi costitutivi, permettono all'architetto di proseguire nella sua particolare ricerca di traduzione ambientale dei caratteri del contesto, con materiali nuovi e sperimentali che l'industria metteva con sempre più frequenza sul mercato.

Nell'affrontare il progetto per l'Edificio per Uffici B.I.C.A. in via Nazionale a Firenze (1957), vero punto di svolta che segna l'inizio di questa nuova fase di ricerca, Gamberini adotta una metodologia ormai consolidata. La formulazione compositiva attraverso gli elementi costitutivi gli consente di intervenire in un contesto storico, impostando le soluzioni architettoniche sui caratteri dell'esistente, traducendone il significato formale strutturale, riprendendo molte delle tematiche già indagate nel progetto sul Fabbricato Viaggiatori della stazione ferroviaria di Santa Maria Novella. Nell'edificio B.I.C.A. veniva introdotto per la prima volta a Firenze un sistema *curtain-wall* che trasfigura completamente la parete senza negare i tradizionali valori di superficie, massa e volumi espressi sull'edilizia civile fiorentina, riletti ed elaborati negli elementi caratteristici del vano finestra nel basamento dell'edificio e nella sua copertura aggettante.

Nel ventaglio ipotetico di possibilità che la città offriva, Gamberini sceglieva di volgere la sua attenzione all'eredità rinascimentale e ne riproponeva una originale lettura dei caratteri fondamentali, allontanandosi dall'edilizia corrente ottocentesca, propria del contesto specifico per riprendere idealmente la desiderata attenzione all'Uomo, ai suoi spazi e al suo riconoscimento simbolico e spirituale. Adalberto Libera, che Giovanni Klaus Koenig definiva il più razionalista fra gli architetti italiani, e in quegli anni docente presso la Facoltà di Architettura di Firenze, volle presentare in maniera entusiastica quest'opera, Premio In/Arch. 1963, sulla rivista di Bruno Zevi, lodando al contempo il felice rapporto che Italo Gamberini aveva concretizzato fra didattica e professione:

“Nel concepire Gamberini è uomo educato; nel realizzare un professionista serio, che crede in quello che fa, che ha un impegno morale: un uomo che sa e che può insegnare”.

Il ruolo del disegno

di *Roberto Maestro*

Parlare di Disegno in una scuola di Architettura è come parlare di scrittura in una Facoltà di studi letterari. Può significare tutto o nulla. Cioè o si parla di un banale esercizio di calligrafia o si entra nel cuore dell'espressione, dell'invenzione formale. Le cose forse sono più chiare per gli studi letterari in quanto hanno da tempo rinunciato a formare degli scrittori, mentre noi architetti pretendiamo di formare dei progettisti. Questo compito è stato affidato per buona parte al Disegno, anche se non è molto chiaro a quale disegno ci si riferisca.

Negli anni nei quali la nuova scuola di architettura si voleva differenziare dall'Accademia di Belle Arti, il Disegno subì grandi trasformazioni alla ricerca di una sua identità che non si è mai del tutto realizzata, come è possibile accorgersene leggendo le variazioni del nome che ha subito nel tempo questa disciplina. Variazioni rivelatrici di un moto alterno di avvicinamento e allontanamento rispetto all'insegnamento analogo che si impartiva nelle Accademie: "disegno di nudo", "disegno dal vero", "disegno e rilievo", "rilievo dei monumenti", "disegno geometrico" e così via.

Tra le costanti della nostra scuola fiorentina, ma in varia misura anche di altre scuole italiane, c'era la convinzione che a disegnare, quindi a progettare s'imparasse rilevando l'architettura antica nobile, i monumenti. Per la verità il disegno dal vero è stato per molti anni separato dal Rilievo dei Monumenti. Lo studio dell'architettura monumentale antica faceva parte di una tradizione secolare, ma nelle scuole non si accompagnava al rilievo diretto misurato. Per lo più si trattava di copiare da stampe, incisioni tratte da rilievi sommari o dalle illustrazioni di trattati di architettura. Chi ha la mia età si ricorderà gli esercizi di copia sugli ordini classici, le proporzioni, etc.

Alla Facoltà di Architettura di Palermo hanno da poco restaurato una serie di grandi disegni ottocenteschi incollati su tele, raffiguranti i principali monumenti italiani. Queste grandi tele venivano appese nelle aule perché gli studenti li copiassero guardandoli da lontano, dal loro tavolo di lavoro. Quello era l'unico modo per insegnare il disegno di architettura: non c'erano le fotocopie, né i proiettori e le incisioni costavano troppo.

Riflettevo sul fatto curioso che le scuole di architettura francesi, benché siano più vicine di noi alle Accademie (le Beaux Arts), non abbiano conservato tra le loro materie di studio

il rilievo misurato dei monumenti. Il Disegno dal vero dell'architettura è visto come lo intendevano gli artisti viaggiatori, ossia come un esercizio di documentazione o anche di "ispirazione" come lo era per gli studenti dei "prix de Rome" o per lo stesso Le Corbusier.

Di questi ottanta anni della storia della nostra Facoltà ne ho vissuti i due terzi e posso testimoniare direttamente del lungo travaglio che ha portato la scuola fiorentina a organizzare l'insegnamento dell'architettura attraverso il disegno. Sottolineo "attraverso" perché è proprio per mezzo del Disegno che la scuola fiorentina ha insegnato a progettare. La cosa può apparire ovvia per chi non è a conoscenza della storia di questa Facoltà, in realtà non lo si è mai voluto riconoscere. L'insegnamento della progettazione si riteneva fosse un compito da affidare a discipline più quotate. Il Disegno era ritenuto solo una materia di servizio alle discipline della Composizione e della Progettazione Architettonica. I professori incaricati del suo insegnamento ne fuggivano quanto prima per avanzare verso aree ritenute più prestigiose. Una intera generazione di architetti bravi sono passati dall'insegnamento del Disegno, insegnando in realtà quello che a loro interessava e che sapevano fare, cioè la progettazione dell'architettura.

In realtà l'atteggiamento verso il Disegno dei professori che contavano (di Composizione, di Storia, delle materie scientifiche) era segnato da una forte ambiguità: da una parte si pretendeva che gli studenti sapessero disegnare bene, e nello stesso tempo si manifestava avversione e disprezzo verso il "bel disegno", come se disegnare fosse un'attività stupida adatta a persone da poco. Su questo argomento si potrebbero raccogliere una messe di aneddoti che vi risparmio. Dirò solo che è da pochissimi anni che l'area disciplinare del disegno ha riacquisito il prestigio e la dignità che ha sempre avuto nelle antiche scuole di architettura. Un prestigio acquistato con il calo di alcune certezze della cultura razionalista. Intendo tutte quelle nozioni che si apprendevano con i "caratteri distributivi" i "caratteri stilistici"; era come se tutte le conoscenze del disegno potessero ridursi alle sole "applicazioni della Geometria Descrittiva" insegnata da matematici che del disegno, quello che serviva agli architetti per progettare, sapevano ben poco. Vedremo più avanti come, il matematico Campedelli, preside della nostra Facoltà, rappresentò una eccezione.

L'insegnamento dell'architettura, come si presentava negli anni del dopoguerra, appariva frazionato in tante parti che si ignoravano a vicenda, ma che lo studente era tenuto a ricomporre in "una sintesi progettuale". Era scontato che fosse nel progetto che lo studente dovesse "operare una sintesi progettuale" tra le nozioni di Scienze e Tecnica delle Costruzioni, con quelle di Storia dell'Architettura (poche perché ritenute forvianti) e quel tanto o poco che riusciva a sbirciare sulle riviste di architettura, che non erano come quelle di oggi. Le fotografie erano in bianco e nero e quasi mai riportavano disegni tecnici come piante, sezioni, particolari. Unica eccezione la rivista "Casabella". I libri di testo a disposizione consistevano in manualetti illeggibili che fornivano tipologie vecchie di cinquanta anni. I manuali Hoepli, che per tanti versi erano straordinari, nel campo dell'architettura facevano pena. Carlo Lucci, parlando degli anni del suo apprendistato prima della guerra mi confessò di aver imparato tutto da un manuale tedesco capitato fortunatamente nelle sue mani e da lui conservato religiosamente per

una vita. Le prime case moderne che mi capitò di vedere furono quelle di un catalogo postale di ville americane prefabbricate che inviavano ai soldati americani in Italia.

Possiamo dire che nessuno di noi aveva mai visto un disegno esecutivo di architettura a meno che non fosse figlio di un architetto. Alcuni di noi sapevano disegnare e questo permetteva loro di avvicinarsi agli studi degli architetti, e se avevano fortuna potevano entrare in contatto con un architetto bravo. Non è un caso che si siano create queste lunghe catene di architetti legati da vincoli di parentela: gli stessi cognomi per cento e più anni.

Le scuole di architettura del dopoguerra invece di affrontare di petto l'insegnamento della progettazione preferivano inzeppare i programmi di materie inutili e difficilissime che avrebbero dovuto servire da filtro per selezionare i più intelligenti, se non i più bravi. Risale a quegli anni la selezione drastica che ha fatto più danni che la grandine. Da una parte gli intelligenti incapaci, dall'altra gli stupidi ma bravi. Una divisione che portava i primi a laurearsi e i secondi a fare i disegnatori dei primi. Quanti progetti, quante tesi, sono stati fatti dai secondi, spesso persone molto brave delle quali non ci si ricorda neanche il nome.

Ho insegnato per tanti anni in Facoltà e da me sono passati tanti studenti bravi, meno bravi e alcuni bravissimi. E sono proprio questi ultimi che ci hanno messo più tempo a laurearsi e non sempre ce l'hanno fatta. Quando dico bravi non intendo bravi calligrafi, ma bravi davvero come architetti. È stato sempre così, come sosteneva un illustre collega citando opere famose che portavano la firma di uno che non ci aveva mai messo le mani? Va detto che il sapersi servire di giovani collaboratori bravi è di per sé un segno d'intelligenza, se non di capacità, specie se si da loro fiducia e autonomia nelle scelte.

Forse se si procedesse nel progetto di architettura, come per il cinema, a riconoscere i ruoli che ciascuno ha svolto (era una vecchia idea di Quaroni) si capirebbe meglio come stanno le cose. Ci sono architetti che hanno svolto solo il ruolo di regista di una equipe numerosa ed altri come Carlo Scarpa che disegnava tutto da solo. Ludovico Quaroni che era del primo tipo, cioè il regista di una comunità progettante, e che avrebbe voluto essere come Scarpa, conclude un suo scritto autobiografico con un amaro "purtroppo è andata così".

Ho sempre scelto di insegnare disegno anche quando avrei potuto passare a discipline più prestigiose, perché ritengo che il disegno non sia un'attività sciocca da amanuensi, ma che sia una disciplina che sta al centro del fare architettura. Solo con un lavoro lento e paziente della mano, ma soprattutto del nostro cervello biodegradabile, che si riesce a far qualcosa di valido. Un cervello che in questo campo non è molto cambiato dal tempo delle grotte di Altamira (20.000 anni fa). Riflettevo sul fatto che c'è voluto un secolo per arrivare a fare della fotografia un'arte, e forse arriveremo a dominare questi strumenti super potenti, super veloci, prima che questi siano loro a dominarci. Sarebbe un grave errore educare i giovani delle nostre scuole ad avere una eccessiva fiducia in questi strumenti solo perché sono capaci di dare risposte "in tempi reali", come si usa dire.

Mi piace immaginarmi il disegnatore come il corridore di una corsa a staffetta che si serve di un lapis come “testimone”: un lapis più volte rotto e rincollato, e che, quando le nostre gambe non reggessero più la corsa, ci sia qualcuno in grado di raccattarlo.

Un discorso a parte va fatto su quel disegno che genericamente veniva chiamato nelle scuole medie “disegno geometrico” per distinguerlo da quello a mano libera. Gaspard Monge aveva alla fine del settecento rivoluzionato il disegno di proiezioni, introducendo in questo campo criteri geometrici che si venivano a sostituire ai metodi ereditati dai trattatisti rinascimentali. La geometria era la stessa ma veniva trattata in modo più rigoroso su solide basi matematiche. Va detto che nel passaggio si sono dimenticati metodi e procedure intuitive che rendevano questi metodi più utili al progettista. Da noi questa materia veniva insegnata da Campedelli, un matematico intelligente che lavorava con la collaborazione di architetti validi, in grado di mettere in pratica il suo insegnamento, che altrimenti sarebbe rimasto solo sul piano teorico. Ed è proprio da questo insegnamento che presero l'avvio una serie di disegnatori abili a servirsi delle geometrie più complesse; è da questo insegnamento che derivò tutta una scuola di designer (laureati e non) che utilizzarono le loro conoscenze per progettare e realizzare oggetti, macchine, modelli di architetture, un campo, quest'ultimo, nel quale se non conosci più che bene la geometria, puoi prendere fischi per fiaschi.

Un modo di progettare per modelli (o plastici) è stata la caratteristica più evidente della scuola fiorentina che si riconosce in maestri come Michelucci, Savioli, Gori, Cardini, Gamberini, Spadolini e più tardi nella cosiddetta generazione di mezzo che ha lavorato e insegnato in molte parti d'Italia, e, che, ci piaccia o no, è quasi sparita da Firenze. Parlando con un giovane e brillante architetto, di quelli laureati con la lode, mi confessava che non sarebbe stato in grado di fare un modello della sua stessa architettura, che non aveva la più pallida idea da dove cominciare. “Per fortuna che ci sono computer che pensano tutto loro”, disse.

Le oscillazioni del gusto e il variare delle mode sono responsabili della fortuna del disegno come strumento di controllo del progetto di architettura. Ho studiato e lavorato con architetti che credevano anche troppo nel disegno. Ci credevano fino a pensare che una città nuova potesse funzionare se guidata da un disegno che mettesse tutto a posto. Oggi sappiamo che i meccanismi complessi che regolano la forma delle città non possono essere ingessati da un disegno, bello che sia. Ma sappiamo anche che la città senza un disegno è una città brutta e incivile. Mentre le città antiche cresciute nell'arco di secoli hanno un disegno bellissimo, anche se mutato continuamente. Non c'è che da augurarsi che i nuovi strumenti, che già hanno potenzialità straordinarie, riescano in un prossimo futuro a fornirci conoscenze capaci di guidare nel tempo la forma delle nostre città, senza bloccarle per sempre in uno schema astratto.

Oggi siamo ben lontani da tutto questo: il cosiddetto piano aperto (nel quale abbiamo creduto in molti) è servito come giustificazione ai politici per adattare i piani alle loro convenienze, come giustificazione a scelte che si contraddicevano ogni volta. In altre parole come giustificazione al “non piano”, quello nel quale il disegno si piega alla logica del profitto, e a volte neanche a quella. Ben venga quindi anche in quest'area

disciplinare, solo all'apparenza così lontana, il Disegno come strumento di indagine e di controllo.

Qui mi fermo ritenendo di aver tracciato un quadro del ruolo che ha avuto il Disegno nell'insegnamento dell'architettura, così come si è praticato da noi negli ultimi cinquanta anni. Mi resta solo di fare gli auguri per il futuro ai docenti che mi hanno sostituito e che so impegnati seriamente a formare le nuove leve: auguro loro che trovino anche il tempo di scandagliare i campi meno battuti di quest'area disciplinare così straordinaria, antica e modernissima che è il disegno, senza fermarsi alla sola funzione analitico-descrittiva dell'architettura costruita.

Raffaello Brizzi: modelli e indirizzi della Scuola

di Gianluca Belli

Nell'ottobre del 1947, a più di un anno e mezzo dalla morte, Raffaello Brizzi viene commemorato nell'aula magna dell'Università di Firenze da Arnaldo Foschini¹. L'insolito ritardo con cui si svolge la cerimonia, e il fatto che la commemorazione venga svolta dal preside di un'altra Scuola di architettura – quella di Roma –, testimoniano quanto sia conflittuale in questo momento la situazione della Facoltà fiorentina, guidata in maniera incerta e lacerata al suo interno da contrasti personali². Ma l'intervento di Foschini è

¹ Il testo della commemorazione, pronunciata il 10 ottobre 1947, è conservato nella Biblioteca del Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Fondo Arnaldo Foschini, d'ora in poi FAF, ins. "Varie. Università".

² Dopo la morte di Brizzi, avvenuta il 23 febbraio 1946, si trascinano per mesi proposte di commemorazione. Nell'aprile del 1946 il Consiglio di Facoltà auspica che possa essere apposto nella sua stanza un medaglione modellato da Giuseppe Albano che lo ritrae, nel corso di una cerimonia che "dovrebbe svolgersi in forma intima e semplice" (verbale della seduta del 3 aprile 1946, conservato nell'Archivio di Deposito dell'Università degli Studi di Firenze, d'ora in poi ADUSE, 986, pp. 226-227); ma per quasi un anno non si parla più dell'iniziativa. È solo nel marzo del 1947 che il Consiglio di Facoltà chiede formalmente al rettore di poter apporre il medaglione, questa volta nel locale d'ingresso della Scuola, e di invitare Arnaldo Foschini a pronunciare la commemorazione solenne nell'aula magna dell'ateneo (seduta del 1 marzo 1947; ADUSE, 986, p. 271). Tuttavia sorgono difficoltà per l'iscrizione da incidere sul medaglione: il Consiglio non riesce ad accordarsi sulla formulazione del testo, mentre la famiglia propone una propria epigrafe (seduta del 21 aprile 1947, ADUSE, 986, pp. 275-276; lettera di Emilio Brizzi a Foschini del 9 aprile 1947, FAF, ins. "Città giardino. Lottizzazione"). Contestate sono soprattutto le espressioni da usarsi per definire il contributo di Brizzi alla fondazione della Scuola; due lettere di Roberto Papini a Foschini del 3 e 8 aprile 1947 rivelano in particolare le resistenze di Raffaello Fagnoni a riconoscere al collega scomparso il ruolo di fondatore (FAF, ivi), rivendicando il proprio contributo in proposito (su questo contributo un accenno nel discorso pronunciato da Brizzi il primo marzo 1931 per l'inaugurazione della Scuola, contenuto nell'*Annuario... 1930-31-1931-32*, p. 9; si veda anche M.E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Firenze, Print & Service, 1993, p. 69). Nella lettera dell'8 aprile Papini tratteggia un quadro delle vicende della Facoltà a partire dalla Liberazione, mettendo in evidenza la rivalità esistente tra Michelucci e Fagnoni e i contrasti sorti per la successione a Brizzi nella carica di preside e nella cattedra di

giustificato anche dal rapporto di profonda amicizia e di reciproca stima professionale che aveva legato i due architetti per quaranta anni. “Sono ancora sotto l'impressione dolorosa della scomparsa del caro amico Brizzi”, scrive Foschini nel marzo del 1946 a Roberto Papini. “Era buono e giusto, ed in questi ultimi tempi ha molto sofferto. Sono veramente angosciato per la sua scomparsa”³.

Raffaello Brizzi conosce Foschini nel 1905, quando ancora frequenta il corso speciale di architettura presso l'Istituto di Belle Arti di Firenze⁴. Entrambi sono impegnati nelle proteste studentesche contro il disegno di legge presentato alla Camera dall'onorevole Luigi De Seta nel 1904 e nel 1905, teso a regolamentare l'attività degli ingegneri e degli architetti escludendo dalla professione, di fatto, i possessori del diploma di professore di disegno architettonico rilasciato dalle accademie⁵. Nel 1907 Brizzi è tra i fondatori, assieme a Gino Coppedè, della sezione genovese del comitato Pro Arte⁶. Nato a Roma per contrastare la proposta di De Seta, il comitato affianca l'Associazione Artistica tra i Cultori d'Architettura, guidata da Gustavo Giovannoni, nel promuovere l'istituzione di scuole superiori di architettura indipendenti dai politecnici⁷. Nello stesso 1907 il comi-

posizione architettonica. La commemorazione di Brizzi, ancora rimandata, verrà alla fine tenuta in concomitanza del convegno dei docenti di architettura italiani organizzato a Firenze tra il 7 e l'11 ottobre 1947, dopo il passaggio della presidenza dalle mani di Giorgio Abetti a quelle di Giovanni Michelucci (si veda la lettera circolare contenente il programma del convegno, firmata da Michelucci e datata 1 settembre 1947; una copia è conservata nel FAF, ins. “Varie. Università”).

³ Lettera datata 2 febbraio (ma leggi marzo) 1946, FRP, 294.

⁴ Brizzi si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1899, ed è ammesso a frequentare il secondo anno del corso comune, propedeutico a quelli speciali. Nel 1901 passa al corso speciale in architettura, che conclude nel luglio del 1905 diplomandosi professore di disegno architettonico (AABAF, *Affari*, 89a, ins. 39, verbali degli esami dell'anno scolastico 1899-1900; 91a, ins. 24, verbali degli esami dell'anno scolastico 1901-1902; 94a, ins. 12, verbale dell'esame di promozione a professore di disegno architettonico, 8 luglio 1905). La circostanza dell'incontro tra Brizzi e Foschini è riferita da quest'ultimo nel testo della commemorazione del 1947 (FAF, ins. “Varie. Università”, p. 1).

⁵ Sul disegno di legge De Seta, presentato alla Camera in due diverse versioni nel giugno del 1904 e nel gennaio del 1905, e sulle reazioni che innesca nel mondo professionale e in quello accademico si veda L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 99-114, dove si documenta anche l'appartenenza di Foschini all'Unione fra gli Studenti di Belle Arti di Roma (p. 100). La partecipazione di Brizzi alle agitazioni promosse nel 1905 dagli studenti dell'Istituto di Belle Arti di Firenze, tra cui lo sciopero proclamato in febbraio, è testimoniata dai documenti contenuti in AABAF, *Affari*, 94a, ins. 20. Brizzi aveva partecipato ad un'altra iniziativa di protesta già nel 1900, quando era stato designato dai compagni a far parte di una commissione studentesca contro l'allontanamento di Eustachio Gurisatti dalla cattedra di disegno e plastica d'ornato dell'istituto (AABAF, *Affari*, 89, ins. 17).

⁶ C. Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Firenze, Pontecorboli, 2001, p. 36 nota 65.

⁷ L. De Stefani, *Le scuole di architettura*, cit., pp. 104-107. Sul contributo di Giovannoni al dibattito sulle scuole di architettura si veda *ivi*, pp. 117-121, 143-148, e G. Simoncini,

tato genovese si riunisce a Firenze con l'omologo locale, per dare vita a una federazione nazionale tra professionisti e studenti di architettura che ha anch'essa i medesimi scopi⁸. Della sezione toscana della Federazione Architetti Italiani Brizzi sarà presidente dal 1910 al 1925⁹, ed è probabilmente in questa veste che entrerà in contatto con una serie di esponenti della cultura architettonica romana, tra cui Giovannoni, Alberto Calza Bini, Marcello Piacentini.

Nel 1907 Brizzi viene nominato professore aggiunto di architettura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, cattedra di cui diverrà titolare nel 1924¹⁰. Da questa posizione promuove e guida la trasformazione del corso speciale di architettura in Scuola Superiore – divenuta nel 1933 Istituto Superiore di Architettura – e quindi in facoltà universitaria¹¹, letteralmente plasmandola sul modello della consorella romana. Il rispetto per il modo con il quale si imposta la Scuola di Roma, istituita nel 1919 facendo riferimento all'idea giovannoniana di “architetto integrale”¹², spinge Brizzi ad uniformare a questa esperienza le sue proposte per l'organizzazione della Scuola fiorentina, che prende avvio nel 1926 e riceve pieno riconoscimento nel 1930, dopo l'attivazione graduale di tutti i cinque anni di corso¹³.

Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935), in *La Facoltà di Architettura dell'Università “La Sapienza” dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Gangemi, 2001, pp. 45-53.

⁸ *La costituzione a Firenze di una Federazione di architetti italiani*, “La Nazione”, XLIX, 1907, 35, 4 febbraio, p. 3 (si veda anche C. Cresti, *Storia della Scuola*, cit., p. 36 nota 65). Tra i componenti del comitato fiorentino sono l'onorevole Giovanni Rosadi, che diverrà sottosegretario all'istruzione pubblica, e diversi esponenti di spicco dell'ambiente professionale e accademico della città: Enrico Ristori, all'epoca professore di architettura all'Istituto di Belle Arti di Firenze, Riccardo Mazzanti, Giuseppe Castellucci, Adolfo Coppedè, Luigi Caldini, Emilio André. Si veda anche L. De Stefani, *Le scuole di architettura*, cit., pp. 109-110, 127, e M.E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina*, cit., p. 53.

⁹ Risulta in un breve curriculum contenuto in una lista dei docenti della Scuola (ADUSF, 6, ins. “Personale insegnante anno 1931-32”).

¹⁰ Brizzi viene nominato professore aggiunto di architettura all'Istituto di Belle Arti di Firenze con R.D. del 25 aprile 1907, a decorrere dal primo maggio dello stesso anno (AABAF, *Affari*, 96a, ins. 5). Con la nomina, seguita ad un concorso, Brizzi ricopre il ruolo lasciato libero da Enrico Ristori, divenuto a sua volta titolare della cattedra di architettura che Vincenzo Micheli aveva tenuto fino alla sua morte, avvenuta nel 1905 (AABAF, *Affari*, 94a, ins. 16; 95, ins. 4).

¹¹ L'istituto viene trasformato in facoltà ed è aggregato all'Università degli Studi di Firenze con R.D. 26 marzo 1936, n. 657, a decorrere dal primo aprile 1936: *Annuario... 1935-36*, Firenze, Ariani, 1936, p. 9. Una dettagliata storia della Facoltà, ricostruita a partire dai suoi prodromi accademici, in F. Gurrieri, L. Zangheri, *La Facoltà di Architettura*, in *L'Università degli Studi di Firenze 1924-2004*, Firenze, Olschki, 2004, II, pp. 493-513.

¹² Un sintetico quadro dei modi con i quali si istituiscono la Scuola Superiore di Architettura di Roma e quelle successive di Venezia, Torino, Firenze, Napoli e Milano è delineato, con qualche imprecisione, da L. Compagnin, M.L. Mazzola, *La nascita delle Scuole Superiori di Architettura in Italia*, in *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Milano, Electa, 1976, pp. 194-196.

¹³ La Scuola ha un prodromo nell'anno scolastico 1926-27, con l'aggiunta dei corsi scienti-

Nei primi verbali del Consiglio direttivo¹⁴, presieduto fino al 1932 da Domenico Trentacoste, ma nei fatti indirizzato da Brizzi già dal momento della costituzione¹⁵, la Scuola di Roma appare un punto di riferimento costante sia sul piano culturale che su quello didattico. Tale rimarrà fino al 1944, per tutto il periodo in cui Brizzi è alla guida dell'istituto: formalmente dal 1932 al 1935 come direttore, carica che nel 1933 è affiancata da quella di commissario straordinario del Consiglio di Amministrazione; dal 1936 al 1944 come preside della Facoltà¹⁶. Da un punto di vista normativo il legame è

fici ai primi due anni della Scuola Speciale di Architettura dell'Accademia di Belle Arti (si veda la lettera del 6 maggio 1927 del presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze al presidente della Commissione Straordinaria per la Provincia di Firenze, ADUSF, 6, ins. "Amministrazione 1927-28"), e comincia a funzionare in modo parzialmente autonomo nell'anno successivo. Nel novembre del 1927 il ministero della Pubblica Istruzione autorizza infatti l'attivazione del terzo anno della nuova scuola, aperto agli studenti usciti dal biennio integrato con i corsi scientifici e agli architetti diplomati presso le accademie; in dicembre, inoltre, viene formalmente costituito il Consiglio Direttivo e si approva il piano di studi dei primi tre anni di corso (si vedano i verbali delle sedute del Consiglio del 22 novembre e 13 dicembre 1927, ADUSF, 989, alle date). Il riconoscimento ufficiale viene sancito con il R.D. del 26 giugno 1930, n. 1084 (ADUSF, 989, 5 giugno e 13 ottobre 1930). Un sunto delle vicende che portano all'istituzione della Scuola è contenuto nel discorso di Brizzi del primo marzo 1931 (*Annuario ... 1930-31-1931-32*, cit., pp. 8-10), dove si insiste sulla conformità di norme tra le Scuole di Firenze e Roma e sugli interventi di Giovannoni nell'organizzazione di quella fiorentina. Si veda anche M.E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina*, cit., p. 69, e C. Cresti, *Storia della Scuola*, cit., pp. 45-47.

¹⁴ I verbali delle riunioni del Consiglio sono contenuti in ADUSF; si vedano in particolare i volumi 989 ("Registro delle Adunanze, 1927-1931"); 988 ("Registro delle Deliberazioni del Consiglio della Scuola, 1931-1937"); 987 ("Registro delle Deliberazioni del Consiglio della Facoltà di Architettura, dal 10 giugno 1938 al 13 novembre 1939"); 986 ("Verbali del Consiglio di Facoltà Architettura, dal 13.11.1939 al 29.10.1940 [ma in realtà fino al 22 novembre 1948]"). Un sintetico regesto del loro contenuto fino al 1936 in C. Cresti, *Storia della Scuola*, cit., pp. 45-49, mentre ampi stralci sono nella storia della Scuola compilata da Francesco Quinterio, e depositata in dattiloscritto presso la Biblioteca della Facoltà di Architettura. L'elenco completo dei documenti conservati in ADUSF che riguardano la Scuola è contenuto in *Archivio storico dell'Università degli Studi di Firenze (1860-1960). Guida Inventario*, a cura di F. Capetta, S. Piccolo, Firenze, Firenze University Press, 2004, pp. 262-265.

¹⁵ La direzione della Scuola è assunta da Domenico Trentacoste nella sua qualità di presidente dell'Accademia di Belle Arti; divenuto Accademico d'Italia, nel maggio del 1932 Trentacoste rassegna le dimissioni dalla carica, e al suo posto viene nominato Raffaello Brizzi (verbale della seduta del Consiglio del 18 maggio 1932, ADUSF, 988, alla data), che già in precedenza presiede con determinazione le riunioni del Consiglio in occasione delle frequenti assenze del direttore.

¹⁶ Brizzi viene nominato direttore della Scuola Superiore di Architettura con R.D. del 3 marzo 1932, e quindi nominato preside per il biennio 1935-1937 con D.M. del 15 aprile 1936, in concomitanza con la trasformazione della Scuola in facoltà universitaria avvenuta nello stesso anno. Successivamente la carica di preside è rinnovata dal Senato Accademico per i bienni 1937-1939, 1939-1941 e 1941-1943, e, per elezione, dal Consiglio di Facoltà per il triennio 1943-1946 (si vedano i verbali dei Consigli del 18 maggio 1932, 11 novembre 1937, 8 gennaio 1940, 30 novembre 1941 e 18 dicembre 1943, ADUSF, 988 e 986, alle date, e lo stato di servizio di Brizzi, conservato presso l'ufficio personale docente e ricercatore dell'Università degli Studi

obbligato, visto che la Scuola romana è la prima ad interpretare e mettere in pratica i dettami con i quali la legge Nava, nel 1915, prevede l'istituzione delle scuole superiori di architettura¹⁷. Il piano di studi e i programmi degli insegnamenti vengono quindi modellati sulla base di quelli vigenti a Roma, fornendo agli allievi una corposa preparazione scientifica in aggiunta a quella artistica e tecnica tradizionalmente offerta dalle accademie¹⁸. Nel 1932 anche il nuovo statuto viene conformato a quello della Scuola di Giovannoni, le cui pressioni per uniformare numero, denominazione e programmi dei corsi dei bienni delle cinque scuole italiane trovano a Firenze completa accoglienza¹⁹.

Ma dai verbali del Consiglio della Scuola traspare soprattutto la volontà di trapiantare a Firenze il modello culturale romano. I contatti diretti tra le due Scuole e gli ambienti intellettuali che rappresentano sono numerosi e, per quanto riguarda quella di Firenze,

di Firenze). Tuttavia nel settembre del 1944 Brizzi, come tutti gli altri presidi dell'Università fiorentina, viene sollevato dall'incarico, e la Facoltà commissariata sotto la guida di Giovanni Michelucci (verbale del Consiglio di Facoltà del 29 settembre 1944, ADUSE, 986, alla data). Il consiglio di amministrazione della Scuola viene costituito nell'ottobre del 1930 su indicazione del Ministero dell'Educazione Nazionale, che prescrive anche la sua composizione: Domenico Trentacoste presidente, Raffaello Brizzi professore di ruolo nella Scuola, Ugo Ojetti rappresentante del Ministero dell'Educazione Nazionale, Luigi Marschiczek rappresentante del Ministero delle Finanze, Giuseppe Castellucci e Alfredo Selvi rappresentanti del Comune di Firenze, Antonio Maraini rappresentante della Provincia di Firenze, Lorenzo Romanelli rappresentante del Consiglio dell'Economia di Firenze, Dario Guidotti rappresentante della Cassa di Risparmio di Firenze, Ezio Cerpi rappresentante della Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti ed Artisti di Firenze (si veda la lettera del 30 ottobre 1930 del Ministro dell'Educazione Nazionale a Domenico Trentacoste, ADUSE, 6, ins. "Consiglio di Amministrazione 1931-32"). Nel marzo del 1932 Trentacoste rassegna le dimissioni da presidente del Consiglio di Amministrazione per motivi di salute, anche se continua a presiedere le riunioni fino al febbraio dell'anno successivo (ADUSE, 994, "Registro delle deliberazioni del Consiglio di Amministrazione", 1 marzo 1932 e 9 febbraio 1933); qualche mese più tardi il Consiglio viene sciolto, e con R.D del 29 giugno dello stesso anno Brizzi viene nominato commissario, carica che conserverà, grazie a reiterati rinnovi, fino all'ottobre del 1935 (si veda lo stato di servizio di Brizzi).

¹⁷ L. De Stefani, *Le scuole di architettura*, cit., pp. 127-131, 147-148.

¹⁸ Si vedano i verbali delle sedute del Consiglio del 22 novembre e 13 dicembre 1927 (ADUSE, 989, alle date). Il primo statuto con il relativo ordinamento didattico è pubblicato nell'*Annuario... 1930-31-1931-32*, cit., pp. 59-66.

¹⁹ La stesura del nuovo statuto segue una riunione fra i direttori di tutte le scuole superiori di architettura, tenuta presso il Ministero dell'Educazione Nazionale a Roma con l'obiettivo di unificare i rispettivi programmi didattici; nella riunione si giudica "indispensabile che i primi due anni delle Scuole debbano essere per quanto possibili eguali almeno nel numero e nella denominazione delle materie d'insegnamento; la uniformità degli insegnamenti è stata riconosciuta meno utile per il triennio successivo" (ADUSE, 988, 18-19 maggio 1932, pp. 23-25). Conseguentemente, il testo del nuovo statuto viene "compilato sulla base di quelli della R. Scuola Superiore di Architettura di Roma" (ivi, p. 26); in seguito alcune modifiche al piano degli studi, riguardanti le materie scientifiche, vengono apportate sulla base dell'ordinamento della Scuola di Napoli (ADUSE, 988, 4 luglio 1932, pp. 27-28). Ulteriori modifiche all'ordinamento del biennio tengono conto di richieste avanzate personalmente da Giovannoni (ADUSE, 988, 23 gennaio 1933, pp. 49-50).

quasi esclusivi. Nel 1930 Giovannoni e Calza Bini, che è in questo momento direttore della Scuola di Napoli, accettano di intervenire all'apertura ufficiale dei corsi fiorentini, celebrata da un discorso di Ugo Ojetti²⁰. Nel 1932 sono Brizzi e Raffaello Fagnoni a presenziare all'inaugurazione della nuova sede della Scuola di Roma²¹. Per l'apertura dell'anno accademico 1932-1933 il discorso inaugurale viene pronunciato da Calza Bini, che rimpiazza un Piacentini indisponibile per il sopraggiungere di impegni più importanti²².

Il filo doppio che lega le Scuole di Firenze e di Roma comporta anche lo scambio di favori accademici. Nel 1942 Angiolo Mazzoni si serve del tramite di Piacentini per raccomandare a Brizzi il suo aiuto Bruno Roma, che deve sostenere l'esame di stato a Firenze²³. Più sostanziale il caso di Concezio Petrucci. Fin dal 1930 Petrucci è chiamato da Roma a tenere l'insegnamento di Edilizia Cittadina e Arte dei Giardini, appena attivato, che si trasformerà poi nel corso di Urbanistica; l'incarico si protrarrà fino al 1944, quando le comunicazioni tra Firenze e Roma, dove Petrucci continua a risiedere, diverranno impossibili²⁴. Che si tratti di un incarico affidato per assegnare a Petrucci una posizione accademica e compiacere i suoi protettori romani lo rivela lo stesso Brizzi, in una lettera a Piacentini del gennaio 1945. Nella lettera Brizzi sente il dovere di giustificarsi per aver proposto di assegnare a Michelucci la cattedra di Urbanistica: "non si poteva più aspettare Petrucci, del quale tutti erano e sono scontenti, avendo Egli negli ultimi anni, anche prima della guerra, gravemente trascurato [...] Ti ricordi come gli dammo la libera docenza? Petrucci, se e quando tornerà e potrà dare serio affidamento, gli affideremo altri insegnamenti. Detto tra noi, Petrucci è un buon professionista, ma non è un Maestro, non ha dottrina alcuna, e quella cattedra, affidata a Lui, zoppicava in malo modo"²⁵. Petrucci reagisce in modo scomposto all'allontanamento; nel marzo del 1945, durante un consiglio di Facoltà, Brizzi "comunica una lettera ingiuriosa dell'architetto Petrucci, nella quale si fanno odiose accuse a tre membri del Consiglio di Facoltà", naturalmente da riconoscere nello stesso Brizzi, in Michelucci e in Roberto Papini: si salva solo Fagnoni,

²⁰ ADUSE, 988, 13 e 31 ottobre 1930. Il discorso ("Per inaugurare la Scuola fiorentina di architettura") è pubblicato nell'*Annuario ... 1930-31-1931-32*, cit., pp. 15-23.

²¹ ADUSE, 988, 15 dicembre 1932, p. 45.

²² ADUSE, 988, 23 gennaio 1933, p. 51. Calza Bini pronuncia un discorso sul tema "L'architetto nella vita moderna", pubblicato nell'*Annuario della R. Scuola Superiore di Architettura di Firenze. Anno accademico 1932-33*, Firenze, Ariani, 1934, pp. 16-33.

²³ Si veda la lettera di Mazzoni a Piacentini dell'11 febbraio 1942, FMP, 342.

²⁴ ADUSE, 989, 31 ottobre 1930; C. Cresti, *Storia della Scuola*, cit., p. 136.

²⁵ Lettera del 7 gennaio 1945, FMP, 344. La proposta di trasferire Michelucci alla cattedra di Urbanistica è formulata da Brizzi nel Consiglio di Facoltà del 29 dicembre 1944, ma è approvata solo nella seduta del giorno successivo a causa dell'opposizione di Fagnoni, che tenta di temporeggiare proponendo di procrastinare il trasferimento all'anno accademico successivo. Contestualmente si stabilisce di assegnare a Petrucci "un incarico adeguato" quando potrà risiedere stabilmente a Firenze e sarà in grado di svolgere regolarmente le lezioni (ADUSE, 986, alle date, pp. 162-163, 165-166).

l'unico che aveva tentato di opporsi al trasferimento di Michelucci alla cattedra di Urbanistica²⁶.

Ancora collegato all'insegnamento di Urbanistica è un episodio del 1938, nel quale è Brizzi stavolta a richiedere un favore alla Scuola romana. Scrivendo a Piacentini osserva: "Ho visto le Commissioni per le libere docenze; benissimo; in quella di Urbanistica ci sei Tu e Giovanni; Ti prego di rimanervi", richiesta motivata evidentemente da interessi accademici, forse già collegati al progetto di trasferire Michelucci a quella cattedra²⁷.

Ma al di là degli schemi didattici e delle alleanze accademiche, la Scuola romana rappresenta per Brizzi soprattutto un modello artistico: un esempio di metodo e di linguaggio che corrobora la propria concezione dell'architettura, così come si va definendo nel corso degli anni Trenta. Per Brizzi è la tradizione architettonica italiana, soprattutto quella formatasi durante il Quattrocento e il Cinquecento, a detenere il primato, costituendo una sintesi ideale di valori formali e plastici. Nel programma del suo corso di Composizione Architettonica II, un paragrafo è dedicato all'"architettura nella tradizione (con speciale riferimento al rinascimento fiorentino), comparata alle esigenze della civiltà moderna"²⁸. I rapporti tra le masse, l'equilibrio tra i pieni e i vuoti, le loro proporzioni, il ritmo degli elementi, la consonanza con l'ambiente, formano l'essenza di questa tradizione, le cui qualità appaiono ottenute consapevolmente nell'architettura colta e si rivelano innate in quella spontanea²⁹.

La ricerca di un'espressione architettonica che scaturisca dalla tradizione italiana è il tratto di unione che lo accomuna ad Arnaldo Foschini. In alcune delle sue opere Brizzi riconosce i valori che ritiene l'acquisizione più alta del Rinascimento, soprattutto quello

²⁶ ADUSE, 986, 6 marzo 1945, p. 171: "Il Consiglio unanime decide di non prendere neppure in considerazione la stessa lettera, lieto – dopo questa prova – di aver allontanato dalla Facoltà chi ne è risultato indegno".

²⁷ Lettera del 20 agosto 1938, FMP, 231.

²⁸ Il programma si riferisce agli anni accademici 1930-31 e 1931-32, ma verrà replicato anche negli anni successivi: *Annuario ... 1930-31-1931-32*, cit., p. 125.

²⁹ Gli orientamenti architettonici di Brizzi sono bene illustrati dagli articoli che Roberto Papini e Marcello Piacentini gli dedicano agli inizi degli anni Quaranta: R. Papini, *Esempi fiorentini*, "Architettura", XIX, 1940, 7, pp. 1-8; M. Piacentini, *Opere di Raffaello Brizzi*, "Architettura", XXII, 1943, 11-12, pp. 273-291. Dopo la morte, una prima sommaria valutazione critica del suo lavoro e della sua personalità è compiuta da G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, ERI, 1968, pp. 14-15; altrettanto sommarie e *tranchants* i più recenti giudizi di Carlo Cresti (C. Cresti, *Montecatini 1771-1940: nascita e sviluppo di una città termale*, Milano, Electa, 1984, pp. 78-88; C. Cresti, *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1986, p. 244-245; C. Cresti, *Storia della Scuola*, cit., p. 6). Di contro, nel 1966 Franco Borsi esprimeva un giudizio non negativo su Brizzi, osservando la sua disponibilità ad aprire la Scuola a esperienze nuove (*Giovanni Michelucci*, a cura di F. Borsi, Firenze, L.E.F., 1966, p. 31 nota 12). Un regesto delle opere e dei progetti, la maggior parte dei quali mai pubblicati, si trova nella tesi di laurea di Silvia Bendinelli (*Raffaello Brizzi e l'architettura per il turismo in Toscana*, relatore M. Fagiolo, correlatore M.A. Giusti, Facoltà di Architettura di Firenze, a.a. 1996-97), mentre una parte dei disegni, corrispondenti alla prima fase della sua carriera, è schedata in G. Belli, *I disegni di Raffaello Brizzi all'Accademia delle Arti del Disegno*, Firenze, Olschki, 2006.

di matrice toscana. È il caso del progetto per la sistemazione di via del Rinascimento a Roma. In una lettera del maggio 1937, Brizzi esprime a Foschini il suo entusiasmo per la prova, pubblicata su "Architettura": "ho avuto una grande gioia nell'esaminare i Tuoi progetti, toscanissimi e moderni [...]. Bravo, bravo, bravo!!! Sono bellissimi tutti, espressivi, nostri e soprattutto pieni di poesia, nostra, toscana, fiorentina. Sempre ho ammirato la Tua arte, solida, serena e italiana, ma qui, permettimi di dirtelo, Ti sei rivelato completo, cioè un architetto finissimo, lirico, poeta [...] Di questi [...], domani a lezione, farò oggetto di studio e commento agli allievi; non si può fare opera più moderna e toscana di così"³⁰.

Dunque ciò che conta è l'espressione poetica, il predominio del messaggio spirituale sul calcolo funzionale, sulla razionalità fine a se stessa. Ma anche sull'aggettivazione stilistica. La potenziale indifferenza stilistica consente di dare una ragione alla pluralità di linguaggi che Brizzi usa e sperimenta tra la metà degli anni Venti e gli anni Quaranta, preferendo cercare una consonanza tra linguaggio architettonico, funzione e contesto, piuttosto che accogliere una cifra formale predeterminata³¹. Questo atteggiamento è conservato da Brizzi anche all'interno della Scuola, e gli varrà, dopo la sua morte, l'accusa di non avere impostato l'insegnamento dell'architettura in modo coerente: Fagnoni osserverà infatti che "si è sentita la mancanza di un insegnamento metodico e obiettivamente critico dell'architettura contemporanea"³². In realtà, pur se invitati a confrontarsi con un ventaglio di tendenze diverse, come è dimostrato dagli abbonamenti ad una serie di riviste tedesche, francesi, inglesi e americane ai quali viene dato corso nella Scuola sin dal 1932³³, e da una cauta apertura agli orientamenti del Razionalismo, gli studenti fiorentini sono soprattutto sollecitati a mettersi in relazione con la Scuola romana e con il lavoro degli architetti che vi gravitano.

³⁰ Lettera del 3 maggio 1937, FAF, ins. "Corrispondenza". Il progetto per la sistemazione di via del Rinascimento è pubblicato in un articolo di Plinio Marconi apparso nel fascicolo speciale di "Architettura" del 1936 (*Il corso del Rinascimento. Arch. Arnaldo Foschini*, in *Urbanistica della Roma mussoliniana*, "Architettura", XV, 1936, fasc. speciale, pp. 54-78).

³¹ Sullo spettro di linguaggi impiegati da Brizzi durante la sua carriera si veda G. Belli, *Architetture residenziali di Raffaello Brizzi tra Montecatini e Pistoia*, in *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole. L'arte dell'abitare tra ville e residenze urbane*, atti del convegno di studi (Pistoia-Santomato, 26-29 marzo 2003), a cura di E. Daniele, Firenze, Alinea, 2004, pp. 129-133.

³² La frase è riportata in un manoscritto di Roberto Papini databile al 1946, che riguarda alcune affermazioni di Fagnoni probabilmente pronunciate in un Consiglio di Facoltà (FRP, 224a).

³³ Tra i documenti della Scuola risulta una richiesta di Fagnoni del 15 giugno 1932 per l'abbonamento alle tedesche "Baukunst" e "Moderne Bauformen", all'inglese "The Architectural Review", all'americana "The Architectural Forum" e alla francese "L'Architecte"; in un altro elenco di riviste per la biblioteca, databile al dicembre dello stesso anno, è inserita anche "The Town Planning Review", edita dalla School of Architecture dell'Università di Liverpool (ADUSE, 6, ins. "Biblioteca e materiale didattico 1931-32"). Attualmente è impossibile stabilire un elenco esatto delle riviste e dei libri stranieri posseduti all'epoca dalla biblioteca, perché l'alluvione del 1966 ha distrutto gran parte del patrimonio librario e soprattutto i cataloghi ed i registri degli acquisti.

La partecipazione alla V Triennale di Milano, nel 1933, viene preparata allestendo una mostra “con direttive affini a quelle seguite nella Scuola romana”, frutto di un lavoro svolto mantenendo un reciproco contatto³⁴. L'anno successivo docenti e studenti fiorentini si recano a Roma per la Mostra della Rivoluzione Fascista, e sono ricevuti da Giovannoni e dal corpo insegnante della sua Scuola. Con la guida di Vincenzo Fasolo visitano i Fori Imperiali, mentre Piacentini illustra loro alcuni nuovi edifici della capitale³⁵. Nel 1938 viene organizzata una seconda gita di istruzione a Roma, questa volta per la Mostra Augustea della Romanità; nell'occasione si programmano visite anche alle città di nuova fondazione di Aprilia e Guidonia³⁶. Nel 1940, per il decennale dell'istituzione della Scuola, si progetta infine una visita in Sicilia “in comune con la Facoltà di Architettura di Roma”³⁷. Con la guerra le gite di istruzione vengono proibite, ma Brizzi si impegna ad accompagnare comunque i propri allievi a Milano per mostrare loro il nuovo Palazzo di Giustizia. “È un'opera grandiosa e degna in tutto del Tuo nome”, scrive a Piacentini in una lettera del maggio 1942, dopo la pubblicazione dell'edificio sulla rivista “Architettura”; “essa Ti fa onore e costituisce un esempio degno di studio per tutti e particolarmente per i giovani. Ammiro tutto l'interno, sapientemente distribuito e disegnato con una chiarezza architettonica, serena ed elegante. Belli i fianchi all'esterno; solenne e severo il fronte principale. [...] Ne ho parlato agli allievi e ho loro promesso di portarli in qualche modo a Milano [...] per fargli apprezzare sul posto l'insieme e gli interni di questa Tua opera”³⁸.

Il rapporto tra Brizzi e Piacentini è già pienamente consolidato all'inizio degli anni Trenta. La loro amicizia, forse iniziata negli anni Dieci³⁹, si sviluppa in modo asimmetrico: Brizzi conserverà sempre per il “caro maestro”, come lo chiama spesso nell'epistolario, una sorta di rispetto reverenziale, una posizione subalterna⁴⁰. I contatti diretti, le visite reciproche, talvolta anche con le famiglie, sono frequenti⁴¹; da parte di Brizzi, l'invio di lettere per chiedere pareri, dare informazioni, ottenere

³⁴ Si veda il verbale della seduta del Consiglio del 1 maggio 1933 (ADUSE, 988, p. 54).

³⁵ Verbale del Consiglio del 12 giugno 1934 (ADUSE, 988, 72-73).

³⁶ Verbale del Consiglio del 15 febbraio 1938 (ADUSE, 988, p. 145).

³⁷ Verbale del Consiglio del 3 novembre 1940 (ADUSE, 986, p. 30)

³⁸ Lettera del 2 maggio 1942 (FMP, 342).

³⁹ Quando Piacentini partecipa al dibattito e alle iniziative per la riforma dell'istruzione superiore nel campo dell'architettura. Piacentini, nel 1913-14, elabora anche un progetto per il riassetto delle terme di Montecatini (M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 191; G. Belli, *I disegni di Raffaello Brizzi...* cit, p.106.)

⁴⁰ Rarissimi i dissensi nelle lettere di Brizzi a Piacentini, e comunque sempre esposti in maniera deferente; in quella citata del 2 maggio 1942, riguardante il palazzo di giustizia milanese, le perplessità sul prospetto principale (“Su questo Ti dirò a voce qualche mia impressione; mi sembra un poco meno intero di tutto il resto”) sono ad esempio stemperate dalla profusione di lodi al resto dell'edificio.

⁴¹ Si vedano ad esempio la lettera di Brizzi a Piacentini del 5 marzo 1938 (FMP, 231) e il biglietto di Roberto Papini a Piacentini del 20 maggio 1943 (FMP, 343), nei quali si parla di visite a Firenze dell'architetto romano con la famiglia.

favori, diviene sempre più una consuetudine. Durante gli anni Trenta e i primi anni Quaranta Piacentini è il suo protettore politico e professionale. A lui nel 1937 chiede insistentemente l'appoggio per evitare che la sua Loggia dei Mercanti, costruita a Pistoia tra il 1908 e il 1913 di fianco alla sede della Cassa di Risparmio, venga manomessa con la costruzione del nuovo palazzo delle Poste di Mazzoni⁴². Nello stesso anno l'intervento di Piacentini è determinante anche per ottenere l'incarico di progettare un edificio a Lucca per l'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale, in un'area attigua a quella dove Brizzi sta già progettando un altro edificio per l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, lavoro anch'esso ottenuto grazie alle pressioni di Piacentini⁴³. Nel 1933 era stato ugualmente Piacentini a caldeggiare, presso i Ministeri dell'Educazione Nazionale e dei Lavori Pubblici, l'affidamento a Brizzi del progetto per il nuovo centro universitario di Firenze, che prenderà corpo e redazione definitiva tra il 1935 e il 1937⁴⁴.

Tuttavia, l'ammirazione che Brizzi nutre nei confronti di Piacentini non è dovuta alla sola riconoscenza. Per Brizzi Piacentini rappresenta soprattutto, assai più di Foscini, colui che meglio interpreta la propria idea di architettura. La sua influenza è evidente non solo negli esiti formali di alcuni progetti, ma soprattutto negli assunti che ne formano l'intelaiatura teoretica. Le inclinazioni neotradizionali e il recupero dei valori ritenuti fondanti nella tradizione architettonica italiana formano una base comune all'architettura di entrambi. Brizzi inoltre condivide con Piacentini l'attenzione verso il progetto urbano e alcuni dei principi che vi vengono sottesi: il senso del quadro urbano, il valore della variazione, l'armonia fra le parti, la conciliazione tra esigenze estetiche e esigenze economiche, l'anti-individualismo, il procedimento progettuale basato sulla collaborazione. Sul piano del metodo, il piano di Brizzi per il riassetto del litorale versiliese (1932-1942) è quanto di più simile alle grandi imprese urbanistiche di Piacentini. Come accade per i piani di Bergamo e Brescia, Brizzi progetta in prima

⁴² Lettere di Brizzi a Piacentini del 21, 29 e 31 ottobre 1937 (FP 231). Brizzi invia alcune fotografie in merito anche a Giovannoni, che in una lettera del 30 ottobre 1937 (FMP, 231) esprime la sua solidarietà all'architetto montecatinese, deplorando il progetto di Mazzoni: "le fotografie da Lei inviatemi, che mi mostrano l'innesto del nuovo palazzo delle poste di Pistoia addosso alla bella loggia da Lei costruita una ventina d'anni fa, mi hanno veramente stupito ed indignato, ché io non saprei immaginare un più balordo scempio di un'architettura, una più completa mancanza di ogni sentimento di ambiente. Evidentemente il nuovo Architetto ha creduto che bastasse disporre fasce di marmi bianchi e scuri perché una fabbrica divenisse pistoiese. Ma il maggior pericolo è [...] che in un prossimo periodo la loggia sia demolita e la nuova facciata si avanzi col suo stile sulla via". Brizzi intraprende anche un'azione legale per evitare l'abbattimento della loggia, come risulta dalla lettera del 31 gennaio 1942 (FMP, 342). Sulla loggia si veda *La loggia de' mercanti. Ricordo dell'inaugurazione avvenuta in Pistoia il 16 novembre 1913*, Pistoia, Stabilimento Grafico Niccolai, 1914, e G. Belli, *I disegni di Raffaello Brizzi...*, cit. pp. 18-27.

⁴³ Lettere di Brizzi a Bruno Biagi, presidente dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale, del 30 ottobre 1937, e di Brizzi a Piacentini del 31 ottobre 1937, del 5 marzo e del 17 giugno 1938 (FMP, 231).

⁴⁴ Lettera di Brizzi a Piacentini del 27 maggio 1938 (FMP, 231).

persona solo alcune architetture, ma contemporaneamente orchestra, sulla base di uno schema prestabilito, una pluralità di interventi a scala edilizia condotti da altri professionisti, sui quali riesce a mantenere un saldo controllo⁴⁵.

Viceversa, è difficile dire quanto Piacentini stimi realmente il lavoro di Brizzi. Le sporadiche imprese professionali in cui quest'ultimo riesce a coinvolgere il collega romano vengono per lo più lasciate cadere, come se fossero prive di reale interesse. È il caso del progetto per la sistemazione del centro di Firenze, che Brizzi nel 1937 offre di studiare al podestà con la collaborazione di Piacentini, e che rimane lettera morta⁴⁶. Anche il lungo articolo che Piacentini dedica alle opere di Brizzi nel numero di novembre-dicembre 1943 di "Architettura" è sostanzialmente solo un tributo all'amicizia che lega i due architetti⁴⁷. L'articolo è lungamente atteso da Brizzi, che lo considera il più alto riconoscimento alla sua carriera: "mi è arrivata una delle consuete lettere, buone e care di Foschini, nella quale Egli mi informa che è Tuo intendimento di scrivere ora la nota presentazione dei miei lavori per la Rivista 'Architettura' [...]. Ti confesso che mai avrei osato di insistere, ma quando ho letto tutto ciò, ne sono rimasto commosso ed a Te profondamente grato"; ed ancora: "Ma Tu devi esser certo della mia profonda gratitudine, poiché sempre ho desiderato codesto Tuo giudizio e sempre l'ho considerato come il più ambito compenso al lavoro di tutta la mia vita!"⁴⁸. Tuttavia, da una lettera a Piacentini dell'ottobre 1941, si comprende che l'articolo è stato espressamente richiesto dallo stesso Brizzi: "Ti ricordo e raccomando il Tuo articolo per la Rivista; scusami se Ti sembrerò seccante, ma Tu sai quanto per me sia importante tale Tua alta considerazione e valutazione dell'opera mia di architetto"⁴⁹. Piacentini sottopone a Brizzi una prima bozza dell'articolo, nel quale dimostra di conoscere l'attività professionale dell'amico solo in modo superficiale⁵⁰. Brizzi propone alcune precisazioni e qualche aggiunta,

⁴⁵ Per il riassetto del litorale versiliese viene costituito un apposito ufficio tecnico, composto dagli ingegneri dei comuni interessati e presieduto da Brizzi, che coordina ed emenda i progetti ricadenti nel piano presentati dai singoli professionisti; a Brizzi, affiancato da Michelucci e da Enrico Miniati, viene inoltre affidato l'incarico di progettare alcuni padiglioni-tipo per la passeggiata di Viareggio, che avrebbero dovuto costituire i modelli, in termini planivolumetrici e stilistici, dell'edificazione privata successiva. Sull'argomento si veda S. Bendinelli, *Viareggio e il litorale versiliese: le scelte urbanistiche di Raffaello Brizzi*, in *La Costruzione della Versilia*, catalogo della mostra (Viareggio, 15 dicembre 2000-7 gennaio 2001), a cura di G. Borella, A. Serafini, s.l., Maschietto & Musolino, 2000, pp. 129-149.

⁴⁶ Lettere di Brizzi a Piacentini del 26 novembre, 3 e 4 dicembre 1937, 17 giugno, 20 agosto, 7, 11 e 23 dicembre 1938; lettere di Piacentini a Brizzi del 30 novembre 1937 e del 3 agosto 1938; lettera di Brizzi al conte Paolo Venerosi Pesciolini, podestà di Firenze, del 26 novembre 1937, tutte in FMP, 231.

⁴⁷ M. Piacentini, *Opere di Raffaello Brizzi*, cit.

⁴⁸ Lettera di Brizzi a Piacentini del 18 marzo 1943 (FMP, 114, ins. 14).

⁴⁹ Lettera di Brizzi a Piacentini dell'11 ottobre 1941 (FMP, 323, ins. ottobre 1941). Accenni all'articolo promesso da Piacentini compaiono anche nelle lettere indirizzate a quest'ultimo da Brizzi il 2 maggio 1942 (FMP, 342), il 14 e 19 aprile e il 30 agosto 1943 (FMP, 114, ins. 15).

⁵⁰ Lettera di Piacentini a Brizzi del 6 ottobre 1943, con allegata la bozza dell'articolo (FMP 114, ins. 16).

nelle quali insiste soprattutto sulla derivazione della sua architettura dalla tradizione rinascimentale toscana⁵¹. Piacentini non ha obiezioni⁵², e nell'ottobre del 1943, in un momento difficile, in cui si teme che la rivista debba cessare le pubblicazioni nel caso in cui i collegamenti tra Roma e Milano, dove ha sede l'editore Garzanti, si interrompano, spedisce l'articolo per la stampa al redattore Plinio Marconi, raccomandando "di fare qualche bella pagina intera, e le altre illustrazioni a ½ pagina. Terrei venisse bene curato"⁵³. Il senso del testo di Piacentini, in molti punti fortemente elogiativo, sfugge a Giò Ponti, che in un lapidario biglietto al collega romano domanda tagliente: "Ma, Piacentini mio, perché tutte quelle lodi alle mediocrissime architetture di Brizzi?"⁵⁴.

Il desiderio di Brizzi di vedere pubblicati i propri lavori su "Architettura", più e oltre che con la vanità personale ha a che fare probabilmente con la volontà di riaffermare all'interno della Scuola la propria influenza e la propria autorevolezza, che intorno ai primi anni Quaranta cominciano a logorarsi. Le figure chiave della Scuola, così come immaginata e voluta dal suo promotore, sono Giovanni Michelucci, l'antico allievo e assistente di studio, chiamato a ricoprire la cattedra di Arredamento e Decorazione Interna dal 1928⁵⁵, Roberto Papini, che Brizzi chiama fin dal 1933 a collaborare con la Scuola, affidandogli dal 1934-1935 il corso di Storia dell'Arte e Stili dell'Architettura, e per il quale proporrà e otterrà nel 1941 la cattedra per chiara fama⁵⁶.

⁵¹ Lettera di Brizzi a Piacentini del 13 ottobre 1943 (FMP 114, ins. 16).

⁵² Lettera di Piacentini a Brizzi del 19 ottobre 1943 (FMP 114, ins. 16).

⁵³ Lettera di Piacentini a Plinio Marconi del 6 ottobre 1943 (FMP 114, ins. 16).

⁵⁴ Biglietto di Giò Ponti a Piacentini, senza data (FMP 114, ins. 16).

⁵⁵ È certamente Brizzi, nella seduta del Consiglio della Scuola del 20 ottobre 1928, a proporre il nome di Michelucci, il quale più tardi ricorderà l'episodio e l'amicizia che nei primi decenni del secolo lo aveva legato al collega più anziano (*Giovanni Michelucci*, a cura di F. Borsi, cit., pp. 31, 73). Il Consiglio "in massima [...] è favorevole alla sua nomina", ma Trentacoste "si riserba tuttavia di prendere visione di qualche lavoro del Michelucci". Qualche settimana dopo, nella seduta del 14 novembre 1928, Trentacoste comunica che Michelucci ha accettato di assumere l'insegnamento di Arredamento e Decorazione Interna (ADUSE, 989, alle date). L'architetto pistoiese aveva frequentato l'Istituto di Belle Arti di Firenze tra il 1905 e il 1913 (AABAF, *Registro degli studenti*, 1905-1922, c. 3), negli anni cioè in cui Brizzi vi viene nominato professore aggiunto alla cattedra di Architettura; è lo stesso Michelucci, inoltre, a rivelare di avere lavorato durante questo periodo nello studio di Brizzi (*Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Pistoia, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1980, p. 71). Sui rapporti tra Brizzi e Michelucci si veda anche *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*, catalogo della mostra (Parigi, Centre G. Pompidou, 27 ottobre 1987-4 gennaio 1988; Firenze, Palazzo Vecchio, 5 marzo-17 aprile 1988), a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze, Alinea, 1988, pp. 50, 54, 56 nota 19, 74, e D. Liscia Bemporad, *Giovanni Michelucci. Il mobilio degli anni giovanili*, Firenze, S.P.E.S., 1999, pp. 15-23, 27.

⁵⁶ Nel luglio del 1933 Brizzi propone a Papini di tenere nella Scuola dieci conferenze su argomenti attinenti l'architettura, con cadenza mensile (lettere di Brizzi a Papini del 24 luglio e 10 agosto 1933, FRP, 194a). Successivamente, Papini viene incaricato di tenere il corso di Storia dell'Arte e Stili dell'Architettura in seguito alla rinuncia di Paolo Fontana, che aveva

ESEMPI FIORENTINI

Da molto tempo vale dicendo e predicando, spesso in vano, che il buon ambiente si distingue anche dal modo d'insediare le proprie architetture all'ambiente. Temo che questa parola «ambiente» sia sempre letta nel miglior modo. Prima, perché mi pareva a defraudare, poi a portare un esempio.

Alla definizione occorre aggiungere alcune precisazioni, che, per essere uniche, non sono meno nuove ed originali. Che l'architettura, cioè, sia forse il più genuino riflesso del carattere di una civiltà e dell'indole di un popolo prima ancora d'essere l'espressione d'un singolo ambiente è cosa che mi sembra superfluo dimostrare. La ragione ne è evidente:

mentre nell'intimo concezione che esiste fra architettura e modo di vivere, fra architettura e collettività, fra architettura e politica. Da una simile constatazione nasce la senso-generica che ogni Nazione o civiltà determinata ha o dovrebbe avere una sua propria architettura. Nel caso nostro non mi sembra difficile dimostrare che l'architettura italiana da molti secoli esiste con alcuni caratteri che le sono propri e inconfondibili. E non solo esiste nel suo complesso, ma anche nelle varietà regionali che ne confermano l'unità e ne rivelano appunto i caratteri comuni.

Che l'ambiente e l'architettura d'una città, d'una regione o nazione è il risultato di molti secoli dell'esercizio

R. Educatore degli Angiolini in Firenze.



Volata della navea Isotta ridonata dall'arch. Raffaello Brizzi.

1

Fig. 1 – R. PAPINI, *Esempi fiorentini*, “Architettura”, XIX, 1940, 7, p. 1.

Papini ha una concezione dell'architettura molto simile a quella di Brizzi, e i suoi metodi di insegnamento sono funzionali a questa concezione: rinuncia alla storia intesa come erudizione fine a se stessa, a favore di uno studio dell'architettura del passato condotto in modo da estrapolarne i valori utili per l'architettura contemporanea⁵⁷. Pa-

condotto l'insegnamento fino a quel momento (verbale della seduta del Consiglio del 24 novembre 1934, ADUSE, 988, pp. 83-84). Papini viene infine nominato ordinario di Storia dell'Arte e Storia e Stili dell'Architettura nella Facoltà fiorentina a decorrere dal 1 dicembre 1941 (verbali delle sedute del Consiglio del 15 ottobre e 16 dicembre 1941, ADUSE, 986, pp. 50, 63). Si veda anche l'introduzione a *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze, Edifir, 1998, pp. IX-XXXVII.

⁵⁷ Nella seduta del Consiglio di Facoltà del 15 ottobre 1941, Brizzi “fa osservare che gli studi del prof. Papini [...] si distinguono da quelli degli storici passati e contemporanei [...] e corrispondono, in modo caratteristico e tipico, per la loro finalità formativa, alle esigenze del corso di Storia dell'Architettura di questa Facoltà, in quanto essi danno ai giovani non soltanto la conoscenza esatta del carattere espressivo estetico dell'architettura antica, ma gli forniscono altresì gli elementi sostanziali, per la formazione dei loro concetti applicativi nello studio dell'architettura d'oggi” (ADUSE, 986, p. 51). La stessa idea è espressa da Papini

pini rimarrà sempre fedele a Brizzi, anche dopo la sua morte, riconoscendogli di aver tentato di “comporre e conciliare in sintesi le tendenze meccaniciste ed astrattiste del settentrione con le tendenze esuberanti e sentimentali del mezzogiorno, cioè realizzare quell’equilibrio tipicamente italiano che Firenze ha rappresentato per secoli”⁵⁸.

Anche l’ideale michelucciano di architettura, fondato su valori poetici e spirituali, e risolto nella ricerca di una semplicità raffinata che si nutre dei valori della tradizione, collima con quello di Brizzi, che infatti già prima della fine della guerra cercherà probabilmente di spostare Michelucci alla cattedra di Urbanistica, in modo da assicurare anche a questo importante tassello nella formazione degli allievi una linea coerente con quella dei suoi corsi di composizione⁵⁹. È il modo di intendere il percorso progettuale, il momento della creazione, che invece differisce sempre più tra i due architetti. Ciò che per Brizzi deve costituire un processo trasmissibile, legato alla possibilità di un insegnamento oggettivo, per Michelucci diviene un momento personale e fortemente interiorizzato. Vacilla la stessa possibilità dell’esistenza di una Scuola⁶⁰.

Anche la personalità di Michelucci diviene col tempo sempre più antitetica rispetto a quella di Brizzi. Michelucci è caratterizzato da quella sorta di “vagabondaggio ideale”, come lo definisce Papini in una lettera a Foschini dell’aprile 1947, “che lo porta a scoprire quasi giorno per giorno cose che gli sembrano nuove e che lo entusiasmano fino a fargli dimenticare ogni volta tutto il resto”⁶¹. Nella stessa lettera Papini è particolarmente duro nel descrivere Michelucci docente: “tiene alcuni allievi in una atmosfera esaltata e li proclama volta per volta i migliori che abbia mai avuto, salvo a mangiarseli poi in un boccone [...] quelli che non si prestano all’esaltazione sono [...] lasciati nell’ombra dell’oblio”⁶². È un giudizio che tuttavia collima con quello che Brizzi esprime in una

nel Consiglio di Facoltà del 7 novembre 1944, nel quale propone di mutare il nome della sua cattedra da “Storia dell’Arte, Storia e Stili d’Architettura” a “Storia dell’Architettura” (ADUSF, 986, p. 137).

⁵⁸ Lettera di Papini a Giorgio Abetti del 26 marzo 1946 (FRP, 224a).

⁵⁹ Nella lettera a Piacentini del 7 gennaio 1945 (FMP, 344), Brizzi sottolinea di avere proposto il passaggio di Michelucci alla cattedra di Urbanistica “solo per le necessità della scuola”, lamentandosi dei cattivi rapporti ormai intercorrenti con il collega: “Michelucci, naturalmente, ne è molto contento, salvo a rifarmi tra un mese o due la solita stupida lotta. Ma ti ripeto, io non ho pensato a Lui, ma soltanto alla Scuola”.

⁶⁰ Sulla convinzione di Michelucci circa l’impossibilità di insegnare l’architettura si veda *Giovanni Michelucci*, a cura di F. Borsi, cit., pp. 76, 79.

⁶¹ Lettera dell’8 aprile 1947, FAF, ins. “Città Giardino. Lottizzazione”. Il giudizio è condiviso dallo stesso Michelucci, che annunciando a Foschini l’elezione a preside di Roberto Papini – seguita alle sue dimissioni da commissario –, commenta: “io riacquisto tutta la mia serenità ‘vagabonda’ che mi è tanto più cara in quanto la carica stessa mi ha fatto passare le più amare giornate di questi ultimi anni” (lettera del 10 settembre 1945, FAF, ins. “Corrispondenza”). Papini, sottoposto ad accertamento per aver ottenuto il ruolo di ordinario senza concorso, rifiuta di accettare la presidenza, aprendo la strada alla nomina dell’astronomo Giorgio Abetti da parte del rettorato (lettera citata di Papini a Foschini dell’8 aprile 1947; sedute del Consiglio di Facoltà del 4 settembre e 9 novembre 1945, ADUSF, 986, pp. 190-193).

⁶² La critica è riportata anche in una delle domande poste da Franco Borsi a Michelucci



Fig. 2 – M. PIACENTINI, *Opere di Raffaello Brizzi*, “Architettura”, XXII, 1943, 11-12, p. 273.

lettera a Piacentini dell’ottobre 1941, lamentando “l’atteggiamento sempre più ostile di quello scemo del [...] Pistoiese, il quale dopo il riconoscimento dell’Accademia e Tuo, con la recente pubblicazione sulla Rivista di un altro Suo lavoro, non si regge più e cerca di accalappiare i giovani nella rete della Sua (dice Lui) inarrivabile grandezza! Ora, di Lui, io me ne arcifrego, ma della Scuola e dei giovani, no”⁶³.

Le preoccupazioni di Brizzi si rivelano non del tutto infondate. Nel settembre del 1944 Michelucci lo sostituisce alla guida della facoltà, in qualità di commissario straordinario: secondo il velenoso Papini “valendosi di amicizie contratte nelle cantine

nell’intervista pubblicata nel 1966 (*Giovanni Michelucci*, a cura di F. Borsi, cit., p. 78) e nella risposta Michelucci sembra accoglierla e giustificarla: “nel momento in cui vedevo che l’allievo poteva dire qualcosa di diverso e più intelligente [...] ritenevo mio dovere di ‘abbandonarlo’ perché si sentisse completamente libero”.

⁶³ Lettera dell’11 ottobre 1941 (FMP, 323, ins. “ottobre 1941”). L’accenno alla pubblicazione di un’opera di Michelucci “sulla Rivista” si riferisce all’articolo di Edoardo Detti sulla villa Vittoria di Forte dei Marmi (E. Detti, *Villa a Forte dei Marmi. Architetto Giovanni Michelucci*, “Architettura”, XX, 1941, 7, pp. 280-285); l’anno precedente un altro articolo, stavolta dello stesso Piacentini, era stato dedicato al palazzo del Governo di Arezzo (M. Piacentini, *Recenti opere di Giovanni Michelucci*, “Architettura”, XIX, 2, pp. 55-60).

di Palazzo Pitti e divenute poi importanti nel Comitato di Liberazione”⁶⁴. Brizzi conosce un momento amarissimo, che condivide con Piacentini attraverso alcune lunghe lettere⁶⁵. Tuttavia è ancora una volta la Scuola, la voglia di riorganizzarla, di contrastare Michelucci, ad occuparlo, anche se per poco; il rinnovato impegno nei confronti della Facoltà viene stroncato dalla morte, il 23 febbraio 1946⁶⁶.

⁶⁴ Lettera a Foschini dell’8 aprile 1947, FAF, ins. “Città Giardino. Lottizzazione”. L’accento alle “cantine di Palazzo Pitti allude al periodo che Michelucci passa da sfollato nella Reggia Medicea. Sulla situazione della Facoltà nell’immediato dopoguerra si veda anche G.K. Koenig, *La facoltà di Architettura negli anni delle grandi speranze (1944-1950)*, in *Storia dell’Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, Firenze, F. & F. Parretti Grafiche, 1986, I, pp. 543-555, specialmente le pp. 548-551.

⁶⁵ Lettere di Brizzi a Piacentini del 4 dicembre 1944, 7 gennaio e 22 marzo 1945; lettera di Piacentini a Brizzi del 29 ottobre 1945 (FMP, 344).

⁶⁶ L’orazione funebre è pronunciata da Roberto Papini; tra le sue carte ne rimangono due diverse versioni (FRP 224a).

Raffaello Fagnoni e i Caratteri degli edifici: verso una didattica delle funzioni

di Pier Guido Fagnoni



Fig.1 – Architetto Raffaello Fagnoni.

“[...] Fiorentino, (nato nel 1901) [...], si era laureato in Architettura a Roma (nel 1924) quando non esisteva ancora la Facoltà di Firenze. Egli apparteneva alla generazione di Libera, di Figini e di Pollini, ma la sua formazione, più che agli slogan razionalisti di marca lecorbuseriana, era vicina alla parte tedesca del razionalismo; quella che si traduceva [...] nello studio dei ‘caratteri distributivi’ dell’architettura.

Materia che il Fagnoni, giovanissimo vincitore della cattedra fiorentina, insegnò con passione per tutta la vita, e che costituì allora il cavallo di Troia razionalista per entrare nell’università.

La matrice di Fagnoni, romana e tedesca insieme, lo pose sempre nelle vicende fiorentine come un isolato, non riuscendo mai a legare con Michelucci (salvo un lontano, occasionale e poco felice tentativo di collaborazione nella casa del balilla di Pistoia) [...]. Di ciò Fagnoni soffrì sempre moltissimo, ed il suo ostinato firmarsi: ‘R.F. architetto fiorentino’ è la spia di quanto ci tenesse ad affermare una verità di fatto, che molti si ostinavano a voler ignorare [...]”.

(G.K. Koenig, da Architettura in Toscana 1931-1968)

GLI ANNI DELLA FORMAZIONE

Dopo gli studi classici al liceo Michelangelo, Fagnoni si iscrive ai corsi di Ingegneria del Politecnico di Torino in quanto non esisteva ancora una Scuola Superiore di Architettura. Questa esperienza lascerà in Fagnoni tracce di un atteggiamento rigoroso e scientifico, non corrispondente in sostanza alla sua vocazione, diciamo più artistica, che quell'ambiente non gratificava particolarmente.

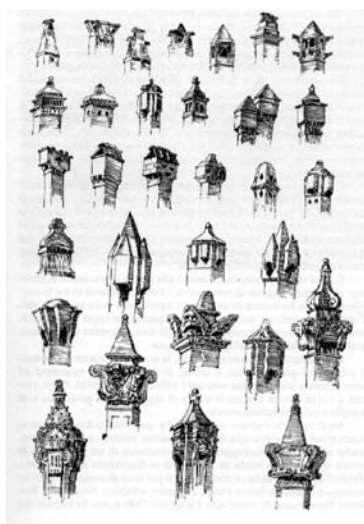


Fig. 2 – Esercitazione dal vero. Studi tipologici per camini.

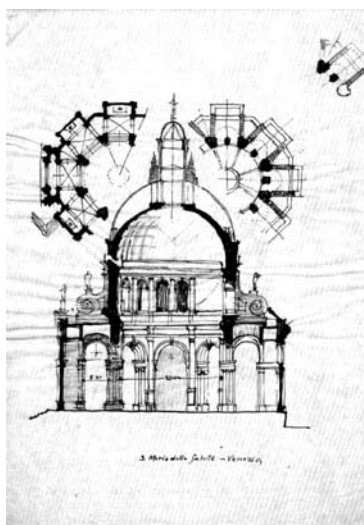


Fig. 3 – Esercitazione dal vero. Chiesa di S. Maria della Salute, Venezia.

Nel 1921, aperta la Scuola Superiore di Architettura a Roma, Fagnoni vi si precipita, e viene iscritto al terzo anno. A Roma trova un ambiente, la città, il modo accademico, il mondo culturale, ovviamente assai diverso e più stimolante di quello che aveva lasciato a Torino e a cui comunque rimarrà affezionato.

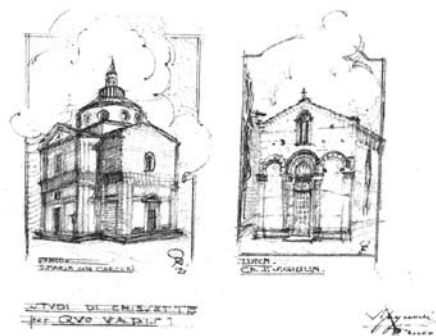


Fig. 4 – 1921: III anno. Studi di Chiesette per QUO VADIS? Prato, S.M. delle Carceri; Lucca, S. Giulia.

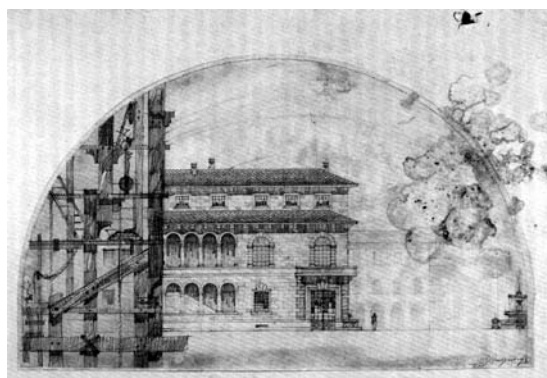


Fig. 5 – 1922: IV anno. Esercitazione progettuale.

Il nuovo contesto lo affascinava: il volto della città, i suoi aspetti e i monumenti, si riflettono nei tanti disegni e schizzi che documentano quel periodo di studente, insieme ad alcune esercitazioni svolte all'interno della Scuola.

È da sottolineare che Fagnoni, al di là della sua spesso ribadita fiorentinità, resterà sempre molto legato a Roma ed al suo mondo nel quale si muoveva a suo agio e dove tornerà sempre volentieri nell'arco della sua vita (e a proposito di questo “legame” di Fagnoni con Roma mi viene voglia di ricordare che, per un certo periodo, mentre era studente, ebbe modo di alloggiare, niente meno, che in una camera che si affacciava dall'alto sulla scalinata di Trinità dei Monti!).

Roma fu anche l'occasione per l'incontro e per l'origine della profonda amicizia con Enrico Bianchini (di tre anni più giovane di Fagnoni, frequentava i corsi di ingegneria) incontro che negli anni successivi avrebbe portato a quel solido e particolare sodalizio

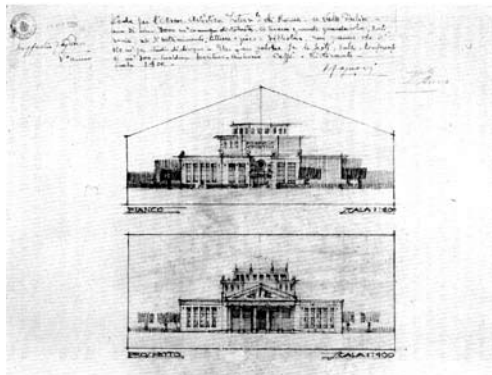


Fig. 6 – 14 marzo 1924: V anno. Esercitazione progettuale: la Sede per L'Associazione Artistica Internazionale a Valle Giulia. Fianco e Prospetto.

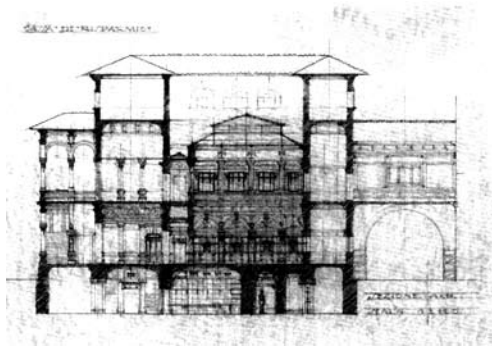


Fig. 7 – Esercitazione progettuale: Sede della Cassa di Risparmio. Sezione.

R. SCUOLA DI ARCHITETTURA
PRESSO LA R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN FIRENZE

Anno Accademico 1927-28

È stata aperta la iscrizione per l'anno Accademico 1927-28 dal 1.° al 31° marzo della R. Accademia di Architettura.

Il programma di studi sarà il medesimo alle dipendenze Ministeriali in virtue di N. 24.31.31 del 22 marzo 1928 n. 2348.

ORDINE DEGLI STUDI

1.° ANNO. Geometria descrittiva. I. Geometria analitica. II. Geometria analitica. III. Geometria analitica. IV. Geometria analitica. V. Geometria analitica. VI. Geometria analitica. VII. Geometria analitica. VIII. Geometria analitica. IX. Geometria analitica. X. Geometria analitica.

AMMISSIONI

Una Scuola prepara ogni anno studenti per il biennio di Architettura. Per essere ammessi a questa Scuola, il candidato deve possedere un titolo di studio equivalente al diploma di Scuola secondaria superiore. L'ammmissione è subordinata all'esame di concorso.

INSCRIZIONI ED ISERZIONI

La Scuola di Architettura è aperta dal 1.° marzo al 31° marzo. Le iscrizioni e le iserzioni si fanno presso la Scuola di Architettura, presso la R. Accademia di Belle Arti, in via de' Tornabuoni, 156, Firenze.

TASSE

La Scuola tiene alle dipendenze le seguenti tasse:	
Tassa di iscrizione per ammissione	L. 1000
- di immatricolazione	1000
- annuale d'iscrizione a frequenza nelle ore di lezione	1000
Deposizione annuale per gli esami di prova	1000
Contributo per ammissione	1000
Contributo per ammissione	1000
Tassa di iscrizione	1000

Tutti le tasse a pagamento si versano alla Cassa della Scuola, nel numero 156, via de' Tornabuoni, al n. 156 di Firenze, entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di ammissione si versano entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di immatricolazione si versano entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di iscrizione si versano entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di deposito si versano entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di contributo si versano entro il giorno 15 del mese di marzo. Le tasse di contributo si versano entro il giorno 15 del mese di marzo.

A. Neri, direttore.
A. Neri, direttore.

Fig. 8 – Locandina per l'iscrizione all'anno accademico 1927-28 della Regia Scuola di Architettura di Firenze presso l'Accademia di Belle Arti.

che tanto incise sulla attività dei due progettisti: per anni ebbero anche lo studio in comune e, comunque, la loro integrata collaborazione si protrasse fino alla fine degli anni Cinquanta.

L'ATTIVITÀ DIDATTICA

Per Fagnoni la carriera didattica iniziò assai presto e anche prima che fosse istituito l'Istituto Superiore di Architettura ricevette l'incarico di svolgere presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze il corso di Rilievo dei Monumenti per l'anno accademico 1926-27.



Fig. 9 – Dispense del corso di Caratteri degli Edifici di Fagnoni per l'Anno Accademico 1928-29.



Fig. 10 – Dispense del corso di Caratteri degli Edifici di Fagnoni per l'Anno Accademico 1928-29.

Nel novembre 1927 un manifesto a firma del Presidente D. Trentacoste comunica l'apertura delle iscrizioni per l'anno accademico 1927-28 ai primi tre anni della Regia Scuola di Architettura presso la Reale Accademia di Belle Arti in Firenze: l'ordine degli studi prevede, tra le materie del terzo anno, Caratteri degli edifici e del corso viene incaricato Fagnoni che ne resta titolare fino al 1936 – nello stesso anno in cui l'Istituto Superiore di Architettura diventa Facoltà quando, avendo vinto il concorso per Architettura e Rilievo, passò a Caratteri degli edifici diventando il primo prof. di ruolo della materia dopo Calandra, titolare a Roma dopo la scomparsa di G.B. Milani. Proprio di questo ultimo Fagnoni, studente a Roma, aveva seguito il corso e, come lui stesso riporta in un suo curriculum, “[...] il programma di insegnamento, dal 1927 al 1931 incluso, è stato in tutto analogo a quello svolto dal chiar.mo Prof. Milani alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma”. Successivamente la necessità di dare

un maggior sviluppo alla materia determinò lo sdoppiamento del Corso in due anni consecutivi: i Caratteri degli edifici al terzo anno e i Caratteri statici al quarto, con l'obiettivo di mettere in grado gli allievi di individuare il collegamento tra gli aspetti funzionali degli edifici e la loro ossatura strutturale oltre alla "derivazione della forma degli elementi strutturali dalla loro funzione statica [...]".

Già dai primi anni Fagnoni aveva messo a punto e adottato per la didattica il metodo degli "schemi distributivi" una prima pubblicazione dei quali è del 1930.

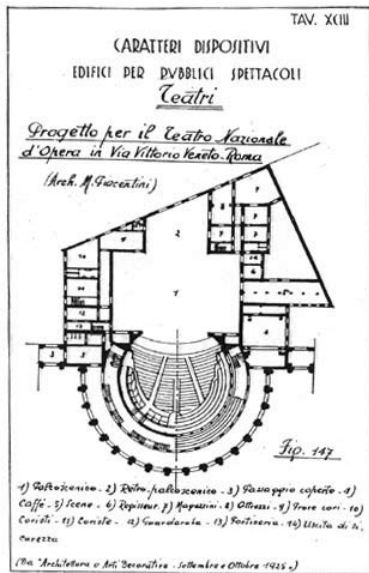


Fig. 11 – Dispense del corso di Caratteri degli Edifici di Fagnoni per l'Anno Accademico 1928-29.

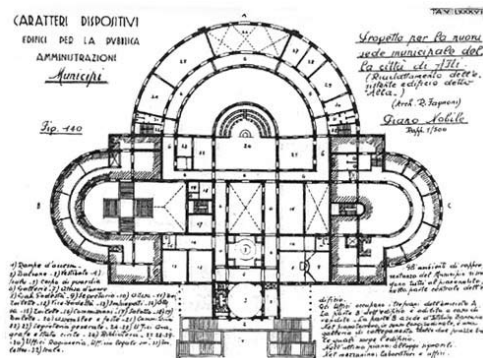


Fig. 12 – Dispense del corso di Caratteri degli Edifici di Fagnoni per l'Anno Accademico 1928-29.

Così lo descrive lui stesso "Il metodo consiste nel delineare graficamente, con ideogrammi, le necessità essenziali dei vari soggetti trattati coordinate in modo da permettere l'efficienza di funzionamento. Gli schemi, o ideogrammi funzionali, riassumono le esigenze dei vari tipi con un graficismo convenzionale che può essere variato con criteri personali. Con gli schemi distributivi, definiti come espressione grafica delle necessità alle quali devono soddisfare i singoli edifici per disimpegnare la funzione cui sono destinati, gli allievi imparano a concepire l'edificio in modo unitario, organico [...]".

In una pubblicazione del 1964 sull'insegnamento dei Caratteri degli edifici R. Viviani scriveva: "è da dire, a proposito di questi *schemi*, che essi non rappresentano una schematizzazione di progetti, né tanto meno una falsariga da tradurre in progetto [...]"; contro questo equivoco Fagnoni aveva già messo in guardia presentando gli schemi distributivi nel 1931; diceva infatti: "gli schemi distributivi sono fatti a scopo didattico per gli allievi architetti. Avendo constatato, nell'insegnare, che questi hanno

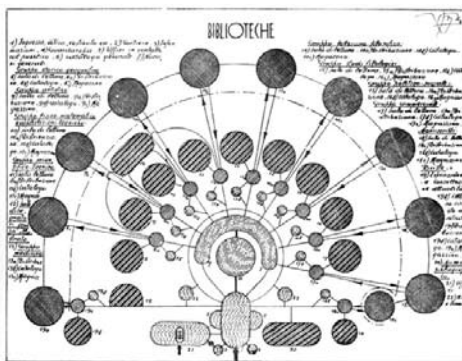


Fig. 13 – Schemi distributivi degli edifici. Biblioteche. 1931.

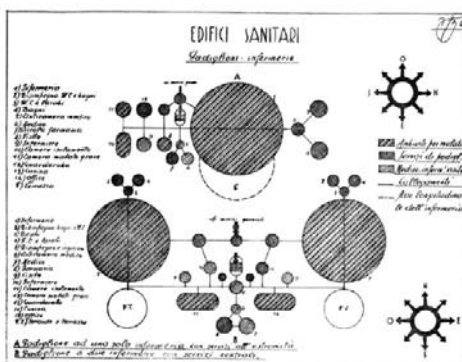


Fig. 14 – Schemi distributivi degli edifici. Edifici sanitari. 1931.

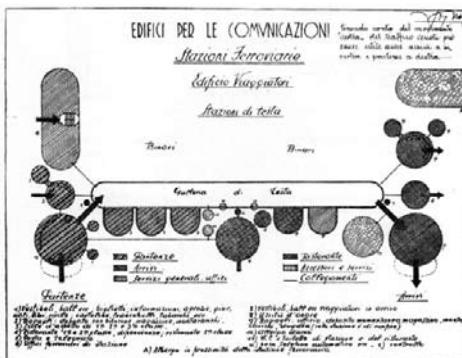


Fig. 15 – Schemi distributivi degli edifici. Edifici per le comunicazioni. 1931.

di solito un temperamento visivo sul quale i grafici lasciano un'impronta più duratura che non l'esposizione verbale della materia ho adottato tale metodo grafico col quale le nozioni vengono utilmente assimilate dagli allievi”.

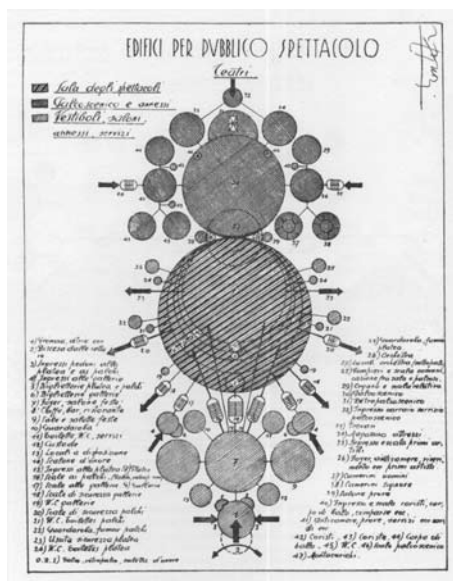


Fig. 16 – Schemi distributivi degli edifici. Edifici per pubblico spettacolo. 1931.

Si può affermare che tali schemi suscitarono notevole interesse nel mondo delle scuole di Architettura e in generale degli “addetti ai lavori”: esposti alla V Triennale di Milano furono apprezzati e adottati da altri docenti e successivamente introdotti nella manualistica del settore confermando sostanzialmente la giustezza dell’intuizione metodologica del docente fiorentino.

Come è facile immaginare, per contro, non mancarono opposizioni e perplessità da parte di chi voleva vedere in tale metodo e nei relativi grafici un limite allo sviluppo formale e compositivo, compromettendo la espressività degli allievi e generando il rischio di un passaggio automatico dallo *schema* al progetto.

Polemiche che in realtà rimasero per anni fino a quando, superato il periodo della guerra, in un clima di aspettativa di un riordinamento degli studi, si sviluppò una tendenza che mirava addirittura alla eliminazione dal piano di studi della materia di Caratteri (distributivi) degli edifici.

Di tale posizione erano sostenitori soprattutto i compositori che vedevano nei Caratteri Distributivi una sorta di raddoppio o comunque di una complementarità rispetto ai corsi di progettazione: per fare il punto della situazione nel 1954 fu proprio l’Istituto di Caratteri degli Edifici di Firenze che organizzò il primo Convegno della disciplina che consentì di affrontare metodi e finalità in un confronto tra i docenti di tutta Italia (anche delle Facoltà di Ingegneria). Questo incontro ebbe un risultato sicuramente positivo e gli interventi assai autorevoli portarono a ribadire il significato ed il ruolo della disciplina ed il suo contributo alla formazione degli allievi; comunque non fu possibile esaurire le problematiche e si ebbe un seguito con un secondo convegno organizzato, questa volta, dall’istituto di Architettura Tecnica della Facoltà di Ingegneria di Trieste (prof. P. Montesi). Complessivamente i contributi di docenti quali Carbonara, Cassi

Ramelli, Montesi, Belgioioso, Roggero ed altri – oltre naturalmente lo stesso Fagnoni – anche su posizioni diverse e con confronti vivaci, raggiunsero il risultato di confermare i Caratteri degli edifici come materia che negli studi di architettura individua nella vita dell'uomo e nei suoi comportamenti individuali e sociali, nel loro evolversi, l'origine delle esigenze e delle funzioni cui gli spazi architettonici devono rispondere.

Non mi sembra opportuno, in questa sede, approfondire questo tema su cui peraltro ha scritto Viviani (già citato) e, in diverse occasioni e pubblicazioni, G.K. Koenig. Mi preme semmai riportare uno stralcio di citazione, proprio da uno scritto del Koenig (*Applicazione dei graph allo studio degli schemi distributivi*): “Ma se a noi, per avventura, non interessa conoscere la forma di un edificio, e nemmeno ci interessa sapere la struttura ed i materiali che hanno reso reale quella forma, ma desideriamo invece sapere più cose possibili attorno alla *utilitas*, cioè ancora alla funzione di un edificio; sarebbe possibile *disegnare* in qualche modo questo tipo di informazione?”. La descrizione funzionale di un edificio potrebbe essere fatta a parole ma sarebbe lunghissimo e faticosissimo sia da scrivere che da leggere. “Ora tutto questo discorso può essere riassumibile in pochi segni. Alla somma di questi segni diamo il nome di schema distributivo, poiché questa attività non come risultato una immagine, né reale né astratta, ma è il riassunto grafico di un concetto derivato dall'esperienza. È quindi assai simile, per molti lati, a quella attività trascendente indagata da Kant: il che giustifica il nome, da tempo adottato, di schema”.

Numerosi riferimenti alla problematica dei caratteri degli edifici sono presenti nell'ampio e curato studio di Giovanni Polazzi, *Raffaello Fagnoni architetto fiorentino – analisi di un operare fra attività didattica e mestiere*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, Tutor prof. P. Zermani, Università di Firenze, 2001.

Ho cercato con queste brevi note di riportare quale fosse il legame tra Fagnoni e la sua materia di insegnamento, le motivazioni per le quali aveva scelto di trasmettere agli studenti alcuni aspetti “oggettivi” del processo progettuale per non correre il rischio, nel contatto diretto con gli allievi (contatto in cui lui credeva più che nella lezione cattedratica) di trasmettere invece una “sua” soluzione, una “sua” visione dell'oggetto architettonico; e, certamente, non si può pensare a RF come un teorico, lui che era proprio un architetto appassionato del suo mestiere, operante e concreto. E si può sottolineare anche che a questa sua materia Fagnoni rimase sempre “fedele” fino alla sua scomparsa nel 1966 senza lasciarsi attrarre da cattedre, magari più prestigiose, come ebbero a fare alcuni suoi colleghi.

NOTE BIOGRAFICHE

Raffaello Fagnoni nasce a Firenze nel 1901 dove compie i suoi studi classici. Frequenta poi la Facoltà di Ingegneria al Politecnico di Torino fino al 1921 quando, aperta a Roma l'attività della Scuola Superiore di Architettura, si affretta a trasferirsi e, nell'anno accademico 1921-22, risulta iscritto al III° anno.



Fig. 17 – Architetto Raffaello Fagnoni.

Si laurea a Roma nel luglio del 1924 ed inizia subito una attività abbastanza intensa: progetti per case economiche, una villa a Livorno, il restauro del S. Francesco a Pistoia (iniziato nel 1927) e l'adiacente sede dell'opera nazionale del Balilla (1928-30, insieme a G. Michelucci). Negli anni dal '29 al '32 progetta e realizza opere pubbliche a Firenze, Asti (orfanotrofio) e vince il concorso, insieme all'amico ing. E. Bianchini (e l'ing. D. Ortensi) per lo stadio Olimpico di Torino, realizzato in breve tempo per accogliere i Campionati Internazionali universitari del '33. L'opera, ancora oggi valida, è ben nota per le molte pubblicazioni e mostre estere.

Di quegli anni sono anche gli studi per la sistemazione del quartiere di S. Croce (1928-30) e, sempre nel campo urbanistico, i concorsi per il P.R.G. di Pisa e di Faenza e il Piano Regolatore di Asti (con E. Bianchini). Negli anni immediatamente successivi, sempre con Bianchini (e L. Mannozzi) vince il Concorso per lo stadio di Lucca e lo realizza; partecipano inoltre al concorso per la Stazione di Firenze (1933) e la Stazione Marittima di Napoli (1934).

Nel quadro della vicenda della Stazione di Firenze e del relativo Concorso, che tanta risonanza ebbe per molti anni, questa partecipazione (fuori bando) di "Bianchini e Fagnoni – urbanisti" riscosse molta attenzione ed ebbe molti sostenitori per le sue particolari proposte, tanto che ancora oggi, a distanza di sessanta anni, se ne parla.

Attività intensa Fagnoni la esplica anche nel settore organizzativo e "sindacale" della professione ma, soprattutto, si prepara per l'insegnamento e collabora in modo determinante alla istituzione della Scuola Superiore di Architettura a Firenze.

Del 1926-27 è il primo incarico di insegnamento di Rilievo dei Monumenti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e, istituita la Scuola di Architettura, viene incaricato della materia di Caratteri degli Edifici, disciplina cui dedicherà da allora la sua attività di docente e cui darà un nuovo sviluppo ed assetto scientifico; ne diventerà titolare nel 1939.

L'attività professionale negli anni precedenti la guerra fu rivolta a concorsi per opere pubbliche: Palazzo della Provincia e Casa Littoria di Asti (1934); sedi di Istituti Universitari di Medicina a Firenze (1935); tra i lavori privati è significativa la villa La Prora realizzata a Capri nel 1935, riportata in importanti riviste italiane e straniere.

L'opera più nota di Fagnoni, la Scuola Aeronautica delle Cascine, viene progettata a partire dalla fine del 1936 e nel 1937 inizia la realizzazione conclusa nel marzo 1938 nel tempo record di 9 mesi.

Altri importanti progetti e concorsi vengono affrontati dal '38 al '43; tra questi la sistemazione della Università di Trieste (in collaborazione con Nordio, viene realizzata in parte prima del conflitto e prosegue negli anni del dopoguerra); la Casa Littoria D. Rossi realizzata a Firenze, nel quartiere S. Croce; i concorsi a Roma per il Ministero degli Esteri (1940); il Palazzo dell'Artigianato all'EUR (1941, con I. Gamberini); la Scuola Mineraria di Arsia (Istria) rimasta alla fase di progetto esecutivo (1942).

Nel 1942 predispose il progetto per la nuova sede della Scuola di Sanità Militare a Firenze a Villamagna e nel 1943 partecipa al Concorso per la 8ª Triennale di Milano: piano urbanistico per un quartiere a Bellariva lungo l'Arno a monte di Firenze.

Dal 1947 al 1949 il concorso per la Chiesa del Catano a Pisa, progetto per una residenza privata in Romagna e per altre strutture pubbliche. La realizzazione di progetti riprende in pratica con gli anni Cinquanta con diversi interventi per il piano INA Casa in varie zone della Toscana, la Sede INAIL di Prato (1950-54), la chiesa monumentale di S. Domenico a Cagliari, distrutta dai bombardamenti e con delicati problemi di rapporto tra antico e nuovo, alcuni arredamenti navali a Trieste (1951, con L. Arneri e P.L. Spadolini), lo stadio di Grosseto (1953, con E. Bianchini), le Chiese di Montecatini Terme (in seguito a Concorso nazionale 1953-58, con Negri, Spadolini e Stocchetti), di Carbonia (1954) e Iglesias (1957), la sede del Credito Italiano a Livorno (1954).

Tra i più significativi studi o proposte a concorsi negli anni dal 1955 al '60: uffici per il Provveditorato OO.PP. a Firenze, il Concorso per la sede della D.C. a Roma (1956), il concorso per l'aerostazione di Fiumicino (1957, con lo studio Calini Montuori).

Dal 1955 al 1960 progetta e realizza a Roma la chiesa di Gesù Divino Lavoratore, nella zona di San Paolo, e interventi INA casa a Firenze (Isolotto) e Livorno (Coteto e CEP). Del 1958 è il progetto per la Sede di Gestione della Società Autostrade all'incrocio dell'autostrada del Sole e della Firenze-Mare e la consulenza paesistica per il tratto fiorentino dell'autostrada.

Per l'Università di Firenze progetta e realizza la Clinica Ostetrica (1959, con Cambi e Stocchetti) e la Facoltà di Lettere in via Alfani (1959, con R. Viviani).

Non realizzato invece il progetto per il nuovo Ospedale di Assisi (concorso a inviti, 1960) in un delicato contesto ambientale.

Altri studi di quegli anni: la proposta per l'archivio di Stato di Firenze, lo stabilimento per le Officine Galileo (nuova sede) e una zona residenziale nella vecchia area (1961-63).

Una realizzazione di questi anni è la nota Rotonda di Settignano, originale proposta d'organismo polifunzionale a disposizione della parrocchia di questo abitato sulla collina di Firenze (1961).

Sempre a Firenze, non realizzata, una proposta di abitazioni articolate organicamente in un piccolo parco presso la Torre del Gallo (1964) e a Pomezia (1965-66) il progetto per un nucleo residenziale.

Tra i progetti realizzati prima della scomparsa di Fagnoni nel 1966 la Sede INAIL di Firenze (1963-66) e, da ricordare in modo particolare, la piccola Chiesa per l'abitato di Montebeni sopra Settignano, opera cui l'architetto si dedicò appassionatamente e che fu consacrata 3 giorni prima della sua morte.

Dagli anni della guerra al 1966 la sua attività di docente e di uomo "pubblico" era praticamente predominante su quella professionale di architetto: dal 1956 fino alla sua scomparsa è stato Preside della Facoltà ma occorre considerare che in quegli anni è anche membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, membro del Consiglio Superiore della Sanità, consigliere d'amministrazione della GESCAL, membro della commissione Pontificia centrale di arte sacra.

Seconda sessione

Da scuola superiore a Facoltà

Presiede Maria Chiara Torricelli
Università degli Studi di Firenze

Roberto Papini tra storiografia e progetto

di Rosario De Simone



Fig. 1 – Roberto Papini (Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università di Firenze, Facoltà di Architettura, Fondo Papini).

L'insegnamento della storia dell'architettura negli anni tra le due guerre è parte delle riforme del sistema didattico e professionale scaturite da una lunga serie di proposte, provvedimenti legislativi e sperimentazioni che si succedono nel corso di mezzo secolo, tra i decreti di riforma delle Accademie di Belle Arti di Roma e Firenze (1873) e la istituzione della Scuola Superiore di Architettura di Roma (1919) trovando poi, negli anni Trenta, una 'definitiva' configurazione nell'aggregazione delle scuole di architettura alle Università.

L'attività di Roberto Papini (1883-1957), dal 1934 docente nella scuola di Firenze, rispecchia le molteplici implicazioni di questo processo e dà modo di articolare alcune riflessioni intorno ai caratteri dell'insegnamento della storia dell'architettura, in particolare di quella contemporanea, negli anni tra le due guerre. Quale è il ruolo attribuito a tale insegnamento negli ordinamenti didattici delineati dalle riforme attuate tra la fine degli anni Dieci e gli anni Trenta? Quali continuità o trasformazioni rispetto ai modelli didattici adottati nelle precedenti scuole di architettura e quali relazioni sono stabilite con gli insegnamenti della composizione e del restauro? Quale carattere va

assumendo, negli stessi anni, la storiografia dell'architettura in relazione ai temi del dibattito contemporaneo ?

L'attualità di tali questioni è evidente e, nel loro insieme, esse mi sembrano pertinenti al tema di questo convegno su *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*. I documenti dell'attività pubblicistica e didattica di Roberto Papini – conservati nella Biblioteca della Facoltà – costituiscono infatti uno specifico osservatorio per lo studio di tali questioni e assumono – in particolare per gli anni Trenta – connotati di rilievo nazionale, in una fase della cultura architettonica italiana che a Firenze ha uno dei suoi più significativi poli di riferimento.

In rapporti personali con alcuni dei protagonisti principali del Novecento italiano (tra i quali Venturi, Giovannoni, Ogetti, Piacentini, Pagano) Papini è stato un osservatore assiduo delle vicende della cultura architettonica di questi anni e concorre, soprattutto sulle pagine di quotidiani e periodici di vario genere, alla formazione di una critica specificatamente rivolta all'architettura contemporanea e alla promozione del Moderno anche attraverso la divulgazione delle esperienze internazionali.

La sua formazione – che dopo gli studi secondari diventa essenzialmente autodidattica¹ – si arricchisce, attraverso le prime occasioni di lavoro nel giornalismo, di nuove competenze che fanno progressivamente emergere l'interesse per il mondo della critica d'arte e dell'architettura contemporanea. Questo interesse si coniuga, nello stesso periodo, con la conoscenza delle ricerche dell'avanguardia del primo Novecento, mentre nell'immediato dopoguerra si delinea uno dei caratteri peculiari della sua attività pubblicistica, il rapporto con il dibattito contemporaneo e con l'opinione pubblica, che orienta in generale i suoi scritti e ne determina il taglio.

Nel 1921 è incaricato di collaborare con la commissione del Ministero degli Esteri per l'acquisto e l'arredamento delle sedi diplomatiche. In tale veste inizia nel maggio dello stesso anno una serie di viaggi in numerose capitali europee, che gli permettono di acquisire una dettagliata conoscenza del panorama internazionale dell'arte applicata e dell'architettura. Nello stesso anno la sua attività di cronista trova anche uno sbocco decisivo nella collaborazione con "Architettura e arti decorative", che favorisce rapporti più diretti con l'ambiente degli architetti e una più incisiva presenza nel panorama della cultura architettonica italiana. La organizzazione e lo sviluppo delle Biennali e Triennali di Monza e Milano vedono Papini impegnato nel sostegno di questa istituzione così importante nel dibattito degli anni Venti e Trenta e della quale è stato un attivo testimone sino all'XI edizione (1957). Una partecipazione puntualmente registrata in una serie di articoli e saggi ai quali vanno collegati gli altri articoli sull'arredamento, le arti applicate e i loro rapporti con l'architettura, pubblicati negli stessi anni in diversi periodici, quotidiani e in alcuni volumi collettivi.

Nell'autunno 1926 è incaricato dal Ministero degli Esteri di selezionare i partecipanti italiani alla mostra del Werkbund prevista per l'anno successivo a Stoccarda: i

¹ Su questi aspetti, *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Edifir, Firenze 1998.

nomi degli architetti indicati da Papini in questa occasione disegnano una geografia del rinnovamento dell'architettura italiana polarizzato su Milano e Roma, poi confermata nelle polemiche degli anni successivi. Papini è tra i primi a segnalare sulla stampa nazionale – con viva approvazione – le ricerche del Gruppo 7 in occasione della terza Biennale di Monza². Va rilevato anche come alcune affermazioni pubblicate dal gruppo sulla “Rassegna Italiana” tra il dicembre 1926 e il maggio 1927, siano anticipate nei suoi interventi della prima metà del decennio, mentre i suoi articoli sull'esposizione di Parigi del 1925³ vengano richiamati dai razionalisti nel loro ‘manifesto’ del 1926-1927. Vanno però anche considerate alcune distinzioni rispetto alle successive formulazioni dei razionalisti italiani che portano Papini a osservare con scetticismo le tendenze più radicali del Moderno⁴. Riserve che non gli impediscono di continuare a sostenere sulla stampa il movimento in occasione della “I Esposizione Italiana di Architettura Razionale” del 1928. Nello stesso anno è invitato ai lavori del CIAM. Tali affinità e distinzioni definiscono la sua posizione critica in un ambito equidistante tra i “passatisti” e i “novatori”, simile dunque nella sostanza alle posizioni assunte da Piacentini negli stessi anni.

Una parte significativa degli articoli pubblicati nel corso degli anni Trenta riguarda le trasformazioni urbane: un interesse questo maturato nel decennio precedente – probabilmente nell'ambito dei suoi rapporti con l'Associazione artistica fra i cultori di architettura – e che si manifesta inizialmente in alcuni interventi nel dibattito sulle trasformazioni della capitale. Nella seconda metà degli anni Venti inizia a intervenire anche sulle trasformazioni di numerose altre città e sui piani regolatori e i relativi concorsi di progettazione, per alcuni dei quali fa parte della giuria.

Dagli anni Venti, le sue posizioni ‘ragionevoli’ nel valutare le ricerche moderne, insieme agli appoggi di cui gode nell'ambiente romano, lo conducono a conquistare una posizione di primo piano nel panorama nazionale della critica, confermata non solo dalla collaborazione con quotidiani e periodici di rilievo nazionale, ma anche dagli incarichi di insegnamento affidatigli. La sua presenza nell'ambiente fiorentino è in questi anni particolarmente attiva, soprattutto in relazione al problema della nuova stazione centrale di Firenze, a proposito della quale, nel gennaio 1928, auspica “un

² “In una saletta del secondo piano espone progetti e modelli il ‘Gruppo 7’, battagliero manipolo dei giovanissimi architetti [...] che da Milano lancia gli squilli della riscossa. I soliti timorati di Dio e della tradizione saranno scandalizzati di tanto modernismo che è finora troppo prossimo parente di quanto si teorizza e si opera al di là delle Alpi. Ma io guardo questi giovanissimi con tutta la simpatia che meritano e ripenso a molti, a troppi giovani di ieri intristiti nelle esercitazioni stilistiche delle accademie e sento che in questi d'ora è la vita, il fervore, l'ardire, anche negli errori, anche nel troppo ragionare che fanno [...]. Finora diamo loro volentieri credito e fiducia, perché riconosciamo in loro degli arcaici e non dei decadenti”, *Le arti a Monza nel 1927. I. Gli Italiani*, “Emporium”, 391, luglio 1927, pp. 16-18.

³ Pubblicati sulla “Rassegna italiana” nell'agosto dello stesso anno e su “Architettura e arti decorative” nel corso del 1926.

⁴ Si veda, per esempio, *Le Arti a Parigi nel 1925*, “Architettura e arti decorative”, a. V, fasc. V (gennaio 1926), fasc. VIII (aprile 1926), a. VI, fasc. I (settembre 1926).

concorso bandito con chiarezza e garantito d'imparzialità"⁵ mentre, nel 1931, fa parte della commissione ministeriale che approva il controverso progetto del nuovo fabbricato viaggiatori, commissionato a Angiolo Mazzoni⁶. In questi stessi mesi è invitato nella Scuola Superiore di Architettura di Firenze a tenere il discorso inaugurale dell'anno accademico 1931-32.

Dall'inizio degli anni Venti, Papini aveva partecipato al dibattito sulla istituzione delle nuove Scuole Superiori di Architettura e la relativa riforma dei titoli abilitanti all'esercizio professionale, grazie anche ai suoi contatti con l'Associazione artistica fra i cultori di architettura che, come è noto, svolge un ruolo decisivo nella risoluzione della pluriennale controversia sulla "formazione dell'architetto", a partire dalla commissione di studio istituita dall'associazione nel 1906⁷. Nella relazione, scritta da Giovannoni e presentata nel gennaio 1907⁸, sono delineati infatti i punti salienti della riforma degli ordinamenti didattico-professionali per ridefinire la formazione e la figura intellettuale dell'architetto: alla "completa preparazione artistica" l'architetto deve associare "una preparazione tecnica paragonabile [...] a quella degli ingegneri civili [...] una coltura generale vasta e varia [...] una conoscenza ben basata della Storia dell'Architettura e di quella dell'Arte, che lo renda familiare con lo spirito stesso dei periodi artistici che hanno preceduto il nostro"⁹. Questo progetto inizia ad essere attuato alla fine degli anni Dieci: a Roma, dopo un primo tentativo nel 1914-15 (attuato anche a Firenze), viene creata una scuola di architettura nella quale si vuole coniugare l'insegnamento artistico e tecnico con quello scientifico. La nuova scuola di architettura di Roma è poi

⁵ r.p., *La nuova stazione di Firenze*, "Corriere della sera", 8 gennaio 1928; si veda anche l'articolo anonimo *Il piano dei lavori per la nuova stazione di Firenze...*, "La Nazione", 22 dicembre 1927.

⁶ In una lettera a Mussolini, in merito ai pareri richiesti sul progetto di Mazzoni per la nuova stazione di Firenze, Costanzo Ciano qualifica Papini quale "noto critico d'arte", *Una lettera del Ministro Ciano al capo del Governo*, "La Nazione", 10-11 luglio 1932; sui rapporti Papini/Mazzoni, M. Giacomelli, *I progetti di Mazzoni per la stazione ferroviaria di Santa Maria Novella*, in *Angiolo Mazzoni (1894-1979) Architetto Ingegnere del Ministero delle Comunicazioni*, a cura di M. Cozzi, E. Godoli, P. Pettenella, Atti del Convegno di Studi, Firenze, 13-15 dicembre 2001, Skira, Milano 2003, pp. 155-166.

⁷ Cfr P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999.

⁸ *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, in "Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. MCMVI-MCMVII", Roma, 1908, ora in G. Zucconi (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 127-131 (estratti).

⁹ Ivi, pp. 127-128. Nel 1916, Giovannoni ritorna su questi argomenti in relazione alla necessità di parificare il titolo di architetto con il titolo di dottore in scienze e in lettere, sottolineando l'esigenza di una impostazione scientifica dell'insegnamento dell'architettura, connessa alla questione del riconoscimento del titolo di Stato e della formazione di Albi analoghi a quelli dei medici e degli avvocati, G. Giovannoni, *Gli architetti e gli studi di architettura in Italia*, in "Rivista d'Italia. Lettere, scienza ed arte", XIX, 1916, n. 2.

confermata dalla riforma Gentile e valorizzata dal regime quale modello per le altre scuole di architettura.

Gli aspetti che qui conviene sottolineare sono quelli relativi al ruolo attribuito all'insegnamento della storia dell'architettura e della storia dell'arte nel progetto giovanoniano. Esso appare chiaramente già nella citata relazione del 1907, che delinea per gli insegnamenti storici un duplice ruolo: integrare la cultura generale dell'aspirante architetto con un'ampia conoscenza della storia dell'arte e acquisire una specifica conoscenza dei 'modelli' architettonici, ma soprattutto impostarne l'insegnamento su un piano universitario. Un aspetto significativo della relazione del 1907 risiede infatti nell'impianto didattico delineato, suddiviso in singole materie, tra le quali "Stili architettonici e storia dell'Architettura", "Elementi d'archeologia", "Storia dell'Arte", "Restauro dei monumenti", secondo un criterio di ripartizione disciplinare propria dell'impostazione universitaria: "Ma condizione evidente ed essenziale per la feconda riuscita e per la dignità dell'opera è che *queste scuole siano superiori Istituti Universitari, sì che per grado e per coltura in nulla risulti il titolo di Architetto inferiore a quello degli altri professionisti*"¹⁰.

In tale concezione si colgono sia elementi di continuità, sia di trasformazione rispetto ai modelli didattici adottati nelle precedenti scuole di architettura delle accademie e istituti di belle arti. Per Boito a Milano, Basile a Palermo, De Fabris e Castellazzi a Firenze o Calderini a Roma, la 'storia' dell'architettura è la conoscenza dei 'modelli' ostentati agli allievi come riferimento per 'comporre', una antologia di "fabbriche eccellenti" nel quadro di un sistema di insegnamento basato sulla intersezione tra gli aspetti storici, estetici, costruttivi e funzionali dell'architettura. Nell'articolazione proposta da Giovannoni, vengono invece definite discipline autonome, inserite in un piano di studi analogo a quello delle facoltà universitarie, abbandonando il criterio accademico dell'insegnamento impartito da un unico docente che correla i diversi aspetti del progetto: "Ma, come condizione essenziale, siano tutti questi insegnamenti trattati in appositi corsi speciali [...] evitando assolutamente ogni confusione ed ogni ibrida comunanza con corsi di altri istituti aventi per oggetto materie analoghe ma con diversi intendimenti"¹¹. Con tali richieste, Giovannoni inizia in Italia il percorso di allontanamento della storiografia dell'architettura dalla storiografia dell'arte¹²: la storia dell'architettura non può essere scritta dagli storici dell'arte. A tale proposito, Guido Zucconi ha osservato: "sembra quasi che [...] la personalità di Giovannoni si sdoppi, divisa tra due diversi modi di intendere lo studio dei monumenti: da un lato esso è

¹⁰ *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, cit., p. 128.

¹¹ Ivi, p. 130.

¹² Sulla concezione storiografica giovanoniana, *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, a cura di F. Colonna e S. Costantini, Atti del Convegno internazionale, Roma, 26-27-28 marzo 1992, Centro Stampa Ateneo, Roma, 1995, in particolare la *Prolusione* di Renato Bonelli, pp. 23-28, e l'intervento di Giorgio Simoncini, *Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo e la concezione integrale della storia dell'architettura*, pp. 63-72.

concepito come necessaria premessa ad un intervento di valorizzazione del manufatto stesso. Dall'altro è espressione di un'attitudine analitica che non deve misurarsi con alcuna finalità di tipo pratico"¹³.

La nuova scuola si propone soprattutto di preparare l'aspirante architetto a "restituire alla nazione il suo stile"¹⁴. Giovannoni auspica infatti la rinascita di una architettura italiana radicata in quel filone "ancora vitale" nel quale confluiscono antichità romana e classicismo rinascimentale. La conoscenza della storia dell'architettura appare perciò determinante e spiega l'importanza attribuita ad essa e al restauro dei monumenti nell'impianto didattico delle nuove scuole. Anche in questi aspetti, la scuola di Roma diviene il modello per le altre scuole di architettura.

Nella conferenza tenuta nel gennaio 1929 nell'aula magna dell'Università di Firenze, Giovannoni ribadisce infatti l'esigenza che nelle nuove scuole, "centri di viva coltura ove gli studi scientifici e gli artistici si incontrano e si fecondano [...] la conoscenza del patrimonio che ci ha trasmesso il passato rappresenta guida nella ricerca di espressioni nuove che continuino la grande tradizione nostra"¹⁵. Questo concetto viene in parte ripreso da Ugo Ogetti che, nel discorso inaugurale per l'anno accademico 1930-31, sottolinea l'importanza del recupero della tradizione, "ripulita" delle interpretazioni ottocentesche, sostenendo come l'esigenza razionale si possa identificare con l'arte classica "non scolasticamente copiata ma ammirata e studiata nella sua anima ed essenza"¹⁶.

Le indicazioni di Giovannoni e Ogetti costituiscono il principale riferimento culturale nella didattica della nuova scuola di Firenze. Il suo direttore, nella relazione di apertura dell'anno accademico 1931-32, dichiara infatti di partecipare con la scuola alla

¹³ G. Zucconi, op. cit., p. 28. Per il primo aspetto, la storiografia giovannoniana è imperniata sulla morfologia e la tipologia e intende anche fornire ai progettisti le conoscenze necessarie a comprendere e valorizzare la continuità tra l'architettura del passato e quella contemporanea.

¹⁴ Cfr. P. Nicoloso, op. cit., cap. III.

¹⁵ G. Giovannoni, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Le Monnier, Firenze 1929, ora in G. Zucconi, op. cit., pp. 142-146 (estratti).

¹⁶ *Discorso di S.E. Ugo Ogetti. Per inaugurare la Scuola fiorentina di Architettura, Annuario ... 1930-31 - 1931-32*, pp. 15-23. Secondo Ferruccio Canali: "Il coinvolgimento di Ugo Ogetti nelle vicende dell'ordinamento delle Scuole Superiori nazionali, e di quelle fiorentine in particolare, data fin dai primi anni del Novecento [quando] Ogetti avviava, dalle pagine del 'Corriere della Sera' una efficace campagna di sensibilizzazione. [...] Nella polemica che contrapponeva i sostenitori delle varie proposte di riforma Ricci e Ogetti si schierarono, nel 1907, tra coloro che auspicavano, per i corsi universitari, l'istituzione di autonome Scuole Superiori di Architettura [...] e una delle sedi privilegiate doveva essere appunto Firenze"; Ogetti ha un ruolo decisivo nella nomina di Trentacoste alla cattedra di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (nel 1913) e la sua attività "risultò fondamentale [...] per portare a compimento l'annosa questione della nascita della [...] Scuola Superiore di Architettura di Firenze, che vedeva Ogetti e il suo amico Trentacoste nel Consiglio di Amministrazione". Anche Enrico Lusini era uno stretto collaboratore di Ogetti che lo definiva "mio architetto [...] uomo di gusto sicuro e di grande dottrina", F. Canali (a cura di), *Lettere ogettiane. Firenze e Ugo Ogetti*, Firenze, Istituto d'Arte di Porta Romana, 15 dicembre 2001.

“formazione di uno stile nuovo”, atto a coniugare i caratteri formali dell’architettura contemporanea con lo “spirito della nostra tradizione” caratterizzata da una estrema semplicità nell’uso dei materiali e della decorazione¹⁷. Nella concezione didattica di Brizzi, alla storia è affidato il compito di delineare la ricerca delle soluzioni adeguate alla tradizione toscana e alle esigenze del “gusto moderno”, conferendo all’architettura contemporanea un carattere “ambientale”¹⁸. Mediazione fra tradizione e modernità, semplificazione, sono concetti che riprendono le medesime coordinate fissate dagli esponenti del Novecento nella rielaborazione del lessico classicista perseguita da Muzio, De Finetti, Zanini a Milano, da Aschieri, Capponi e Piacentini a Roma, riproposti negli anni Trenta dai razionalisti nella aggiornata e più ‘organica’ versione della “mediterraneità”¹⁹.

La figura di Roberto Papini appare congeniale a perfezionare il programma di Brizzi, in un momento nel quale la scuola di Firenze è coinvolta nel dibattito architettonico nazionale, e in particolare sul rapporto tradizione/modernità, che alimenta la polemica attorno alla progettazione della nuova stazione di Santa Maria Novella. Le sue competenze lo qualificano – soprattutto a partire dalla metà degli anni Venti, nelle pagine dei quotidiani di larga diffusione, ma anche di alcune riviste delle *élites* politiche e culturali – come un puntuale divulgatore degli sviluppi dell’architettura moderna internazionale contribuendo ad avvicinarlo alla cerchia degli architetti italiani più sensibili alle esperienze europee. Nel suo discorso inaugurale dell’anno accademico 1931-32²⁰ appare evidente l’affinità delle sue posizioni culturali con quelle espresse da

¹⁷ *Relazione del Prof. Raffaello Brizzi. Titolare della Cattedra di Architettura*, in *Annuario ... 1930-31 – 1931-32*, pp. 29-35.

¹⁸ Gli obiettivi dichiarati da Brizzi nella sua relazione emergono anche dal testo dei programmi dei corsi di Composizione architettonica II e III da lui tenuti rispettivamente al IV e V anno: “Estetica delle fabbriche; studi di ambientamento – Applicazione dei caratteri distributivi e loro tipica rispondenza nell’espressione architettonica di ogni fabbrica – L’Architettura nella tradizione (con speciale riferimento al rinascimento fiorentino), comparata alle esigenze della civiltà moderna [...] simmetria e od asimmetria delle fabbriche [...] Studi e ricerche bibliografiche [...]”; “Il compito storico dell’architettura nell’esprimere e tramandare i caratteri di una civiltà [...] Le fabbriche del nostro tempo [...] I nuovi materiali da costruzione. Studio e ricerche bibliografiche [...]”, *ivi*, pp. 125 e 130.

¹⁹ Per esempio, Alberto Sartoris, nel suo *Gli elementi dell’architettura funzionale, sintesi panoramica dell’architettura moderna*, Milano 1932, avverte un “incipiente ritorno del razionalismo alle sue origini europee e al suo carattere mediterraneo, ellenico” (p. 26); sulla questione, B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell’architettura contemporanea*, Electa Napoli, 1994.

²⁰ Discorso inaugurale di Roberto Papini. *Architettura e semplicità*, in *Annuario... 1930-31 – 1931-32*, pp. 37-45. Il tema della semplificazione è presente già in uno dei primi saggi pubblicati da Papini sull’architettura contemporanea, nel quale la semplificazione è indicata come un connotato della modernità identificata in un nuovo classicismo che emerge dall’“abbandono del complicato” e dalla “ricerca [...] della rigida purezza, in modo che ogni linea riesca il logico risultato della struttura architettonica e basta: è uno stile classico per la semplicità dei mezzi

Brizzi nella relazione prima citata. L'intervento di Papini esordisce – come quello di Ogetti dell'anno precedente – con una marcata presa di distanza dalla concezione ottocentesca, rappresentando il “ritorno al classico” come effetto del rifiuto degli “stilismi”; quindi rilegge la tradizione toscana alla luce del “gusto” contemporaneo: la riflessione sul passato diventa interpretazione della classicità attraverso una sensibilità rinnovata e si conclude con una esplicita adesione alle tendenze contemporanee. È il caso di sottolineare che tali dichiarazioni rispecchiano un atteggiamento culturale in quegli anni assai diffuso²¹ e condiviso da alcuni architetti fortemente impegnati nell'attività professionale, specialmente nel settore delle opere pubbliche²².

Alla fine dell'anno accademico 1933-1934, Papini viene incaricato dell'insegnamento di Storia dell'arte e stili dell'architettura nell'Istituto Superiore di Architettura di Firenze²³. Nella sua prolusione al corso, pronunciata nel dicembre 1934²⁴, criticando la storiografia dell'arte che considera l'architettura prevalentemente da un punto di vista formale²⁵,

che adopera”, *Edilizia moderna: l'architetto Ernesto Wille*, “Emporium”, n. 236, agosto 1914, pp. 97-111.

²¹ Va citato per esempio *L'estetica dell'architettura. Saggio sullo sviluppo dello spirito costruttivo*, pubblicato da Salvatore Vitale nel 1928, nel quale si disegna l'immagine di una lenta evoluzione dell'architettura italiana verso la modernità attraverso un classicismo semplificato e rinnovato, G. Pigafetta, *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna: 1928-1976*, Guerini, Milano 1993.

²² Per rimanere nell'ambito fiorentino, si può richiamare ancora la vicenda della progettazione della nuova stazione di Santa Maria Novella, l'opera pubblica più significativa realizzata nella città degli anni Trenta. L'architetto Angiolo Mazzoni, esplicitando sulla “Nazione” del 20 febbraio 1932 i criteri seguiti nel progetto approvato nel dicembre 1931, si esprime in termini del tutto analoghi a quelli usati da Papini nel suo discorso inaugurale: “bisognava preoccuparsi dell'immediata vicinanza di un monumento insigne [...] la Chiesa di Santa Maria Novella. Ho creduto quindi opportuno di attenermi a una costruzione molto sobria che non urtasse troppo la tradizione e che insieme non ostacolasse le aspirazioni di noi moderni, che amiamo le cose semplici ed estremamente razionali. Il razionalismo più sano, in Firenze, non può essere attuato – se io non mi inganno – che con l'arco, arco classico a tutto centro che è l'espressione più pura dell'architettura fiorentina”. In effetti Papini partecipa alla definizione del progetto di Mazzoni, da una lettera indirizzata a Ogetti, il 26 febbraio 1932, si apprende che l'architetto stava elaborando “nuove prospettive” per “ubbidire al buon Papini che della [...] stazione vuole parlare sulla Illustrazione Italiana solo quando saranno fatte”, citata da M. Giacomelli, *I progetti di Mazzoni...*, cit.

²³ Nell'Annuario dell'Istituto, Papini viene presentato in questi termini: “Papini Prof. Roberto [...] Direttore della R. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Direttore del Regio Museo di Etnografia italiana, Conservatore della Galleria Comunale di Prato [...] Docente di storia dell'Arte nella R. Università italiana per stranieri in Perugia [...]”, *Annuario... 1934-35*, p. 67. Successivamente Papini consegue la libera docenza in “Storia dell'arte medievale e moderna” presso l'Università di Roma.

²⁴ La storia dell'arte e noi. Prolusione al corso di Storia dell'arte e stili dell'architettura tenuta l'11 dicembre 1934-XIII, ivi, pp. 13-26.

²⁵ Significativa è, in questo ambito, la presa di distanza dalla storiografia artistica venturiana. Sotto questo aspetto, Papini fa riferimento al metodo dello studio dell'architettura professato da Giovannoni, cfr. *L'architettura italiana nella storia e nella vita*, in *Questioni di architettura*

auspica la definizione di un ambito più rigoroso per la storia dell'architettura e, pur aderendo alla linea giovannoniana della continuità fra architettura antica moderna, afferma il suo interesse per le tendenze innovatrici, avviando una maggiore apertura della scuola fiorentina all'architettura contemporanea nell'educazione degli aspiranti architetti e stabilendo, dunque, una soluzione di continuità rispetto ai corsi di storia dell'architettura tenuti negli anni precedenti.

Come a Roma, anche a Firenze, nei primi anni di attività della scuola²⁶, l'insegnamento della storia dell'architettura era rimasto infatti legato alla concezione accademica. I primi docenti di storia dell'architettura delle nuove Scuole Superiori provengono – come i primi allievi – in maggioranza dall'accademia di belle arti. A Roma, dall'anno accademico 1921-22, Storia e stili dell'architettura è insegnata da Vincenzo Fasolo, per il quale la storia è un repertorio di forme selezionate, 'assimilate' soprattutto attraverso il disegno: le lezioni si svolgono schizzando architetture primitive, egizie, greche, romane e barocche, e agli allievi viene chiesto di disegnare dal vero gli edifici antichi²⁷. Anche a Firenze la scuola di architettura sembra una filiazione del "Corso speciale di Architettura" della Accademia di Belle Arti, integrato da alcuni insegnamenti scientifici. Gli architetti che vi insegnano – ad eccezione di Raffaello Fagnoni, laureato a Roma nel 1924 – sono diplomati "professore di disegno architettonico", il Consiglio direttivo della Scuola è presieduto dallo scultore Trentacoste (già preside dell'Accademia di Belle

nella storia e nella vita, Roma 1925, ora in Zucconi, op. cit., pp. 74-78. Dopo la collaborazione (dal 1921) con il comitato di redazione di "Architettura e arti decorative", dal quale Papini si dimette nel marzo 1927, i rapporti con Giovannoni si guastano nel corso degli anni Trenta; cfr FRP, f. 106, fascicolo intitolato "Scioccherie di Giovannoni" nel quale sono raccolti numerosi giudizi negativi sull'opera dello storico e del restauratore, e anche R. Papini, *Lineamenti d'artisti*. Gustavo Giovannoni, "Il Mondo", 22.01.1925.

²⁶ Sulla istituzione della Facoltà di Architettura di Firenze, Relazione del Prof. Raffaello Brizzi. Titolare della Cattedra di Architettura, in *Annuario... 1930-31 – 1931-32*, pp. 7-14; M.E. Bonafede, *La Scuola Fiorentina fra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Edizioni Print & Service, Firenze 1993; C. Cresti, *Storia della Scuola e Istituto superiore di architettura di Firenze, 1926-1936*, Firenze, Pontecorboli, 2001.

²⁷ Su Vincenzo Fasolo, gli interventi di M. Manieri Elia e G. Simoncini, in *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, cit. Anche se si considerano i testi adottati per la preparazione agli esami, emerge una impostazione tipicamente 'accademica', modellata sui repertori ottocenteschi. Per esempio, il manuale di Alfredo Melani, *Architettura italiana antica e moderna* (1° ediz. Milano 1883), dove i due capitoli *Architettura neoclassica* (VII) e *Architettura moderna* (VIII), polemici nei confronti dell'ecllettismo e dello storicismo, vengono aggiunti nella sesta edizione (1922); il testo di Giulio Ferrari (conservatore del R. Museo Artistico Industriale di Roma, che insegna alla Scuola Superiore di architettura di Roma dal 1928 al 1933) *Gli stili nella forma e nel colore*, del quale nel 1925 escono i due primi volumi per le edizioni C. Crudo di Torino, una rassegna degli elementi stilistici, dalla architettura egizia a quella cristiano-primitiva, bizantina e araba (altri due volumi usciranno più tardi giungendo fino al rinascimento italiano) attraverso brevi sintesi e un ampio corredo di tavole a colori di grande formato; *Atlante di storia dell'arte italiana* di Ugo Ojetti e L. Dami (1925); *Le forme architettoniche dall'antichità al medioevo*, di V. Fasolo e G.B. Milani (1931).

Arti) e composto, tra gli altri, dai pittori Felice Carena e Galileo Chini, gli architetti Raffaello Brizzi, Emilio André, entrambi professori dell'Accademia di Belle Arti, e Enrico Lusini, professore dell'Istituto d'Arte, incaricato del corso biennale di Storia e stili dell'architettura²⁸. Le lezioni di Lusini muovono da alcuni argomenti introduttivi quali "Metodo per lo studio della evoluzione degli stili, i principi costruttivi, le forme architettoniche, la decorazione", proseguono con l'esposizione cronologica dall'architettura egizia a quella "cristiana primitiva" e si arrestano all'opera di Michelangelo a Roma²⁹. Nell'anno accademico 1932-33 è istituito l'insegnamento di Storia dell'arte, affidato a Paolo Fontana³⁰, che si aggiunge, come già a Roma, a quello di Storia e stili dell'architettura, mentre nell'anno accademico 1933-34 viene attivato, al posto dei due corsi, il corso di Storia dell'arte e stili dell'architettura, affidato allo stesso Fontana³¹.

L'attività didattica di Papini 'apre' la scuola fiorentina ad un diverso modo di intendere l'insegnamento della storia dell'architettura. Se la prima parte del programma del suo corso tratta gli argomenti usuali, a partire da "L'architettura in Grecia dal X al V secolo a.C."³², nel corso del II anno gli argomenti relativi all'architettura medievale

²⁸ Negli "Elenchi delle pubblicazioni" dei docenti riportati negli *Annuari...* 1931-32 e 1932-33, non figura alcuna pubblicazione di Lusini. Sulla sua attività professionale, cenni in M. Cozzi – G. Carapelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Edifir, Firenze 1993, pp. 117 e 188-89. Secondo Canali, "Ogetti aveva individuato in Enrico Lusini il 'suo architetto', tanto da incaricarlo sia della sistemazione della Villa al Salviatino [...] sia dell'allestimento del parco e del giardino all'italiana [...] l'attività architettonica di Lusini venne richiesta per molte delle iniziative coordinate da Ogetti, tra le quali la sistemazione delle vecchie Scuderie Reali per ospitare il nuovo Istituto d'Arte di Porta Romana e, prima, il restauro del Palazzo dell'Arte della Lana, dove ebbe anche sede la rivista ogettiana 'Pegaso'", F. Canali, op. cit., pp. 18-19.

²⁹ *Annuario... 1930-31 – 1931-32*, pp. 97-98 e 106-107 (programmi dei corsi).

³⁰ *Annuario... 1933-34*, Firenze 1934, pp. 5-9 (*Relazione del Direttore per l'anno 1932-33*). Nel medesimo *Annuario* (p. 55 e sgg., *Autorità accademiche e personale*) Fontana viene presentato in questi termini: "Fontana Dott. Paolo. Dottore in lettere, Accademico della R. Accademia fiorentina delle Arti del Disegno, dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, Socio della Società Colombaria di Firenze, Professore di ruolo di Storia dell'Arte nella R. Accademia di Belle Arti di Firenze [...]". Fontana aveva pubblicato, a partire dal 1893, alcuni saggi su Brunelleschi, mentre negli "Elenchi delle pubblicazioni" dei docenti, riportati negli *Annuari* relativi agli anni 1932-33 e 1933-34 non figura alcuna sua pubblicazione. Il corso di Storia dell'arte affidato a Fontana svolgeva questo programma: "Una parte delle lezioni sarà destinata a rammentare per sommi capi cose che si dovrebbero ritenere note, ma che in realtà non sono; altre invece saranno intorno a soggetti delimitati: il Partenone; la chiesa di San Francesco ad Assisi; l'opera di Nicola Pisano; l'opera del figlio di lui; Giotto; Duccio Senese; F. Brunelleschi e L. Ghiberti; Iacopo della Quercia e Donato; Masaccio; Leonardo; Michelangelo; Raffaello; il Mantenga; il Correggio; Giorgione; Tiziano; Paolo Veronese e il Tintoretto; Rembrandt", *Annuario... 1932-33*, pp. 93-94.

³¹ Nel programma del corso di Storia dell'arte e stili dell'architettura svolto da Fontana non compaiono argomenti relativi ad aspetti stilistici, costruttivi e tecnologici, come nei programmi del corso tenuto da Lusini negli anni precedenti, *Annuario... 1933-34*, pp. 78 e 87.

³² Ma eliminando gli argomenti iniziali del programma di Lusini (peraltro in parte trattati

vengono ridotti, per privilegiare quella del Cinquecento in Italia e per aggiungere una rassegna dell'architettura moderna e contemporanea³³.

Nell'anno accademico 1935-36 viene ripristinato il corso di Storia dell'Arte, affidandolo a Mario Salmi. Tale sdoppiamento comporta, per il corso di Papini, una maggiore attenzione per gli argomenti specifici dell'architettura, ulteriormente sviluppata con l'affidamento, nel 1943, dell'incarico di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti. Questo corso, impostato sull'esame delle "relazioni fra costruzione e forma"³⁴, è volto

anche da Raffaello Fagnoni nel corso di Caratteri degli edifici) e cioè "Nozioni generali – Metodo per lo studio della evoluzione degli stili – I principi costruttivi – Le forme architettoniche – La decorazione. L'architettura egiziana dalle prime dinastie alla dominazione romana. L'architettura caldea e quelle successive: assiro-babilonese; persiana-achemenide – Cenni intorno all'India e all'estremo Oriente [...] I varî influssi nelle architetture del bacino mediterraneo prima della formazione dell'arte greca" (*Annuario... 1930-31– 1931-32*, cit., p. 97) e inserendo tra "L'architettura dell'Impero romano" e "L'architettura paleocristiana", "la casa italica", *Annuario... 1934-35*, p. 82.

³³ "Il barocco a Roma. Francesco Borromini. Diffusione dell'architettura barocca. Gli scenografi e i prospettici. L'architettura del Settecento. Vanvitelli e Fuga. L'architettura neoclassica. L'architettura romantica. L'eclettismo architettonico. L'urbanistica ottocentesca e i nuovi temi. L'architettura e i nuovi metodi di costruzione. Il rinascere dell'architettura", *Annuario... 1934-35*, pp. 91-92.

³⁴ Nella *Prolusione al corso di Caratteri stilistici e costruttivi* (manoscritto datato 18 gennaio 1944, FRP, f. 190.c), Papini delinea in questi termini gli obiettivi del suo corso e i caratteri dell'analisi storica: "Via via che si progredisce nello studio dell'architettura, via via che si esce, cioè, dallo stadio di incoscienza appassionata e si entra in quello della disciplinata coscienza, si presentano al nostro spirito varî ed urgenti problemi. 1) che cosa è l'architettura [...]. 2) Che cosa è espressivo e che cosa non è espressivo per l'architetto? [...] 3) Quali sono le relazioni fra costruzione e forma, cioè estetica, nell'architettura? I loro legami mutui sono evidenti [...]. Le ricerche dovranno evidentemente esser fatte nel grande laboratorio sperimentale della storia. La storia dell'architettura ci insegnerà prima di tutto come debba variare la forma in conseguenza delle variazioni di metodi e sistemi della costruzione [...]. 4) Determinate le relazioni fra costruzione e forma, quali sono le relazioni fra la forma e lo spazio? [...] E anche questi concetti verranno controllati nel laboratorio sperimentale della storia. 5) Come dobbiamo intendere in architettura il concetto di stile? [...] 6) [...] quali sono le relazioni fra lo stile e il tempo, o anche fra lo stile e l'ambiente? La personalità dell'artista ha infiniti legami col tempo nel quale opera. Questi legami sono anche più evidenti nell'architettura. Esiste qualche cosa che si può chiamare stile collettivo d'un'epoca, cioè una specie di parentela spirituale fra le varie personalità artistiche che operano contemporaneamente. I metodi e i sistemi della costruzione fanno parte degli elementi temporanei che agiscono nella formazione dello stile. Ma non esistono soltanto i rapporti fra stile e tempo; esistono anche quelli fra stile e clima, se s'intende come clima non soltanto un fatto meteorologico ma una espressione di razza e di civiltà. Ciò nonostante l'espressione dello stile individuale è largamente possibile entro lo stile collettivo. [...] E talvolta un solo artista è capace di determinare lo stile di tutta un'epoca. 7) Lo stile è dunque codificabile e ripetibile? Bastano le considerazioni dette prima per affermare che non è né codificabile né ripetibile. [...] Questo corso che vuol essere anche l'esposizione d'una dottrina dell'espressione architettonica dovrà collegare [...] la parte scientifica con la parte artistica dell'insegnamento della nostra facoltà, mostrarne gli intimi legami, la reciproca necessità di integrarsi in vista del supremo scopo della creazione della bellezza [...]"

alla comprensione della “essenza dell’architettura”³⁵ nei monumenti studiati, oggetto di analisi, per esempio, degli aspetti proporzionali, e – come quello di Storia dell’arte e stili dell’architettura – richiede allo studente una relazione su un tema specifico, corredata di fotografie e disegni³⁶.

Il legame con l’insegnamento universitario della progettazione architettonica e con le questioni del dibattito contemporaneo contraddistingue complessivamente il lavoro di Papini. La sua produzione costituisce in effetti un anello tra la storiografia dell’arte e quella dell’architettura prefigurando quella “storia operativa” poi sviluppata in Italia nell’opera di Zevi e Benevolo, primo veicolo dunque di un aggiornamento storiografico sui temi del dibattito architettonico³⁷. Le sue pubblicazioni degli anni Venti e Trenta testimoniano infatti come l’attività di “cronista” sia parte della storia del ruolo avuto dalle idee sull’architettura nella società italiana del Novecento, ma anche del ruolo svolto dai mass media nella circolazione e trasformazione di queste idee. Papini interpreta in questa storia il ruolo del critico militante, mediatore del rapporto tra architetti, opinione pubblica e classe dirigente sostenendo, con i suoi interventi sulla stampa, la promozione degli “architetti giovani” e il loro inserimento nelle iniziative legate alla politica culturale del regime che nell’edilizia pubblica individua un potente strumento di consenso³⁸.

Nel secondo dopoguerra Papini riprende le abituali attività di docente, conferenziere, critico d’arte e polemista. Il dibattito sulla trasformazione delle città costituisce uno dei temi più frequenti negli scritti pubblicati tra il 1946 e il 1957, ma la continuità dei suoi interessi in questi anni si manifesta anche per altri temi, quali la promozione degli “architetti giovani” contro il “misoneismo” o le resistenze della burocrazia; il ruolo

³⁵ Espressione questa che rispecchia un’attitudine ricorrente nella letteratura italiana del Moderno: “Queste scuole utilizzano metodi di studio superati rivolti a insegnare la storia delle forme e non la storia dello “spirito di un’epoca””, Gruppo 7, *Architettura (III)*, “Rassegna italiana”, marzo 1927. Anche secondo Vitale, op. cit., la storia dell’architettura deve essere storia di “quei concetti che presiedono allo sviluppo delle forme architettoniche”.

³⁶ Proseguendo l’impostazione data precedentemente da Fagnoni nel suo corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, il cui programma precisava: “Ciascun allievo, avendo per soggetto un Monumento di suo particolare interesse, compila una relazione, corredata da grafici, sulle notizie storiche che egli può raccogliere sul suo soggetto, sulla vita di esso ed in particolare sui metodi costruttivi seguiti nella esecuzione: indicazione dello schema statico tracciato sulla sezione tipica del Monumento”, *Annuario... 1933-34*, p. 98; mentre le relazioni fatte dagli studenti di Papini per il corso di Storia dell’arte e stili dell’architettura riguardano epoche non più tarde del Cinquecento, quelle per il corso di Caratteri stilistici riguardano in prevalenza l’architettura contemporanea; gran parte di questi lavori sono conservati nel FRP.

³⁷ Per un quadro complessivo, G. Pigafetta, op. cit.; su una figura di “critico militante” per molti versi simile a Papini, M.V. Capitanucci, *Agnoldomenico Pica 1907-1990. La critica dell’architettura come “mestiere”*, Hevelius Edizioni, Benevento 2002.

³⁸ *Architettura e media nell’Italia fra le due guerre mondiali*, Atti delle giornate di studio, “Quasar” (Firenze), 24-25, Agosto/Dicembre 2000 – Gennaio/Dicembre 2001.

assegnato alla componente strutturale nell'“invenzione” architettonica; l'importanza attribuita allo spazio domestico come specchio della storia civile; la Triennale di Milano come osservatorio privilegiato. Questi interessi – come anche l'attività pubblicistica e quella universitaria – assumono però nell'Italia degli anni Cinquanta significati e incidenze assai diversi, non solo in relazione alla nuova situazione politica del Paese, ma anche alla diversa posizione di Papini nel contesto istituzionale e culturale dell'Italia repubblicana. Malgrado la sua controversa conferma nel ruolo di professore ordinario³⁹, negli anni Cinquanta egli appare infatti relegato in una condizione sostanzialmente marginale, sia sul piano istituzionale, sia su quello degli indirizzi culturali emergenti. È significativo, a tale riguardo, il suo progressivo allontanamento dalla cerchia dei consulenti dell'amministrazione comunale fiorentina sulle questioni urbanistiche e la sua assenza dal comitato scientifico della mostra dell'opera di Wright allestita a Palazzo Strozzi nell'estate 1951. Gli elementi che ho riepilogato evidenziano come i documenti del *Fondo Papini* della Biblioteca centrale della Facoltà costituiscano una importante rassegna di molteplici aspetti della cultura architettonica della prima metà del Novecento, italiana ed europea; ma anche della storia della Facoltà di Architettura di Firenze, cioè della sua identità. Soprattutto per quest'ultimo motivo è giusto, in questo convegno, avere ricordato anche Roberto Papini.

³⁹ Papini aveva infatti ottenuto da Bottai la cattedra “per chiara fama”, nel 1941.

Firenze: la tradizione del restauro

di Francesco Gurrieri

La prima traccia di un insegnamento prossimo al restauro si ha nel corso del 1927, quando, dieci anni prima dell'istituzione della Facoltà, Enrico Lusini, che stranamente non è stato ricordato fin qua, insegnava "Storia e Stili dell'Architettura". Ma quella era ancora una scuola ove il corpo docente era presieduto dallo scultore Domenico Trentacoste e dove insegnavano Felice Carena e Galileo Chini. Più tardi, nel 1932-33, la Scuola assumeva il titolo di "Istituto Superiore". Qui, mentre Giovanni Michelucci insegnava con l'incarico di "Arredamento e Decorazione", Luigi Zumkeller veniva incaricato per il "Restauro dei Monumenti". Siamo nel 1933-34: Roberto Papini avrà "Storia e Stili

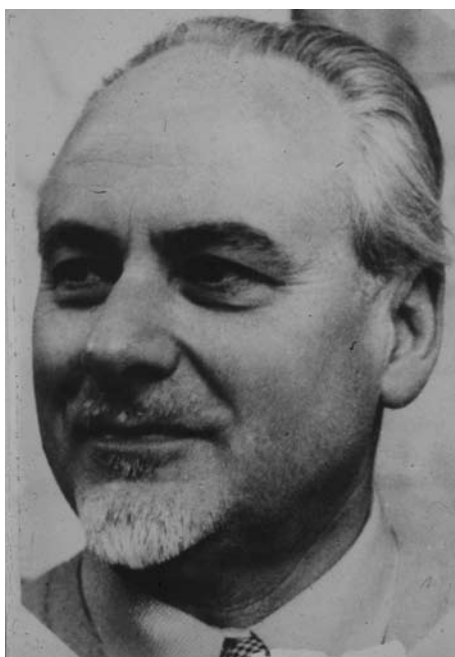


Fig. 1 – Raffaello Fagnoni.

dell'Architettura"; Mario Salmi avrà un breve passaggio e insegnerà "Storia dell'Arte"; negli stessi anni il Maggiore Francesco D'Alessio avrà "Cultura Militare", poi svolta anche dal Colonnello Fulgenzio Ciccone nel 1941-42. Anche se nel febbraio 1933, nella solenne inaugurazione dell'anno accademico dell'Istituto Superiore si sottolineerà il progressivo sviluppo ed il crescente valore dei risultati didattici della scuola (gli iscritti erano allora complessivamente 130), nulla si innovava rispetto al restauro. Nulla cambia dall'aprile 1936 all'aprile 1944, cioè quanto durò la presidenza Brizzi. Riaperta la Facoltà nell'autunno 1944 (Firenze era stata liberata ad agosto), i pochi docenti ordinari della Facoltà di Firenze faciliteranno il ricambio e la ripresa dei corsi. Il Preside Brizzi, che aveva fondato la Facoltà, andava fuori ruolo; Petrucci morì per un incidente sul Tevere; Michelucci ne prese il posto a Urbanistica; Roberto Papini e Raffaello Fagnoni rimasero e si confermarono cordiali e fraterni nemici. Per dare un senso del livello di sopravvivenza dei corsi e della Facoltà (perché bisogna pur cercare di riferirci alle cose concrete, anche a fronte delle nostre difficoltà), ci sono due documenti che lo dimostrano e che mi permetto di leggersi. Siamo fra gennaio e maggio del 1946. Il Preside Commissario della Facoltà di Architettura, Abetti, scrive al Rettore:

Oggetto: Locali per la Facoltà di Architettura. Per provvedere alle necessità dei numerosi studenti del biennio propedeutico di Ingegneria e di quelli di Architettura, che normalmente frequentano i locali di Via della Colonna, si sarebbe giunti, previa approvazione della Magnificenza Vostra, al seguente accordo fra le due Facoltà. Per gli studenti di Architettura, meno numerosi, basterà, sia pure provvisoriamente, la sola sala che dà sul giardino, già adibita per l'insegnamento della plastica e per quello di decorazione modellistica del Dott. Albano. L'altra sala, che una volta era stata disposta per questo secondo insegnamento ed era stata provvista di un lavandino, resta in uso degli studenti della Facoltà di Scienza. Bisognerebbe però provvedere a trasportare da questa sala a quella prima menzionata il lavandino che è necessario all'insegnamento.

Vi leggo questa seconda cosa breve, perché è troppo divertente. Questo è il Prof. Attilio Arcangeli, predecessore del nostro Prof. Di Pasquale alla direzione del segmento di Scienza e Tecnica delle Costruzioni. Scrive Arcangeli a quello che oggi chiameremmo Direttore amministrativo – leggo testualmente:

Dato lo sviluppo preso da questo Istituto, che per scopi di ricerca scientifica si tiene in contatto con istituti simili, enti e centri di studio, è sommamente sentita la necessità di potere disporre di una macchina da scrivere. Sarò pertanto assai grato a codesto economato, se vorrà compiacersi di provvedere con una certa sollecitudine, data anche la scarsità di fondi a disposizione dell'Istituto, che non consentono di ricorrere continuamente a copisterie per la corrispondenza e per le relazioni. Con distinti saluti, Attilio Arcangeli.

Io credo che siano anche passaggi umani significativi e, quindi, anche attraverso questi dobbiamo in qualche modo interrogarci sul progredire e sull'attestarsi di certe aree

disciplinari. Ma chiediamoci (come hanno fatto altri colleghi che mi hanno preceduto) quali precedenti, quale contesto, quali peculiarità connotano la Scuola di Restauro fiorentina? E quali esiti, in punto di metodo, ha sortito l'impegno di un Sanpaolesi, a cui sostanzialmente, come cercherò di dire fra un momento, dobbiamo riportarci un po' tutti quando parliamo di restauro? Sono, credo, due doverosi interrogativi a cui occorre rispondere per definire cognitivamente il perimetro culturale del problema.



Fig. 2 – Piero Sanpaolesi.

Sanpaolesi apparteneva alla generazione di Pane, Brandi, De Angelis d'Ossat, Bianchi Bandinelli, Barbacci. Aveva alle spalle l'affrancarsi della storia dell'architettura dalla più generale storia dell'arte (qui giustamente è stato ricordato Giovannoni, che è stato un personaggio determinante in questo affrancarsi), grazie all'impegno sistematico e a qualcosa che lo ha accompagnato per tutta la vita, che ha visto appunto Giovannoni in prima linea. Giovannoni era un restauratore, che è difficile definire e settorializzare. Ma certamente era un personaggio molto attento che aveva formulato quella teoria a tutti nota del "diradamento", che divenne, in qualche modo, in quegli anni e per molti anni la via parallela e più prudente per quel tipo di razionalismo che presto diventò monumentalismo piacentiniano, per i centri storici. Giovannoni aveva ben intuito che in ogni intervento nel centro storico dovesse riposare su una profonda confidenza con i mutamenti dell'organismo urbano ed è così il primo a connettere il problema dell'intervento non più e non solo con i suoi attributi stilistici, ma con la sua più generale

valenza di storia urbana. Sanpaolesi, Brandi e De Angelis avevano preso la loro libera docenza quando ancora militavano nelle Belle Arti, staccandosene poi a seguito del concorso per ordinari all'Università: Brandi a Messina, De Angelis a Roma, Sanpaolesi a Firenze. A Firenze aveva già insegnato *Restauro*, contemporaneamente a *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, Sanpaolesi, che aveva alle spalle un insegnamento di carattere più generale ad Ingegneria a Pisa, e Alfredo Barbacci, che fu per un certo numero di anni compresente ed anche un po' il concorrente di Sanpaolesi. Sanpaolesi, prima di passare all'Università, fu per lunghi anni soprintendente a Pisa, quindi per le quattro province che fanno capo a Pisa, così come Barbacci lo era nel dopoguerra a Firenze. Ricorderete che Barbacci, pur insegnando qui, fu il Soprintendente che ebbe il coraggio di dire no ad un ministro di rilevante importanza, come il Ministro dei Lavori Pubblici di allora, Togni. Se la parte collinare di Sorgane non si realizzò si deve ad una sola persona, anche se ci fu un movimento di idee che divise la città e gli architetti in due settori, in due fazioni, in quanto, sostanzialmente, il no formale alla "Sorgane alta" lo dette Barbacci. Questo "no" naturalmente gli costò immediatamente le dimissioni. Infatti, per evitare una rimozione d'ufficio, Barbacci fece la lettera di "dimissioni" e andò a fare il soprintendente nella sua Bologna. Dunque questa è un po' la condizione che vede attestarsi questi maestri nelle Facoltà di Architettura italiane e Sanpaolesi a Firenze. È difficile sintetizzare in breve tempo, ma in qualche modo dobbiamo pur delineare qualche elemento caratterizzante l'insegnamento di Sanpaolesi. Intanto, Sanpaolesi inventa (e si deve a lui) il *rilievo sistematico dell'organismo di fabbrica*, perché fino ad allora era descritto semplicemente con la geometria, con rilievi anche abbastanza sommari. Sanpaolesi insegnò che il rilievo doveva essere un *rilievo integrato* che, oltre alla connotazione geometrica, rilevasse anche la *ratio* strutturale, la *ratio* materica e si spingesse già alle prime considerazioni sui motivi del degrado. Tutto questo Sanpaolesi lo insegnava fin dagli anni Sessanta, quindi in anni non sospetti. Oggi, di *rilievo integrato* parlano in molti, parlano quasi tutti; ma sostanzialmente, si deve a questa sua dottrina. Così come fu fra i primi (e qui si porrebbe un distinguo, ma non c'è né il tempo, né l'occasione per farlo) per l'impegno che espresse anche in una metodica che si posò sul rilievo urbano, che – per intenderci – fu diverso da quello di Muratori e di altri; un rilievo urbano registrato (questo va sottolineato) senza pregiudizio e senza preletture tipologiche. Con tutto il rispetto per gli amici che *tipologisti* sono rimasti, nell'insegnamento di Sanpaolesi c'era l'opportunità, la necessità di una confidenza con la tipologia come condizione originaria dell'organismo, ma non come elemento che dovesse in qualche modo suggerire e fissare le modalità di intervento. Una per tutte, ricordo la polemica con il quartiere bolognese ai tempi del collega Cervellati, Assessore all'Urbanistica a Bologna. Sanpaolesi diceva che dall'impianto medievale l'organismo, in qualsiasi città, ha avuto spesso delle trasformazioni radicali, sia negli orizzontamenti, sia nella partizione verticale, e dunque ripristinare la tipologia presunta originaria era un cancellare il passaggio della sedimentazione del mutamento.

E ancora *la diagnostica*. La diagnostica nell'esercizio della conservazione nasce ed è sperimentata in qualche modo proprio da Sanpaolesi. Sanpaolesi è fra i primi docenti di restauro e fra i primi restauratori che porta a maturazione l'esercizio della diagno-

stica, sia quella invasiva con i carotaggi, che quella non invasiva, per esempio, con le prime esperienze termografiche. Queste modalità furono assolutamente innovative, anche – mi permetto di dire – per togliere la “storia dell’architettura” dalle sacche della lettura stilistica o del solo documento, che in qualche modo, ancora permanevano. Perché ricordiamoci che, Roberto Papini fu uno storico dell’arte chiamato con legge “speciale”, con tutto il rispetto per quello che ci ha detto il nostro collega prima. la sua formazione non riusciva a diversificarsi profondamente da un alveo che aveva sempre dominato e che era quello della storia dell’arte. Il passaggio di Salmi, dopo l’assenza di Papini, significò l’arrivo non di Benevolo, (che non arrivò subito), ma di Giuseppe Marchini. Giuseppe Marchini faceva “Storia dell’Arte e Storia e Stili dell’Architettura”, quella che abbiamo frequentato noi. Benevolo arrivò al secondo anno, mi pare nel 1960; ma sicuramente dopo Marchini, storico dell’arte particolarmente sensibile all’architettura, perché si era laureato con Salmi, qui dentro, con una tesi su Giuliano da Sangallo architetto. Un’altra tessera importante dell’insegnamento di Sanpaolesi è quello della verifica incrociata, un po’ al “modo della finanza”. Sanpaolesi diceva giustamente che quella verifica doveva essere sempre una verifica incrociata: documento/testo reale e viceversa. Mai affidarsi alla sola lettura del testo architettonico e mai affidarsi alla sola lettura (e certezza) del documento, poiché la più ragionevole certezza veniva proprio da questa capacità di confronto incrociato. D’altra parte, questo si legge in qualche modo in quello che possiamo considerare il suo testamento culturale e scientifico, cioè nel suo “Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti”, che pubblicò nel 1973. In quelle pagine, Sanpaolesi riprendeva una relazione molto bella, che aveva



Fig. 3 – Firenze. Basilica di San Lorenzo. Lavori alla lanterna della Sacrestia Vecchia.

fatto nel 1964 ad un convegno di Cortona, organizzato da Marco Dezzi Bardeschi: “Esperto di che cosa? – scriverà e si interrogherà Sanpaolesi a proposito del restauratore e dell’architetto – In storia dell’edificio? Sì, ma non serve a metterci sopra le mani. In tecnica muraria e in trattamento delle pietre? Sì, anche, ma non serve ancora. In strutture murarie, in tecnologie del restauro degli affreschi, delle tavole e tele? Sì, ma non basta ancora. E allora bisogna essere o diventare esperti in prudenza, cautela di parole ed opere, cautela di relazioni umane? Anche questo sì, ma insieme esperto in coraggiose prese di coscienza di affermazione della propria ed altrui libertà”.

Io vorrei, se possibile, proiettare ora alcune immagini. L’intervento lo leggerete poi integralmente negli Atti, ma salto una parte, perché vorrei corroborare in qualche modo alcune considerazioni. Qui è Sanpaolesi al lavoro alla lanterna della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo.

Questa è la pergamena ove interverrà su una situazione di collasso della lanterna nella Sacrestia brunelleschiana. Come sapete, la pergamena originale della lanterna è al primo piano del Chiostro di San Lorenzo. Un problema che lo accompagnò per tutta la vita fu quello del Pulpito di Donatello e Michelozzo sull’angolata del Duomo di Prato.



Fig. 4 – Prato. Duomo. Particolare del Pulpito di Donatello e Michelozzo.

Come sapete, Sanpaolesi sperimentò per primo i tentativi di consolidamento con fluosilicati e sinceramente, oggi, a distanza di tempo, possiamo dire con cognizione e forse anche con successo, nonostante molte critiche che questo intervento gli costò, subito dopo l’alluvione del 1966. Nel senso che Sanpaolesi intervenne nelle sette formelle del pulpito di Prato, intervenne a Palazzo Bartolini Salimbeni, al San Michele di Pavia, intervenne in altre fabbriche, con metodi di consolidamento e con tentativi molto precisi di far penetrare i suoi fluosilicati in modo da riuscire a conservare le su-

perfici a collasso di queste opere d'arte, con relativo successo come è nelle cose umane. Ripeto, fu criticato dopo l'alluvione. Fu anche duramente attaccato in un convegno sul consolidamento dei materiali lapidei, ingenerosamente; ed io lo ricordo con l'amarezza addosso di ritorno da questo convegno. Però devo dire oggi che va fatta giustizia perché, di fronte al trionfalismo degli anni Settanta e Ottanta in cui si criticò Sanpaolesi e si immisero sul mercato prodotti commerciali legati ad una grossa ditta produttrice del nostro Paese, se si va a vedere a distanza di anni i trattamenti di quest'altro preparato, non sono certo più lusinghieri dei tentativi generosi che Sanpaolesi seppe correttamente esperire. Potrei anche dirvi di avere vissuto personalmente la vicenda del Pergamo di Prato, che è una vicenda vergognosa (che io non ho ancora scritto, ma che scriverò), perché la rimozione delle sette formelle donatelliane del Duomo di Prato nacque dalla pubblicazione di alcune fotografie, fatte da Giuseppe Marchini, in una rivista locale di Prato. Ci fu un'enfasi su questa cosa. Cesare Brandi scrisse un articolo sul "Corriere della Sera" e Sanpaolesi replicò più volte su "La Nazione"; ma il Consiglio Superiore, dove erano Salmi, Gnudi ed altri, decise per la rimozione, previo un sopralluogo. Io, allora, ero un giovane funzionario delle Belle Arti, e ricordo che si costruì rapidamente questo ponteggio su richiesta dell'allora Soprintendente Procacci (oggi diremmo ai "beni artistici e storici"). Dei nove componenti del Consiglio Superiore, uno solo fece il sopralluogo: non lo fece Brandi, non lo fece nessuno. Venne solo Gnudi una mattina e non salì nemmeno sul ponteggio preparato. Entrò dentro, lo accompagnai dall'intercapedine fra la facciata trecentesca e quella duecentesca del Duomo di Prato, si spenzolò un po' e disse: "sì, ho visto, ho capito, grazie e arrivederci". Queste sono cose



Fig. 5 – Firenze. Palazzo Bartolini-Salimbeni.

che ancora oggi gridano vendetta, perché Sanpaolesi, nella replica a Brandi, sosteneva una cosa estremamente esatta, cioè che era scorretto mettere a confronto le foto Brogi o Alinari (non ricordo esattamente, con il passaggio Brogi-Alinari siamo tra il 1918 ed il 1920-22) perché la condizione di degrado delle superfici plastiche donatelliane, secondo l'uso del tempo, erano sicuramente state corrette nella lastra. Perché, come era tradizione nelle foto Brogi e nelle foto Alinari, anche delle immagini urbane si faceva la correzione, levando i fili della corrente, i fili della filovia, ecc. Quindi non è vero che la condizione di conservazione fosse così peggiorata rispetto a quel periodo. È una vicenda veramente spiacevole ed amara che fa vergogna alla cultura della tutela. Ecco, queste sono le formelle incriminate, che poi sono state ricoverate ed oggi sono nel Museo dell'Opera. Altro lavoro che tutti ricorderanno è la liberazione della Loggia Rucellai, nella piazzetta Rucellai, che Sanpaolesi realizzò e fu uno dei piccoli, ma determinanti interventi per la qualità dell'ambiente urbano nel centro di Firenze. Esempari furono gli interventi nel Palazzo Bartolini Salimbeni e nel Palazzo Rucellai.

Quanto al Palazzo Rucellai, direi che Sanpaolesi insegnò anche una cosa, che oggi può sembrare perfino ovvia: la documentazione sistematica dell'intervento. Come vedete, non c'è una bozza che non sia registrata, numerata e classificata, e tutto ciò che è in qualche modo modanatura o dettaglio di intervento di reintegrazione è precisamente registrato. Questo è il San Michele, che fu oggetto di un trattamento di consolidamento.

Come non ricordare inoltre il rinnovamento che si deve a Sanpaolesi negli studi di storia dell'architettura e non solo, ma anche il superamento dell'eurocentrismo nella



Fig. 6 – Pavia. San Michele.

storia dell'arte e nella storia dell'architettura? Sanpaolesi, che conosceva benissimo il Medio Oriente, la Persia, credo fosse fra i due-tre tecnici e studiosi al mondo che avessero maggiore confidenza con l'architettura mediorientale, con l'architettura persiana. Chi ha più o meno la mia età ed ha frequentato Sanpaolesi ricorderà dei suoi due corsi che la Santa Sofia di Costantinopoli era uno dei temi forti, su cui riposavano quasi i due terzi del corso e le analisi della Santa Sofia, dalla cupola all'impianto, ai rilievi e ad altro, erano il superamento di quell'eurocentrismo che ancora era presente e che, tutto sommato, ancora oggi è presente in molti studi di storia dell'arte e dell'architettura.

Ma Sanpaolesi, in punto di metodo, ci ha lasciato un altro grande segmento di insegnamento, cioè quello della confidenza diretta, fisica col testo monumentale e dunque con la capacità di saperlo riprodurre, spogliare e rivestire nei suoi dettagli.



Fig. 7 – Istanbul. Santa Sofia. Assonometria.

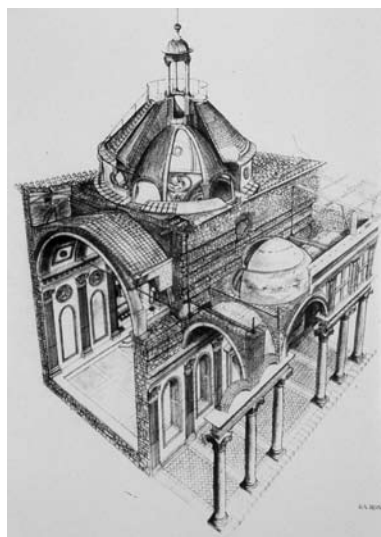


Fig. 8 – Firenze. Cappella Pazzi. Assonometria.

Questo è il disegno di Rossi, Laschi e Roselli, che fecero il loro esame di restauro dei caratteri sulla Cappella Pazzi.

In quell'occasione, fu scoperta la data graffita nell'intonaco dell'estradosso, che portava a 15 anni dopo rispetto alla morte di Brunelleschi, cioè al 1461, e dunque certificava come almeno quella parte del corpo di fabbrica fosse un corpo postumo rispetto all'impianto brunelleschiano. Questo era il vivo contributo di Sanpaolesi ed il vero salto di qualità anche nell'esercizio della storia dell'architettura. Ma che cosa ci ha lasciato sostanzialmente Sanpaolesi? Ci ha lasciato questo insegnamento: la necessità di essere curiosi, di indagare e di investigare. Lui cominciò a studiare, a cercare di capire la Cupola di Santa Maria del Fiore come "organismo". Non gli interessavano o gli interessavano assai meno, le letture più o meno stilistiche fine a se stesse.



Fig. 9 – Firenze. Cappella Pazzi. Data graffita nell'intonaco.

Tutti ricorderete il passaggio di Burkhardt, che denigra la Cupola come cupola “non rinascimentale”, ma ancora una cupola “gotica” e così via. Sanpaolesi era interessato a tutt'altro, era interessato all'organismo, a capire come stava in piedi, a capire cos'è che desse struttura, momento di inerzia, che cosa tenesse queste vele, e quindi a capire come fosse stato possibile costruire la struttura senza armature, dunque il richiamo alla tecnica della “spina di pesce” che aveva indagato e constatato per l'appunto nelle cupole persiane, nelle cupole mediorientali. Questo è il vero insegnamento. Poi noi sulla Cupola abbiamo *marciato* per 15-20 anni, con la Commissione, con Salvatore Di Pasquale, con tanti errori e con qualche osservazione aggiuntiva. Ricordo anche discussioni con una carissima persona (di cui domani credo sentiremo qualche eco con la cara Claudia Conforti), Eugenio Battisti, che portava i disegni freschi di alcuni suoi allievi e in qualche modo venivano discussi con Sanpaolesi rispetto alle acquisizioni che lui aveva alle spalle. Quindi vedete che quando parliamo di *Scuola di Restauro fiorentina* una qualche fondatezza si possa riconoscere. Io non dico che si debba, ma si possa, e lo dico anche ovviamente con l'esperienza e con la lettura di altri luoghi eccellenti, dove il restauro si è esercitato, come Roma ed in parte Napoli. Ma certamente l'insegnamento di un Roberto Pane è un insegnamento che non ha queste implicazioni che Sanpaolesi ci ha dato. L'insegnamento di Guglielmo De Angelis D'Ossat e di Renato Bonelli, a cui va il nostro caro ricordo, ammirazione e rispetto, anche per i colleghi che sono stati suoi allievi e che sono nostri coetanei (qualcuno purtroppo ci ha lasciato troppo presto, come Gaetano Miarelli Mariani), è cosa diversa. Ecco, questa è la ricchezza: questa curiosità, la metodica di affrontamento del tema mai monocorde, mai riposante su una sola lettura, anche documentale, ma non solo e mai solo su quella, bensì lettura, riscontro incrociato molto forte. Certo la *Scuola fiorentina* è una scuola che poi ha preso strade diverse. Non posso non ricordare Marco Dezzi Bardeschi, Giuseppe Rocchi, che è qui presente; non posso non ricordare altri, come Carla Pietramellara, Giuseppe Cruciani

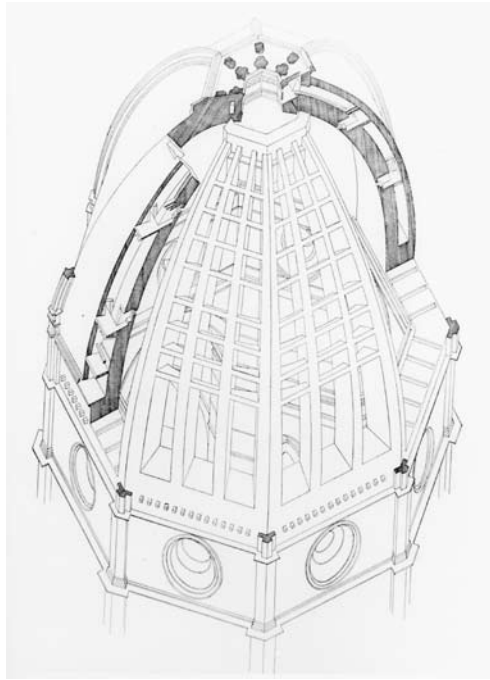


Fig. 10 – Firenze. Cupola di Santa Maria del Fiore. Assonometria.

ed altri colleghi che tutti più o meno avete conosciuto, oppure tutti i più giovani, che non posso ricordare nominalmente tutti. Ma se di *Scuola di Restauro fiorentina* si può parlare, lo spazio è questo che io ho cercato di perimetrare. Grazie.

I primi passi dell'urbanistica (1929-1948)

di Gabriele Corsani

Nella Scuola Superiore di Architettura di Firenze l'insegnamento di "Edilizia cittadina e arte dei giardini"¹ è attivato nell'anno accademico 1929-1930, quinto e ultimo del curriculum degli studi. Nel 1932-33 il nome diventa "Urbanistica"², lemma presente nella lingua italiana almeno dall'inizio degli anni Venti³, e "Arte dei giardini" diventa materia autonoma⁴: la prima complementare del nuovo sapere, una delle pochissime che abbia mantenuto fino ad oggi il nome e, sostanzialmente, i contenuti. Dal 1936-1937 l'insegnamento dell'urbanistica si sdoppia in due corsi collocati al quarto e al quinto anno⁵.

L'incarico di Edilizia cittadina e Arte dei Giardini è affidato a Concezio Petrucci, pugliese di origine, laureato in architettura a Roma nel 1926⁶. Il ricorso a una chiamata

¹ Su questo primo nome dell'urbanistica e sul suo insegnamento cfr. G. Zucconi, *La città contesa. Dagli ingegneri sanitari agli urbanisti, (1885-1942)*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 125-126. La materia è fondamentale con sei ore settimanali (diventano cinque nel 1932-33: *Annuario 1932-33*, p. 85). Al corso sono obbligatoriamente propedeutici gli esami di Composizione architettonica, di Tecnologia dei materiali da costruzione e di Igiene delle abitazioni (*Annuario, 1930-31 – 1931-32*, p. 61).

² *Annuario 1932-33*, p. 76.

³ Cfr. D. Barbieri, "I piani regolatori e la fisionomia delle città", *Le Vie d'Italia*, XXIX, n. 8, agosto 1923: "una disciplina speciale che ha preso il nome di urbanistica" (p. 880).

⁴ Il corso sarà attivato a Firenze nel 1939-40, con la docenza di Giovanni Michelucci (cfr. *infra; Annuario... 1939-40*, programma del corso, pp. 357-358).

⁵ *Annuario... 1936-37*, pp. 324, 328.

⁶ Petrucci presenta la domanda di insegnamento il 25 settembre 1929 (ADUSF: cartella: Architettura 1929-1932, fascicolo *Domande di incarichi per la Scuola di Architettura, 1929-30, 1930-31*); è nominato docente il 1° novembre (ADUSF, *Personale docente*, Concezio Petrucci, A 2601, Certificato di servizio). Il 31 dicembre 1931 è abilitato Libero docente di Architettura generale (*Annuario... 1930-31 – 1931-32*, p. 83). Per le note biografiche cfr. G. Piemontese, *Concezio Petrucci e il progetto dell'Opera di San Michele a Foggia. Architettura sacra nell'Italia degli anni Trenta* Bari, Edipuglia, 2002, pp. 24-30.

esterna, di cui è artefice il fondatore della Scuola fiorentina, Raffaello Brizzi⁷, non fa torto alla cultura cittadina, ove l'arte urbana aveva radici tanto illustri. Rispetto a una tradizione recente anch'essa non trascurabile, con esponenti come Pasquale Poccianti, Giuseppe Martelli e Giuseppe Poggi, Firenze stava vivendo una fase non molto felice⁸.

Il programma del nuovo corso si articola in quattro parti: Questioni generali, Elementi urbanistici, Piante di città, Studio e attuazione dei piani regolatori e di ampliamento⁹. La prima presenta l'evoluzione dell'edilizia rispetto all'igiene, alle condizioni sociali, economiche ed estetiche, con cenni alle "esigenze della circolazione"; la seconda analizza gli elementi costitutivi della scena urbana (vie, piazze, spazi aperti, "isolati costruttivi"); la terza parte è dedicata a un excursus della evoluzione urbana, fino alla città moderna di cui si indicano le "teorie e schemi planimetrici relativi"; la quarta infine tratta dei vari livelli del piano, dei rapporti delle espansioni con il vecchio nucleo urbano, dei "criteri dell'attuazione progressiva" dei piani esecutivi, delle leggi urbanistiche e dei regolamenti edilizi¹⁰.

Nella seconda metà degli anni Trenta nelle delibere del Consiglio di Facoltà ricorre più volte l'auspicio che venga istituita la cattedra di ruolo di Urbanistica, sia insieme a quelle di altre materie, sia poi con riferimento univoco, quando la possibilità sembra concretizzarsi¹¹. Non sono riportate specifiche motivazioni: "il Consiglio di Facoltà conferma la proposta fatta in precedenti adunanze per l'apertura del concorso alla Cattedra di Urbanistica per la quale è urgente provvedere con insegnante stabile" come si dice nell'ultimo richiamo alla questione, alla fine del 1941¹².

⁷ La scelta di Petrucci è riferibile a Marcello Piacentini, con cui Brizzi era in contatto abituale (cfr. il contributo di Gianluca Belli in questo volume).

⁸ Ricordiamo tre episodi chiave: alla fine dell'Ottocento: sventramento del centro; stravolgimento dell'affaccio sull'Arno del viale da piazza Beccarla (il parterre e il leggero edificio previsti da Poggi sostituiti dalla opaca mole della Caserma Baldissera e dalle abnormi baracche sul retro); inizio del Novecento: nuovo piano di Firenze, che approda al miope ampliamento proposto dall'ingegnere G. Bellincioni (1924).

⁹ *Annuario... 1930-31 – 1931-32*, pp. 127-129.

¹⁰ Cfr. la presentazione del corso e una antologia di lavori degli studenti in C. Cresti, *Storia Della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926 – 1936*, Firenze, Pontecorboli, 2001, pp. 136-143.

¹¹ Si tratta di una decisione rilevante, dato che le cattedre di ruolo erano fino ad allora solo tre (Disegno architettonico e rilievo dei monumenti, Composizione architettonica, Architettura degli interni, arredamento e decorazione). I riferimenti alla questione sono trattati nei seguenti Consigli di Facoltà: 15 marzo 1937 (ADUSE, 988, p. 121); 8 gennaio 1940 (ADUSE, 987, p. 8); 9 marzo 1940 (ivi, pp. 12-13; 3 novembre 1940 (ivi, p. 28); 16 dicembre 1941 (ivi, p. 64).

¹² Il concorso fu poi bandito: "D'altra parte vi è pur noto che il concorso nazionale indetto durante la mia Presidenza, ed al quale avevano col Petrucci partecipato gli elementi migliori, a ciò indotti dalla importanza della cattedra, dal fascino della sua sede, come dalla reputazione goduta dalla facoltà, è stato di poi revocato, insieme ad altri concorsi, con Decreto Ministeriale del 13 agosto 1943, n. 2697". (*Promemoria del prof. Brizzi relativo a varie questioni concernenti la Facoltà – 27 dicembre 1944* (ASUSE, 1944, 12 E, c. 2). È probabile che la necessità di garan-

Nell'anno accademico 1943-44 i due docenti romani della Facoltà, Arcangeli¹³ e Petrucci¹⁴, non possono raggiungere Firenze. Si decide di coprire i corsi con supplenze e quelli di Urbanistica sono affidati ad Arnaldo Degli Innocenti¹⁵. La programmazione dell'attività didattica per l'anno 1944-45 vede ancora la conferma di tutto il corpo docente¹⁶. L'estate del 1944 segna una svolta in questo clima di attesa. Dalla fine di settembre si discute sulla riforma del curriculum degli studi in varie riunioni del Consiglio di Facoltà allargato ai rappresentanti dei liberi docenti Gori e Degli Innocenti, portatori anche delle istanze dei giovani incaricati che trovano in Giovanni Michelucci – nel frattempo nominato Commissario Straordinario della Facoltà¹⁷ – un interlocutore favorevolmente disposto. È chiaro che, fuori dai verbali e in altre sedi, oltre ai programmi si discute anche dei nuovi assetti del corpo docente.

tire un insegnamento stabile abbia avuto il suo ruolo (Brizzi nella relazione citata lamenta un calo dell'impegno di Petrucci). In ogni caso la decisione di privilegiare l'urbanistica dimostra una crescita del suo ruolo nel curriculum didattico.

¹³ Attilio Arcangeli è docente incaricato di Scienza delle costruzioni; avrà poi la cattedra e sarà preside della Facoltà dalla fine del 1950 all'inizio del 1956 (*Annuario 1953-54, 1954-55, 1955-56*, p. 213).

¹⁴ Oltre alle difficoltà imposte dalla situazione del paese, Petrucci ha l'assillo di proteggere la sua compagna, ebrea tedesca, che sposa subito dopo la liberazione di Roma, e la piccolissima figlia Flaminia.

¹⁵ Consiglio di Facoltà del 29 febbraio 1944 (ADUSE, 986, p. 118). Nello stesso Consiglio è accolta la domanda di Degli Innocenti, nominato libero docente di Urbanistica, di fare parte dei liberi docenti della Facoltà. Degli Innocenti è "Aiuto incaricato" di Urbanistica dal 1939-40 (*Annuario... 1939-1940*, p. 125); dal 1944-45 al 1953-54 è incaricato di Arte dei Giardini; gli sarà affidato l'incarico di Urbanistica dopo l'abbandono di Michelucci, cioè dall'anno accademico 1948-49 fino al 1953-54; risulta "maturo" nel concorso per la Cattedra di Urbanistica di Firenze nel 1954; muore prematuramente nel 1957 (cfr. ADUSE, Personale docente, Arnaldo Degli Innocenti, A 1235; INU, *Urbanisti italiani*, Roma, INU, 1954, p. 105, con alcune inesattezze). Degli Innocenti è chiaramente orientato verso una visione dell'urbanistica come disciplina "dotata di propri statuti teorici e tecnico-applicativi" (G. Zuconi, *La città contesa*, cit, p. 149); cfr. al riguardo i suoi contributi: *Piani territoriali*, "Urbanistica", XI, n. 2, marzo-aprile 1942, pp. 11-15; *Lo spazio sociale ed i piani regionali*, in *Problemi di urbanistica fiorentina*, Dibattito alla Scuola parlamentare della Facoltà "Cesare Alfieri", Firenze, Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, 1956, pp. 33-79 (la conferenza risale al 25 aprile 1953). I suoi scritti meriterebbero una riedizione.

¹⁶ Consiglio di Facoltà del 19 maggio, ADUSE, 987, p. 122.

¹⁷ *Annuario... 1943-44 – 1952-53*, p. 37; Michelucci, che sostituisce il preside in carica Brizzi, risulta nominato dal Pro-Rettore Piero Calamandrei (ivi, p. 7) il 29 ottobre 1944 in realtà la nomina sarebbe avvenuta nell'estate precedente ad opera del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (Verbali 1939-1948, c. 127); Michelucci resta in carica fino al 9 settembre 1945, nonostante il giudizio livido della "Commissione nominata dagli Artisti fiorentini per la preparazione e il coordinamento di un piano di sana epurazione nel campo delle Arti" (ASUSE, 1944, 12 E; cit. in: F. Gurrieri, L. Zangheri, *La Facoltà di Architettura*, in *L'Università degli Studi di Firenze 1924-2004*, Firenze, Olschki, 2004, voll. II, vol. II, p. 502). Su questo passaggio, come sui riferimenti alla figura di Michelucci, rimando al contributo di Claudia Conforti in questo volume.

Il 29 dicembre 1944 ha luogo una riunione cruciale del Consiglio di Facoltà. Brizzi presenta una ampia relazione¹⁸ il cui punto saliente è il collocamento di Michelucci alla Cattedra di Urbanistica “con effetto immediato”¹⁹. La discussione sulla proposta viene rimandata alla continuazione del Consiglio del giorno successivo, quando Fagnoni tenta di scongiurare una soluzione così repentina e definitiva, proponendo intanto un affidamento per incarico²⁰. Infine con voto unanime “il Consiglio delibera il trasferimento del professore Giovanni Michelucci da ordinario di Architettura degli interni Arredamento e Decorazione a ordinario di Urbanistica. Il prof. Michelucci che è rientrato, prende atto della proposta del Consiglio e dopo aver ringraziato i colleghi, propone che il Prof. Degli Innocenti sia confermato come aiuto incaricato di urbanistica. Il Consiglio approva”²¹. Di seguito il verbale riporta: “Su proposta del prof. Brizzi il Consiglio stabilisce che quando il Prof. Petrucci che ha tenuto per vari anni l’incarico di Urbanistica avrà la possibilità di risiedere in Firenze e sarà così in grado di svolgere regolarmente le lezioni la Facoltà potrà assegnargli un incarico adeguato”. Il 7 febbraio 1945 Petrucci invia a Brizzi, una lettera sdegnata per la estromissione, imputata a Michelucci e a Roberto Papini, oltre che allo stesso Brizzi²². La meccanica della vicenda presenta aspetti non limpidi, anche considerando l’asprezza dei tempi e del contesto²³.

Petrucci muore improvvisamente a Roma nel marzo 1946, all’età di 44 anni. Alcuni contributi recenti, con tagli assai diversi – dal saggio biografico e critico, alla ricogni-

¹⁸ *Promemoria del prof. Brizzi*, cit., (cc. 6).

¹⁹ ADUSE, 986, p. 162.

²⁰ Ivi, p. 165.

²¹ Ivi, p. 166.

²² Petrucci ricorda a Brizzi di averlo servito fedelmente per quindici anni e afferma: “Michelucci ti ripagherà presto del tradimento”; nella chiusa augura buona fortuna alla “bottega dei neorubanisti toscani.” (FRP, 215/C4; attualmente il documento non è reperibile e si cita la trascrizione parziale di Francesco Quinterio nel suo regesto sulla storia della Facoltà di Architettura, 1983, dattiloscritto, pp. 56-57. Nella minuta di una lettera a Brizzi (2 marzo 1945) che gli aveva inviato la raccomandata di Petrucci ora citata (FRP, ivi), Papini afferma che si dovrebbe aprire una inchiesta su chi aveva informato Petrucci, alludendo chiaramente a Fagnoni e avallando che una manovra c’era stata. Il Consiglio di Facoltà nella riunione del 6 marzo stigmatizza la lettera di Petrucci.

²³ Giovanni Klaus Koenig coglie lucidamente il senso dei cambiamenti avvenuti, pur con alcune inesattezze: “a Firenze il passaggio del fronte segnò un contemporaneo rinnovamento di tutto il modo di pensare all’architettura, e di insegnarla. In ciò Firenze fu favorita dall’esiguità del numero dei professori di ruolo: il preside Raffaello Brizzi, fondatore della facoltà, andava fuori ruolo proprio in quel momento; il professore di urbanistica, Concezio Petrucci, era morto in una assurda disgrazia a pochi giorni della liberazione di Roma. [...] Il suo posto fu preso da Michelucci, che prima insegnava *Arredamento*” (G.K. Koenig, *La Facoltà di Architettura negli anni delle grandi speranze (1944-1950)*, in *Storia dell’Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, Firenze, Parretti, 1986, voll. 2, vol. 1, p. 586).

zione appassionata delle sue architetture nei centri di nuova fondazione, al romanzo²⁴ – portano nuova luce sulla sua opera, certo non ignota²⁵, e sulla sua figura²⁶,

Le fonti qui esaminate della sua concezione dell'urbanistica e della sua attività didattica sono tutte fiorentine e, oltre agli *Annuari* della Scuola Superiore e dell'Ateneo, consistono nei suoi scritti a stampa. Due di questi scaturiscono da contatti con la cultura cittadina e sono accolti in volumi significativi, *Per la Firenze futura* (1934)²⁷ e *L'urbanistica dall'antichità ad oggi* (1943)²⁸.

Per la Firenze futura imposta i capisaldi di un piano regolatore mai portato a termine. Il tramite del coinvolgimento è stato sicuramente Raffaello Fagnoni, membro della Commissione generale del Comitato Fiorentino del Sindacato Nazionale Fascista Professionisti e Artisti promotore dell'iniziativa. Oltre a Petrucci nel gruppo di studio figurano altri due docenti dell'Istituto Superiore di Architettura²⁹, Brizzi ed Enrico Miniati³⁰. Petrucci è il relatore della Commissione *Espansione cittadina e carattere delle nuove zone edilizie* presieduta dall'ingegnere Antonio Schiavon, coautore del capitolato relativo (pp. 221-224). Lo sviluppo della città è impostato attraverso piccoli centri

²⁴ Essi sono: G. Piemontese, *Concezio Petrucci...*, cit.; A. Pennacchi, *Viaggio per le città del Duce*, Milano, Asefi, 2003; F. Petrucci, *Uova di luce*, Ancona, peQuod, 2004. Quest'ultimo è un romanzo di Flaminia Petrucci, che rielabora la memoria dolorosa della morte del padre avvenuta nella sua prima infanzia. Ringrazio la Signora Flaminia per la testimonianza che mi ha gentilmente concesso. Durante la redazione di questo volume sono comparse le monografie di D. De Angelis, *Note su Concezio Petrucci. L'architetto delle «Città Nuove»*, Roma, Gangemi, 2005 e di A. Cucciolla, *Vecchie città/città nuove*. Concezio Petrucci 1926-1946, Bari, Dedalo, 2006.

²⁵ L'attività urbanistica di Petrucci, documentata nelle riviste "Architettura" e "Urbanistica", comprende, oltre a varie consulenze: i piani di Foggia (1928-29), di Pisa e Marina di Pisa, (1930), di Verona (1931-33) e di Otranto (1942-43), con Alfio Susini; i piani delle città nuove dell'Agro Pontino, Aprilia e Pomezia, come membro del gruppo 2PST (cfr. infra); come unico progettista Petrucci redige il piano di Sassari, il piano del centro rurale di Segezia, in provincia di Foggia; un piano di lottizzazione per il Comune di Fregene. L'ultimo lavoro urbanistico è il piano di ricostruzione di Cassino (1945), insieme all'ingegnere Giuseppe Nicolosi, redatto in seguito alla vittoria riportata nel concorso.

²⁶ Le pagine relative al tempo della guerra fino al marzo 1946, fra le più belle di *Uova di luce*, contengono illuminanti cenni sul travaglio umano e professionale di Petrucci in quegli anni.

²⁷ Sindacato Nazionale Fascista Professionisti e Artisti, *Per la Firenze futura*, Firenze, Stab. Tip. Fratelli Stianti, 1934. Cfr., per un puntuale inquadramento critico, P. Baldeschi, *La dimensione comprensoriale*, "Urbanistica", n. 75, settembre 1983, pp. 59-91, nella parte monografica *Firenze* curata da M.G. Cusmano. Nel fascicolo di Petrucci all'ADUSF l'unico documento presente è lo stato di servizio sopra citato.

²⁸ AA.VV., *L'urbanistica dall'antichità ad oggi*. Firenze, Sansoni, 1943. L'editore fiorentino cura una raffinata pubblicazione illustrata in 8° grande, con carta patinata e rilegatura in cartone.

²⁹ Nome assunto dalla scuola dal 1933 (R.D. del 21 agosto) fino al passaggio a Facoltà universitaria (1° aprile 1936, per il R.D. del 26 marzo s.a.).

³⁰ È assistente incaricato alla cattedra di Storia e Stili dell'Architettura fino dall'anno accademico 1927-28 (*Annuario... 1930-31 – 1931-32*, p. 84); non compare più nel corpo docente alla fine degli anni Trenta. Fra i suoi titoli figura il 2° premio al Concorso internazionale per il faro a Cristoforo Colombo a Santo Domingo (ivi, p. 193).

ubicati nei Comuni della corona, il cui territorio – in accordo con gli indirizzi della Commissione generale – sarebbe stato inglobato in quello del Comune di Firenze, attuando così “quella politica decentratrice che universalmente si invoca” (p. 221). Sono inoltre richiamati i criteri da adottarsi per la circolazione, in particolare in rapporto alla situazione del centro antico sì che, in virtù di un decentramento non solo residenziale, “partendo dall’esterno verso l’interno con opportuni provvedimenti, si possono anche evitare disastrosi squarci all’antica città che a prima vista, considerando solo le esigenze attuali del traffico interno, sembrano inevitabili” (pp. 223-224). Petrucci aderisce all’idea della “grande Firenze” nella accezione, condivisa negli altri contributi, che vede nell’ampliamento dei limiti territoriali del Comune egemone, ovvero nella sua gestione unitaria, il mezzo per impedire lo stravolgimento del nuovo assetto.

L’urbanistica dall’antichità ad oggi nasce da una occasione squisitamente culturale. Indubbiamente coinvolto anche in questo caso da Fagnoni, Petrucci partecipa a una serie di conferenze sulla storia dell’urbanistica organizzate dalla Società Leonardo Da Vinci nel 1938 e pubblicate nel 1943. La genesi dell’iniziativa – unica in Italia in quegli anni – non è documentabile e non è narrata nella breve premessa al volume, firmata dall’economista Jacopo Mazzei e dallo storico dell’arte Mario Salmi, rispettivamente Presidente della società culturale e della sua Commissione d’arte. Il gruppo dei relatori, composto da storici, archeologi, storici dell’arte e architetti, comprende nomi di indubbio prestigio: Arrigo Solmi, Roberto Paribeni, Giuseppe Lugli, Valerio Mariani, Luigi Piccinato Gustavo Giovannoni. A Petrucci è affidata l’ultima conferenza - *L’urbanistica dal neoclassicismo ai nostri giorni* – apprezzabile per la efficace e pertinente sintesi. Nei cenni alle trasformazioni di Firenze della seconda metà dell’Ottocento, ad esempio, i giudizi sul Viale dei Colli e sulla distruzione dell’antico centro sono ben calibrati. Nella conclusione campeggiano a tutta pagina le immagini dei piani di Aprilia e Pomezia di cui Petrucci è autore come membro di spicco del gruppo “2PST” che vince l’uno e l’altro concorso (1936; 1938)³¹. L’eccesso di compiacimento, evidenziato dalla grande dimensione delle immagini rispetto al piccolo formato in cui sono restituiti tutti gli esempi canonici della disciplina, produce una indubbia caduta.

Nello stesso 1943 compaiono le dispense del *Corso di urbanistica*, “compilate dagli assistenti dott. Arch. A. Preti e L. Savioli”, traccia quasi stenografica e più che altro parametrica delle lezioni³², articolate nelle quattro parti sopra dette. La legislazione e i regolamenti dell’edilizia formano ora una quinta parte, che ha un commento sommario della legge urbanistica del 1942; seguono la bibliografia³³ e una serie di *Esempi notevoli*

³¹ Per un bilancio sui concorsi di Aprilia e di Pomezia cfr. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell’architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 34-38; R. Mariani, *Fascismo e città nuove*, Milano, Feltrinelli, 1976, in particolare: pp. 87-126; 261-268.

³² Firenze, Soc. An. Editrice Universitaria, pp. 198 litografate, senza immagini. Il volumetto è articolato in 25 dispense. Ringrazio l’architetto Alidamo Preti per le notizie che mi ha gentilmente comunicato nel 1998.

³³ Curiosamente non sono citati due manuali italiani del periodo di trapasso dall’ingegneria sanitaria all’urbanistica: A. Pedrini, *La città moderna*, Milano, Hoepli, 1905; A. Caccia, *Costruzione, trasformazione ed ampliamento delle città*, Milano, Hoepli, 1915.



Fig. 1 – Giovanni Michelucci (fine anni Quaranta; AFGMF).

dei temi trattati, corredata da riferimenti per le fonti iconografiche. Secondo un impianto comune alla manualistica italiana³⁴ prevalgono gli aspetti tecnici; se qua e là traspare l'ambizione di presentare una panoramica di tutte le componenti dell'urbanistica, la trattazione risulta assai semplificata.

Le vicende interne alla Facoltà di Architettura nella seconda metà degli anni Quaranta riservano altre sorprese. Il 23 febbraio 1946 muore Brizzi e resta vacante la cattedra di Composizione architettonica, perno dell'intero curriculum. Per scongiurare il probabile arrivo di un docente da una sede esterna, se si fosse adottata la soluzione del concorso, la scuola fiorentina sopisce le interne discordie. Per il nobile fine di garantire la continuità dell'insegnamento il Consiglio di Facoltà, il 31 maggio 1946, chiede a Michelucci, che accetta, di assumere la titolarità della cattedra di Composizione architettonica³⁵, conti-

³⁴ Il più autorevole riferimento coevo è: C. Chiodi, *La città moderna. Tecnica urbanistica*, Milano, Hoepli, 1935, il più citato in queste dispense per le fonti iconografiche.

³⁵ "Il Consiglio di Facoltà [...] Dopo di aver diffusamente esaminato le considerazioni che richiedono soprattutto una continuità d'indirizzo, ritiene che nessuno meglio del Prof. Michelucci sarebbe idoneo a tale compito. Il Consiglio [...] dopo ampia discussione giunge alle seguenti conclusioni: 1) che la cattedra di "Composizione architettonica" ha stretta continua affinità con quella di urbanistica; che il Prof. Michelucci durante i due anni d'insegnamento di quella Cattedra, ha brillantemente dimostrato come l'urbanistica sia, in sostanza, composizione architettonica estesa oltre i limiti dell'edificio singolo verso il complesso degli edifici di un organismo urbano". (ADUSE, 986, p. 239). La motivazione è pienamente espressiva dell'equivoco persistente sul legame "naturale" fra urbanistica e architettura: ove, altrettanto naturalmente, la prima ha un ruolo ancillare della seconda. Per il passaggio ufficiale cfr.: ADUSE, *Provvedimento per la Cattedra di Composizione Architettonica*, 1946, 9 B.

nuando ad insegnare Urbanistica per incarico. Non era stato ancora ratificato dal governo italiano il passaggio di cattedra a Urbanistica e il Ministero della Pubblica Istruzione invita la Facoltà fiorentina a far chiarezza (8 agosto 1946). Il primo trasferimento sarà ufficializzato nel dicembre 1946, il secondo nel marzo 1947³⁶.

La sequenza degli incardinamenti di Michelucci si conclude nell'estate del 1948, con l'abbandono della Facoltà di Architettura di Firenze e il trasferimento alla cattedra di Architettura, composizione architettonica e tecnica urbanistica della Facoltà di Ingegneria di Bologna³⁷. Stavolta l'assenso ministeriale è tempestivo (25 settembre 1948). Non è questa la sede per indagare le ragioni che portano Michelucci a questo autentico *coup de théâtre*, affidate in toni sublimati alla lettera-saggio *Felicità dell'architetto* (1949)³⁸ e dovute in realtà all'acuirsi dei contrasti con Fagnoni e Papini³⁹.

Torniamo al primo passaggio di cattedra di Michelucci. Si impongono alcune considerazioni, dato che fra l'insegnamento della architettura degli interni e dell'urbanistica corre una distanza notevole anche per un "architetto integrale"⁴⁰ quale certamente egli era. Se le ragioni del secondo passaggio sono riconducibili alla logica corporativa della scuola – potremmo finanche parlare di un sacrificio di Michelucci – il lungo percorso verso l'urbanistica non è sollecitato dall'esterno. Un episodio rivelatore è la partecipazione e la vittoria, nel 1935, al concorso per il piano regolatore di Pistoia, insieme a L. Fuselli e A. Susini⁴¹. L'assunzione dell'incarico di Arte dei Giardini nell'anno accademico 1939-40⁴², quando l'insegnamento è attivato a Firenze, è la prima esplicita tappa accademica. Alcuni scritti, fra la fine degli anni Trenta e la prima metà dei Quaranta, sono tracce non meno significative.

Nel 1937, sulla rivista letteraria fiorentina "Il Frontespizio", Michelucci affronta il tema, centrale nel dibattito coevo, del rapporto fra centri antichi ed esigenze moderne, concludendo: "Salviamo dunque la Città nuova dal compromesso. Ma bisogna salvare anche, risolutamente, i centri di alto valore artistico, allontanando da essi la vita meccanica e ciò che stona e ciò che deteriora. [...] Bisogna creare intorno ad essi un clima

³⁶ I documenti relativi ai passaggi citati e al trasferimento successivo a Bologna sono conservati nel fascicolo di Giovanni Michelucci presso l'ADUSF; si fa ad essi riferimento in generale, anche in seguito.

³⁷ ASUSF, *Michelucci prof. Giovanni. Trasferito all'Università di Bologna*, 1948, 2 A.

³⁸ G. Michelucci, *Felicità dell'architetto. Lettera aperta ai giovani docenti e agli studenti della Facoltà fiorentina di Architettura*, Firenze, Il Libro, 1949; ristampato, insieme ad altri scritti, col titolo *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Pistoia, Tellini, 1981. È ripubblicato in questo volume.

³⁹ G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, cit., pp. 74-75.

⁴⁰ G. Zucconi, *La città contesa*, cit., pp. 123-128.

⁴¹ E. Grisanti, A. Pracchi, *Alfo Susini. L'attività urbanistica nella "stagione dei concorsi" 1928-1940*, Milano, Electa, 1982, pp. 63-72. Ove si sottolinea il rilievo di questo episodio nel panorama dei concorsi urbanistici degli anni Trenta e "l'inconsueta, realistica economia di mezzi e la totale assenza di intenti retorici del progetto vincitore" (p. 63).

⁴² *Annuario... 1939-40*, cit., programma del corso (pp. 357-358). L'approccio di Michelucci sembra orientato verso una dimensione paesaggistica del verde.

che susciti venerazione; incastonarli nei più preziosi recinti di silenzio, entro i quali l'uomo possa contemplare indisturbato e meditare su ciò che è vero e dura nel tempo e ciò che cade per difetto di verità"⁴³. Una concezione metafisica, diremmo, volutamente estrema, che pure ha al centro l'esigenza di un autentico rapporto fra l'uomo e l'ambiente storico. Ne *La città armoniosa*, ancora su "Il Frontespizio"⁴⁴, l'aggettivo del titolo esprime, forse inconsciamente, non tanto la consonanza con una consolidata tradizione disciplinare di matrice sittiana, quanto il recupero di un sostrato libertario congeniale a Michelucci⁴⁵. Che postula una analoga istanza di armonica perfezione anche da parte di chi si occupa della città. La lettera del 21 dicembre 1940 a Roberto Papini, fra le più sofferte del fitto scambio epistolare che rivela la frattura profonda ormai esistente fra i due amici, termina con una impennata profetica: "Io dico che l'urbanista è colui che somma tutte le conoscenze dell'umano sapere e che è più uomo degli uomini"⁴⁶: dichiarazione spaesata nel contesto e decisamente sopra le righe, impeto forse memore di discussioni recenti. Spicca comunque fino dall'inizio del percorso verso l'urbanistica il superamento del "dubbio programmatico"⁴⁷ solito accompagnare Michelucci nella costruzione dell'architettura. L'urbanistica gli appare l'approdo e l'inveramento della dimensione comunitaria, "Sostanza di cose sperate"⁴⁸, impegno progettuale e sociale da cui scaturisce la vita della città piuttosto che iniziazione disciplinare esemplata sulla manualistica classica, in specie sulle sue componenti tecniche e parametriche.⁴⁹

Nel gennaio 1942 Michelucci inaugura su "Critica Fascista" la rubrica "Funzione sociale dell'urbanistica" con l'editoriale, *Concetti fondamentali*. È il riconoscimento, gradito anche per il sentore di fronda che animava il gruppo di intellettuali intorno al direttore della rivista Giuseppe Bottai, di teorico *super partes* chiamato ad aprire e orientare i commenti sulla legge quadro, da tanto tempo invocata e promulgata il 17 agosto dello stesso anno. Secondo Michelucci l'"altissimo ufficio" dell'urbanistica e dell'architettura è quello di "distribuire le grandi masse urbane secondo i più giusti principi di umana convivenza, di ordinarle nel loro lavoro e ambientarle nell'espres-

⁴³ *Bruttezza dei compromessi*, "Il Frontespizio", maggio 1937, n. 5, p. 354.

⁴⁴ "Il Frontespizio", marzo 1938, n. 3, pp. 149-153.

⁴⁵ La aggettivazione "armoniosa", con riferimento alla città, è tipica di Sitte e della sua scuola. È poi cara agli anarchici impegnati in questioni urbanistiche fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, come il geografo Elisée Reclus; è ripresa negli anni Trenta anche dalla intelligenza fascista. Michelucci, in *Funzione politica dell'architettura* ("Critica Fascista", XVIII, 15 ottobre 1940, n. 24, pp. 407-408), rivendica la capacità dell'architettura di corrispondere ai modi di vita di un popolo in una "relazione armoniosa" (p. 407), indipendentemente dalle ristrettezze economiche.

⁴⁶ FRF, 122f, 21 dicembre 1940.

⁴⁷ M. Dezzi Bardeschi, *Leonardo Ricci, la casa teorica e la città-terra*, in M. Loik, G. Rostan, C. Gavinelli, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Torino, Claudiana, 2001, p. 54.

⁴⁸ E Persico, *Profezia dell'architettura*, Milano, Muggiani, 1945, p. 56.

⁴⁹ Nella biblioteca di Michelucci, presso la Fondazione omonima, il nucleo di libri sull'urbanistica contiene testi di teoria e storia dell'urbanistica, con interessanti aperture verso la cultura francese.

sione della loro vita familiare e pubblica”. Se al riguardo l’orizzonte dell’architettura è limitato, “L’Urbanistica invece è la disposizione più alta e la soluzione *a priori* per la quale una città assume un determinato carattere e una determinata distribuzione sociale”⁵⁰. Nella conclusione Michelucci riprende il motivo delle qualità dell’urbanista, “il quale non deve essere, come comunemente si pensa, solamente un tecnico, ma un uomo di intuito superiore e di una grande formazione mentale, tale che sia capace di concepire il più alto ed ordinato ambiente di vita per la dignità ed il benessere di un popolo di secolare civiltà”⁵¹. L’anno successivo coglie un altro significativo successo in campo urbanistico. Nel Consiglio di Facoltà del 15 giugno 1943 “Il Prof. Michelucci comunica che con Decreto in corso è nominato, per un biennio, membro esperto del Consiglio Superiore dei Lavori pubblici, Sezione Urbanistica. Il Consiglio nel prenderne atto, esprime il suo vivo compiacimento al Prof. Michelucci, per l’incarico assegnatogli che onora la Facoltà”⁵².

Nei primi anni Quaranta per Michelucci l’urgenza della “nuova città”⁵³ è sentita in maniera sempre più drammatica, e sarà poi irriducibile alla mera ricostruzione fisica che pure, nella stessa Firenze, si svolge all’insegna di equivoci e compromessi. Al di là di ogni contingenza, Michelucci sa che il “male” della città è la sua incapacità a rigenerarsi, ovvero è il retaggio più filisteo della città borghese, radicato in Italia nell’ultimo scorcio dell’Ottocento⁵⁴ e allora riaffiorante in forme appena rinnovate. La città – tendenzialmente priva di *religio* come lievito comunitario – è composta di parti opache e indifferenti a ogni relazione che non sia puramente quantitativa. Ad essa Michelucci contrappone idealmente Pistoia, Firenze e le altre cento città d’Italia, città di Dio e degli uomini, di cittadini e di paesani, di quartieri e di rioni, dai cortili aperti e comunicanti con inaspettate trasparenze. Senza sterili nostalgie di vagheggiamenti comunitari, egli rivendica una dimensione che non sia contesta di storia intesa solo come antico pomposo e celebrato, quale la Firenze rinascimentale allora tanto esaltata⁵⁵, bensì animata da una autentica rispondenza fra spazi aperti e chiusi, esterni e interni, pubblici e privati. In questa visione la storia e il quotidiano hanno contatti non sempre

⁵⁰ G. Michelucci, *Concetti fondamentali*, “Critica fascista”, XX, n. 5, 1° gennaio 1942, p. 77.

⁵¹ Ivi, p. 79.

⁵² ADUSE, 986, p. 107.

⁵³ L’espressione riprende il titolo della rivista fiorentina “La Nuova Città”, che Michelucci pubblica a partire dal 1946.

⁵⁴ “E, tanto per esemplificare, volgiamo uno sguardo in Prati di Castello a Roma: le strade, le piazze, le case sono tutte ugualmente anonime, senza ‘gerarchia’ nelle costruzioni, perché nella mente degli urbanisti non esisteva nessuna distinzione di ‘valori’, e tutto era conseguentemente un concetto di massimo sfruttamento economico [...] così la Chiesa è stata allineata con la casa, con l’autorimessa o con la banca” (G. Michelucci, *Funzione politica dell’architettura*, cit., p. 407).

⁵⁵ La seconda metà degli anni Trenta vede l’apice della celebrazione ufficiale dei fasti rinascimentali della città con la fondazione dell’Istituto del Rinascimento (1937), cui seguono nel 1939 l’inaugurazione del restauro di palazzo Strozzi e la grande mostra medicea.

eroici⁵⁶ ma sostanzialmente immuni da esiti patetici e da ogni suggestione stilistica⁵⁷. Tutto l'organismo urbano è investito da questo approccio con pari passione, dalla casa alle zone del lavoro e dello svago, alle zone del disagio e della sofferenza, come le carceri e gli ospedali.

Dalla fine degli anni Trenta Michelucci è sempre più attratto dall'urbanistica⁵⁸. Urge la appropriazione metamorfica della realtà, per ricomporre lo strappo con una natura asservita al ciclo produttivo e con una società impoverita di orizzonti di sacralità laica e gravidanza vitale. Il rovello dell'urbanistica michelucciana si riverbera nelle lezioni universitarie, di cui sono conservati alcuni appunti, sia del periodo fiorentino che del primo periodo bolognese⁵⁹, veri e propri squarci di teoria, che non preludono ad alcuna esercitazione⁶⁰.

Quaroni sottolinea il carattere “guardingo, timido e prudente nello scegliere la strada”⁶¹ del giovane Michelucci, e la attitudine a “prendere tempo”, che lo ha sempre caratterizzato. Il tempo di Michelucci è quello dell'antico adagio “Festina lente”, affrettati con lentezza. Tempo urbano vivace, ma non veloce, per la elezione e la declinazione – intimamente antica – delle tipologie costitutive: la casa, la chiesa, la fabbrica, la scuola, l'ospedale, il giardino. Quei cardini erano stati scossi dall'esperienza della grande dimensione negli anni trascorsi a Roma, dalle sirene del “ritorno” al classicismo” degli anni Trenta, dallo svelamento del volto del regime fascista, dalle lacerazioni della guerra. Come entrare in rapporto con l'animo del popolo della città, ovvero come inventare una positiva riduzione ai luoghi del vivere urbano? come impostare un partecipato senso di appartenenza alla città, senza aderire ai miti della sua *facies* plebea, o, peggio, della tradizione paludata e manierata⁶²?

⁵⁶La posizione di Michelucci, in architettura come in urbanistica non è immune da “istanze sentimentali” (M. Pratesi, G. Uzzani, *La Toscana*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 180).

⁵⁷È netta in Michelucci la avversione ai modelli storicistici di matrice risorgimentale e alle loro avvedute attualizzazioni, fonte di tragici cortocircuiti ideal-stilistici. Cfr. al riguardo le illuminanti puntualizzazioni di Claudia Conforti, *Le utopie ambientali*, in *Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale*, vol. quinto, 1860-1980. *Il paese immaginato*, pp. 181-185.

⁵⁸Anche Ludovico Quaroni ricorda la forte attrattiva dell'urbanistica negli anni del dopoguerra per i “più vivi fra noi” (A. Di Meo Bonollo, *Ludovico Quaroni. Una frammentazione del sapere per progettare la città fisica*, in P. Di Biagi, P. Gabellini, *Urbanisti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 264).

⁵⁹AFGME, busta III, fasc. b1, b 6.

⁶⁰Ludovico Quaroni fa un riferimento esplicito alla didattica a-progettuale di Michelucci a Bologna “Rimane tuttavia non chiara la ragione per la quale Michelucci, una volta a Bologna, in una facoltà ricca e mezzi e senza false velleità culturali, abbia per primo in Italia – poi saranno molti dopo il sessantotto – voluto svolgere un corso di progettazione architettonica ed urbanistica senza esercitazioni, senza tirocinio progettuale, quasi anticipando la cosiddetta ‘meta-progettazione’, in realtà rispondendo a un imperativo suo interno che è difficile spiegare” (L. Quaroni, *Come sono belle le tue tende...*, in L. Quaroni, S. Di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Firenze, Vallecchi, 1980, p. 20).

⁶¹Ivi, pp. 17-18.

⁶²Nell'ottobre del 1949 Michelucci, sollecitato far parte dell'Unione Fiorentina, risponde:

L'accezione di urbanistica esperita e insegnata da Michelucci non è paragonabile con quelle magniloquenti allora in primo piano in Italia, dalla tecnocrazia municipalista del Politecnico di Milano⁶³ al sontuoso storicismo della scuola romana. Ma la didattica michelucciana, tesa a smitizzare la dimensione scientifica disciplinare e a rivendicare il ruolo del singolo, cittadino prima che abitante, pone l'istanza del significato dell'organismo urbano e della corralità alla sua gestione con esiti assolutamente non meno pregnanti.

“come potrei aderire ad un'iniziativa come quella dell'Unione, quando da anni vo dicendo e scrivendo che il concetto di fiorentinità è assurdo, che il richiamarsi alla tradizione fiorentina come ci si richiama nostalgicamente, significa rinunciare alla nostra libertà di costruttori d'oggi, e così via?” (AFGME, II a 32).

⁶³C. Bianchetti, *Note introduttive a Città immaginata e città costruita*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 13.

Dal costruire al produrre

di Pier Angiolo Cetica

La dialettica, qualche volta anche aspra, fra il costruire e il produrre ha una sua storia nell'insegnamento dell'architettura molto più radicata nel tempo di quel che non si creda.

Una storia nella quale il Disegno Industriale ha avuto un ruolo determinante, tanto da avere assunto oggi la dignità di uno specifico e affollatissimo corso di laurea.

L'interesse per il produrre è presente a Firenze già alla fine dell'Ottocento, con la Scuola Superiore di Arti Decorative Industriali, una titolazione dietro la quale si nasconde l'interesse verso gli splendidi oggetti di puro alto artigianato, già però coinvolti dalla pressante e veloce evoluzione delle tecniche di lavorazione e dall'entrata nell'uso corrente di nuovi materiali.

E non è forse un caso che Giovanni Michelucci, nel 1926, inizi la sua attività universitaria a Roma, insegnando Architettura al Regio Museo Artistico Industriale: un primo, forse non del tutto avvertito accostamento fra il costruire l'architettura e il produrre gli oggetti. Michelucci rimarrà sempre deliberatamente legato all'agire artigiano, ma non sarà mai indifferente alle trasformazioni del fare, anche quando insegnerà, a Firenze, Arredamento e Tecniche della decorazione, fino al termine della sua lunga vita.

Passano diversi anni, anche difficili, e più di trent'anni fa il Disegno Industriale diviene oggetto di insegnamento diretto.

Presso l'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana viene attivato, con una titolazione che ricorda direttamente sia la Scuola Superiore di Arti Decorative Industriali, sia il Regio Museo Artistico Industriale, l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche, l'ISIA, nel quale insegna Pierluigi Spadolini, con Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni, che poi apriranno la Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale dell'Università degli Studi di Firenze, dalla quale è nato l'attuale Corso di laurea in Disegno Industriale presso la nostra Facoltà.

E non è certo un caso che Pierluigi Spadolini apra, sempre circa trent'anni fa, il suo corso di Progettazione Artistica per l'Industria – ancora la stessa ottocentesca titolazione – nel quale affronta la problematica della progettazione del prodotto industriale.

Un corso appoggiato e finanziato da un'industria, la Magneti Marelli con la quale Spadolini all'epoca collaborava, proprio perché c'era già una consapevolezza comune del fatto che l'*industrial design* rende necessaria l'interazione attiva fra designer e industria, richiede la partecipazione del progettista alla programmazione della produzione, impone la conoscenza diretta dell'articolatissima problematica dell'industria.

Attraverso questo corso fu possibile la sperimentazione e la acquisizione di informazioni sul tema e sul problema del progettare per la produzione a carattere industriale.

Attraverso il design degli oggetti si iniziò ad introdurre nelle facoltà di architettura una specifica conoscenza dei problemi del produrre mutuando dalla progettazione dell'oggetto le teorie, le metodiche e gli strumenti per la gestione del processo edilizio e per la progettazione architettonica in regime di produzione a carattere industriale.

D'altra parte questa introduzione era necessaria.

Dalla nascita della Scuola di Architettura di Firenze nel 1926, figlia del Corso Speciale di Architettura attivato nell'Accademia di Belle Arti sempre a Firenze, fino a trent'anni fa la preparazione tecnologica dei futuri architetti era affidata all'unico insegnamento di "Elementi Costruttivi". Un insegnamento introdotto, assieme ai corsi cosiddetti "scientifici", sostanzialmente al fine di distinguere la Scuola di Architettura dall'Accademia originaria. Il termine "elementi" derivava da una concezione "compositiva" dell'architettura: oltre agli Elementi Costruttivi, nella Scuola di Architettura erano presenti gli insegnamenti di Elementi di Architettura, di Elementi Distributivi, anche se sotto un'altra denominazione, e poi quello di Elementi di Composizione, che apriva ai veri e propri conclusivi corsi di "Composizione", nei quali i vari elementi si sarebbe dovuti "comporre" – appunto – in una architettura.

I materiali e gli elementi costruttivi presi in considerazione erano quelli del cantiere di sempre: calci, cementi, laterizi, pietre, acciai, calcestruzzi, fondazioni, murature, solai, tetti, scale, opere di finitura, infissi, intonaci, coloriture, ecc. ecc.

La mancanza, all'interno della catalogazione degli Elementi Costruttivi, di ogni accenno al tema degli impianti elettrici e di climatizzazione, oltre che a quelli più recenti per la comunicazione e l'informazione, denuncia una concezione dell'architettura intesa come pura e semplice scatola muraria da attrezzare in un secondo tempo.

Erano passati pochi anni da quando gli edifici, anche complessi, venivano climatizzati canalizzando opportunamente, nelle stesse pareti in muratura e nei solai, i moti convettivi attivati riscaldando opportunamente l'aria con un contenuto consumo di combustibili. Una tecnica rapidamente dimenticata e sostituita dalla installazione vano per vano di elementi scaldanti ad acqua calda, i cosiddetti termosifoni.

Un abbandono molto repentino, che non è stato risolto con una contemporanea didattica sugli impianti, arrivata nelle facoltà di architettura solo abbastanza recentemente e mai doverosamente integrata con quella relativa al costruire: costruzione e impianti hanno avuto una loro autonoma vita indipendente fino a pochissimi anni fa, e ancora oggi la loro sinergia non sempre appare in tutta la sua importanza.

Il cantiere al quale si faceva riferimento era quello nel quale si realizzava l'opera sulla base di un progetto spesso molto articolato e puntuale, ma comunque sostanzialmente

di massima, che veniva precisato nel corso dei lavori, con non pochi ripensamenti, prove e riprove, e con non pochi rifacimenti: un cantiere assolutamente “artigianale”, perfettamente in chiave con le poetiche dell’epoca centrate sulla qualità dell’azione artigiana, vista addirittura nella sua espressione limite del folklore.

Il programma dei lavori e il loro stesso costo erano poco di più che dei riferimenti, e le decisioni sul come mandare avanti il cantiere venivano molto spesso prese sera per sera fra l’impresario e gli assistenti, con la partecipazione, talvolta, anche dell’architetto.

Questo anche nelle imprese di una certa dimensione, e anche per opere importanti.

Il modo di costruire “artigianale” era consentito dal fatto che l’incidenza del costo della mano d’opera era percentualmente di molto inferiore a quella del costo dei materiali e dei vari elementi della costruzione, e quindi era possibile una notevole elasticità nei tempi di esecuzione, che d’altra parte non erano rigidamente imposti e controllati nei vari contratti di appalto.

Ma poco più di trent’anni or sono l’organizzazione dell’edilizia inizia a cambiare: il costo della mano d’opera aumenta in maniera significativa, e il boom urbano induce a realizzare cantieri veloci che permettano di avere un flusso continuo e abbondante di denaro.

Nel cantiere edile entra così la programmazione, dapprima un poco naïf ed elastica, poi sempre più specifica e rigida, più controllata: la logica industriale basata sull’organizzazione del lavoro e sulla pianificazione economico finanziaria occupa e preoccupa l’edilizia. Si parla oramai correntemente e diffusamente di “produzione edilizia”.

Si passa dal “costruire” al “produrre”.

Lo spartiacque fra “costruire” e “produrre” venne ben individuato negli anni Sessanta del secolo scorso da Ciribini, uno dei guru dell’industrializzazione edilizia, quando affermò che “per sistema industriale può assumersi quello, fra i modi della produzione, che poggia essenzialmente su processi organizzati di natura ripetitiva (o iterativa, o moltiplicativa) e nel quale l’incontrollabile variabilità di ogni fase del lavoro, propria delle azioni artigianali, cede il posto a previsti gradi di costanza esecutiva, peculiari di forma operative limitatamente o totalmente meccanizzate”.

È bene dire subito che questa definizione di processo industriale presentata a suo tempo da Ciribini, è datata, è superata, quanto meno nell’edilizia. Infatti la “natura ripetitiva”, la produzione in serie citata da Ciribini non è stata e non è una caratteristica vincolante nell’edilizia, almeno nella misura nella quale si pensava all’epoca. In realtà il sistema edilizio si è dimostrato perfettamente in grado di acquisire la logica e la pratica industriale anche producendo pezzi unici, architetture irripetibili e irripetute, come è chiaramente dimostrato da grandi recenti opere sicuramente e inevitabilmente realizzate secondo i “previsti gradi di costanza esecutiva” citati da Ciribini come alternativa all’artigianale “incontrollabile variabilità di ogni fase del lavoro”.

Nell’edilizia la pratica industriale non ha comportato un’inevitabile ripetitività: la prefabbricazione di intere unità edilizie o di componenti significativi non è divenuta, come si pensava tanti anni fa, l’unico esito di un’edilizia industrializzata.

Ma ciò non significa che comunque, nell'edilizia, la concezione artigianale non abbia ceduto il posto alla concezione industriale.

Il passaggio rese necessaria una revisione della didattica, almeno nel campo della tecnologia; ed è appunto trent'anni fa, quando già all'estero da qualche tempo si discuteva di "industria edilizia", che nasce in Italia l'area disciplinare della Tecnologia dell'Architettura, a Firenze, promossa da Giuseppe Ciribini di Milano, Pierluigi Spadolini di Firenze, ed Edoardo Vittoria di Roma. Un'area che individua fin dall'inizio un corpo disciplinare articolato, da tradurre in corsi specifici da inserire nelle facoltà di architettura italiane.

Se all'epoca del "costruire" poteva bastare un corso di Elementi Costruttivi per preparare l'architetto a realizzare un progetto plausibile e ad entrare in un cantiere, nell'epoca del "produrre" un architetto deve avere a disposizione una serie organica di conoscenze che gli permettano di interagire e quindi collaborare con i diversi operatori nella definizione del progetto ai vari livelli di crescente complessità, e nella programmazione, gestione e controllo dell'intero processo edilizio.

Con un'avvertenza importate.

Chi infatti, preso dalla dinamica del produrre, ha pensato o pensa ancora oggi di poter dimenticare gli originari Elementi Costruttivi, ha commesso e commette un grave errore: gli Elementi Costruttivi non solo sono ancora alla base dell'odierno produrre, quelli che lo rendono comprensibile e concreto, ma sono anche essenziali nel grande clima che stiamo vivendo volto al recupero e al restauro dei più o meno vecchi o antichi complessi edilizi, e anche di unità minori, nonché di intere aree urbane.

E forse i collaudati "Elementi Costruttivi" sono da considerare talvolta anche sotto l'aspetto della sostenibilità e della riduzione del consumo di energie non rinnovabili.

Gli Elementi Costruttivi sono cioè ancora del tutto necessari.

Necessari, ma non sufficienti: nella cultura del "produrre" occorrono anche altre capacità, altre conoscenze. Quelle che l'area tecnologica ha appunto introdotto nelle facoltà di architettura italiane, e che ancora sta introducendo per seguire e precedere i tempi.

Forse non tutti hanno ancora chiaro che il termine "produrre" oggi non comporta più l'idea di prefabbricazione, o quantomeno non più soltanto di prefabbricazione (come nella scia delle esperienze russe e francesi pensavamo all'inizio del periodo del "produrre"), ma comporta, in modo molto più vasto e organico, l'adozione della logica industriale nella sua componente organizzativa e anche economico finanziaria; e infine – in questi ultimi anni – anche ambientale.

Gli originari Elementi Costruttivi sono oggi integrati (e non sostituiti) da corsi di organizzazione e gestione del processo edilizio, di design dei componenti edilizi, di normativa, di progettazione e controllo ambientale, di controllo della qualità, di valutazione economico finanziaria, di tecniche per il recupero e il riciclaggio, di gestione delle fonti alternative di energia, di tecniche di bioarchitettura, di fisica ambientale: un quadro delle tecnologie del produrre, senza il quale l'opera dell'architetto oggi non ha ascolto, non ha mercato, non ha interesse, né, quel che più importa, significato sociale.

Il campo degli argomenti è così vasto, e ancora da esplorare nella sua complessità, che lo stesso nome del Dipartimento che ci lavora è passato da quello di “Processi e Metodi della Produzione Edilizia”, già di per sé notevolmente indicativo della linea di ricerca ma un poco datato, a quello di “Tecnologie dell’Architettura e Disegno Industriale”: tecnologie, al plurale, proprio per tenere conto dell’ampiezza del campo di ricerca e della continua pressione dell’innovazione. Con in più la titolazione dedicata a Pierluigi Spadolini per ricordare la sua determinatezza nel perseguire una linea di ricerca e di sperimentazione ancora del tutto attuale e molto da sviluppare.

Non è che tutti siano particolarmente disponibili verso questa integrazione fra “costruire” e “produrre”, perché questa trasformazione ha determinato un passaggio dall’architetto demiurgo solitario, all’architetto che partecipa alla progettazione e alla gestione dell’intero processo edilizio in un team sempre abbastanza vasto e articolato. Ma questa perplessità non è giustificata: è perfettamente visibile a tutti che, in qualunque scala e ambiente produttivo operi l’architetto, egli non perde la sua autorità artistica e rimane sempre colui al quale l’opera rimane legata, colui che segna con il suo nome l’opera.

Forse può disturbare il fatto che il produrre in regime di globalizzazione, diretta conseguenza della applicazione massiccia della logica industriale, abbia ampliato il potere della griffe, della grande firma riconosciuta, estendendolo all’intero pianeta; ma occorre notare che questo effetto ha in realtà moltiplicato le opportunità all’architetto che abbia qualità. Il mutamento tecnologico dilatato fino al globale non ha limitato, ma anzi ha ampliato la possibilità di sperimentare, di proporre, di fare architettura.

Porta con sé il rischio dell’effimero, come effimero è ogni prodotto dell’industria globale; ma, come sempre, le vere architetture rimangono a segnare il tempo: niente è cambiato, nemmeno la speranza che tutti abbiamo o abbiamo avuto di realizzare grandi architetture.

Una speranza la cui realizzazione non dipende dal processo costruttivo, dal “costruire” o dal “produrre”, ma solo dal saper progettare l’architettura.

E oggi, per progettare l’architettura occorrono competenze complesse, occorre capacità di capire e di collaborare, occorre attenzione alla innovazione come alla tradizione, occorre non chiudersi in se stessi nella certezza della propria completezza. Occorre pensare in termini di progetto. Di progetto di architettura.

E una facoltà di architettura deve insegnare, appunto, a progettare. Anche in regime industriale globale. Anche di fronte ad una complessità apparentemente indomabile.

Anche di fronte all’atteggiamento sospettoso dei molti che temono l’architettura, il progetto, il divenire, la sfida dell’uomo al tempo e allo spazio.

Una sospettosità e una preoccupazione della quale dobbiamo tenere conto, perché, in realtà, progettare significa mantenere continuamente attivo il processo di antropizzazione del nostro pianeta e dell’intero universo. E non tutti sono favorevoli a questa antropizzazione, a questo futuro che dovremo vivere.

Molti sono contrari ad un qualsiasi futuro che non sia la ripetizione continua del già conosciuto, del già consolidato. Molti vorrebbero che non si fosse mai progettato

e che tutto fosse rimasto com'era in quelle epoche d'oro delle quali tanto si racconta e che vogliamo credere siano state meravigliose.

Molti hanno deciso di lasciarsi vivere e di rimanere spettatori della loro stessa vita e di quella degli altri.

Molti di noi hanno una visione dimensionalmente e temporalmente ristretta della vita, cosicché si occupano esclusivamente del quotidiano. Sono quelli che, dopo averti ascoltato con compunzione annoiata, ti guardano sornioni e ti domandano: “E, in concreto...?”, tentando di riportarti dalla scala dell'universo a quella del loro tinello.

Molti hanno deciso che si può anche non progettare. Che si può anche rifiutare di partecipare al processo di antropizzazione. Che si può anche ritenere che il nostro personale destino sia quello di studiare, pensare, cercare di capire. Ma il pensare è già antropizzare. Non è progettare, ma è comunque un modo per partecipare al corale processo di antropizzazione: quando penso, studio, rifletto, costruisco un mio modello di realtà, verificandolo all'interno del mio campo di azione. Interpreto il mondo, la vita, la morte, il tempo, le cose, gli accadimenti riconducendoli alla mia comprensione, alla mia misura: antropizzo la realtà in modo virtuale. Un'antropizzazione virtuale che è esattamente corrispondente alla parallela antropizzazione reale che la nostra specie sta imponendo all'universo intero.

Non c'è scampo al processo di antropizzazione, e quindi non c'è scampo al progettare.

Si può anche fingere di progettare, attingendo a repertori sicuri e condivisi. Si può anche fingere d'essere capricciosi e stravaganti, lasciando però intravedere che siamo all'interno dell'omologato.

Ma sono tutte finzioni che non reggono: perché, comunque, progettare è sfidare il futuro.

E per reggere la sfida, accanto al coraggio e alla forza intellettuale, occorre anche la padronanza della tecnologia e della sua evoluzione, la padronanza degli strumenti del fare architettura.

Integrare il “costruire” con il “produrre” significa, appunto, acquisire questa essenziale padronanza: significa poter fare architettura.

Ma significa anche affrancarsi definitivamente dall'Accademia, da questa madre matrigna che ancora incombe non poco sulle facoltà di architettura.

Il che è ancora stranamente e quasi inaspettatamente doloroso per qualcuno di noi, inducendoci ad una resistenza più o meno passiva di fronte all'avventura di un progettare davvero globale. Dando al termine “globale” un senso più generale e più felice di quel che fanno le cassandre professionalizzate; valutando cioè quei vettori della globalizzazione che hanno effetti sicuramente positivi, come quello *tecnologico*, che si può riconoscere principalmente nell'accelerazione dell'innovazione tecnologica e nell'emergere di soggetti in grado di influenzare il trasferimento delle tecnologie; o quello *sociale e culturale*, che si manifesta nella libera circolazione di modelli sociali e culturali e di stili di vita, oltre che nell'emergere di attori sociali e culturali e nella tendenza che caratterizza i problemi sociali a ignorare i confini nazionali e a diffondersi da un luogo

ad un altro del mondo; o come quello *ambientale*, che ci ha reso tutti consapevoli e responsabili di ogni nostra azione, del nostro stesso partecipare attivamente, progettando, al processo di antropizzazione.

Integrare il progettare con il costruire e con il produrre è il tema della ricerca e della sperimentazione dell'intera area tecnologica delle facoltà di architettura, nella certezza che una più stretta collaborazione fra le diverse specificità della didattica complessiva permetterà di raggiungere gli obiettivi che più o meno chiaramente avevano intravisto i fondatori delle Scuole di Architettura, anche di questa nostra di Firenze.

Per questo, l'approfondimento e il consolidamento della tecnologia e del design continuano con estrema consapevolezza e determinazione, con assoluta e continua attenzione alla complessità del progettare l'architettura, e sempre a disposizione della Facoltà e del suo essere impegnata nel fare concreto: nel costruire e nel produrre.

Tra arte del costruire e scienza delle costruzioni

di Salvatore Di Pasquale

Comincio con il racconto delle circostanze che favorirono il mio passaggio dalla università di Napoli a quella fiorentina.

Ero già professore aggregato di Ponti e Grandi Strutture dal '67 – nuova collocazione dei docenti universitari in un ruolo diverso da quello degli ordinari – motivato dal concorso che invece di essere relativo a una sola disciplina, richiedeva competenze in gruppi disciplinari affini per uscire dalla strettissima gabbia delle specializzazioni: penso che molto fosse dovuto alla silenziosa iniziativa di Ortega y Gasset diffusa in Italia dal saggio pubblicato dalla Bompiani con prefazione di Carlo Bo nel '60. Il raggruppamento di discipline per cui concorrevo, qualificato come scientifico-tecnico, era composto da quelle che avrebbero fatto capo, più tardi, ai gruppi di Scienza e di Tecnica delle Costruzioni cui si aggiungeva quella che era stata creata proprio con il mio insegnamento di Ponti e Grandi Strutture spaziali e, se non ricordo male, Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti per dare maggiore consistenza alla interdisciplinarietà.

Un giorno all'inizio del '68 venne il prof. Carlo Cocchia nell'istituto ove lavoravo per salutare il preside Franco Jossa; quando mi vide mi chiese nel suo colorito dialetto napoletano se avessi gradito il trasferimento a Firenze perché il preside di quella facoltà gli aveva chiesto di verificare se a Napoli esistesse un giovane disposto a quella avventura. Il prof. Cocchia veniva spesso in facoltà rientrando da Milano, ove aveva preso servizio credo come ordinario di composizione; la domanda rivoltami nasceva dalla richiesta fattagli dal preside di Firenze, dal quale andai subito perché Napoli non offriva grandi prospettive di lavoro per il futuro.

Da qui nacque il primo incontro con l'ambiente fiorentino in cui sarei rimasto poco più di trenta anni, grossomodo dal '67 al '98, anno in cui decisi di tornare in Sicilia per saldare un debito che ho sempre pensato di aver moralmente contratto con la terra da cui era uscito mio padre, richiamato per la grande guerra – così si chiamava allora quella del 15\18 – con i *ragazzi del '99*.

La vacanza fiorentina della cattedra di Scienza delle Costruzioni era motivata dal fatto che il docente che la insegnava era stato chiamato a Roma, ove andò portandosi anche l'assistente perché aveva vinto il relativo concorso; era rimasta a tenere l'insegnamento Berta Leggeri, assistente di quella disciplina, la prima persona che conobbi nel

nuovo ambiente di lavoro; mi accolse appena arrivato e mi accompagnò in presidenza – una piccola stanza molto bassa nei locali ove più tardi avrei insegnato nella grande *aula Minerva* – in cui conobbi Beppe Gori che sarebbe passato poco dopo nel mondo dei più.

La Leggeri mi mostrò il registro delle lezioni che aveva compilato, perfettamente in linea con gli argomenti canonici su cui avrei dovuto innestare il mio insegnamento; l'occasione che mi si presentava era troppo importante per non avviare subito il nuovo discorso che avevo meditato di sviluppare: ero perfettamente convinto dell'idea che fosse possibile impostarne l'insegnamento sulle idee, già sperimentate nell'insegnamento napoletano del corso di Ponti e Grandi Strutture Spaziali in cui avevo introdotto il linguaggio delle matrici per eliminare le molte complessità della formulazione matematica abituale, mirando soprattutto alla enunciazione dei principi su cui qualsiasi trattazione avrebbe dovuto essere fondata: ricordo che alla fine del primo anno gli studenti avevano tanto apprezzato il nuovo metodo da aver messo in circolazione un fascicoletto nella cui prima pagina campeggiava la scritta "*le matrici sono tigri di carta*" per sottolineare la semplicità del nuovo linguaggio.

Tra i primi allievi erano Alberto Bove e Romano del Nord che non necessitano di presentazione; desidero invece ricordare i docenti che trovai nell'istituto. Emilio Brizzi, eccellente interprete della Tecnica delle Costruzioni, famoso per essere stato tra i progettisti del bellissimo primo *Mercato dei fiori di Pescia*; alto e magro e forse biondo di capelli da giovane, faceva pensare ad un gentiluomo scozzese superstite nella battaglia di Culloden perché amava tirare frecce con l'arco nel lunghissimo corridoio di accesso alle stanze del primo piano dell'istituto. Leonardo Lusanna, architetto, professore di Tecnologia dei Materiali, che lavorava sul rapporto materiali-forme-strutture e che aveva dotato l'istituto di una eccellente raccolta di testi sotto la precedente direzione di Attilio Arcangeli: personaggio, questo, di grande preparazione tecnica e scientifica che non conoscevo direttamente ma solo attraverso il bel trattato dedicato al cemento armato che utilizzavamo a Napoli per avere qualche idea sulle nuove teorie, sui nuovi procedimenti e sulle nuove forme strutturali consentite in quegli anni; Arcangeli rappresentava con Brizzi un vivacissimo interprete dell'eccellente tradizione universitaria fiorentina nei settori contigui ai miei interessi. Il compianto Cirano Fei, anch'egli docente di Tecnica delle Costruzioni, impegnato nella gestione del Laboratorio per le prove sui materiali da costruzione e in ricerche coordinate a livello nazionale cui partecipava per la riconosciuta e specifica competenza: mi piace ricordare ciò che mi disse quando lo conobbi, che avrebbe voluto mandarmi un telegramma di congratulazioni quando si seppe che ero stato dichiarato idoneo, primo architetto italiano, all'esame per la libera docenza in Scienza delle Costruzioni. Di Attilio Arcangeli non so, ma di Leonardo Lusanna, di Emilio Brizzi e poi di Cirano Fei posso dire come di colleghi e amici di grandi qualità umane prematuramente scomparsi; a Lusanna e a Brizzi proposi di intitolare rispettivamente la bellissima biblioteca che non ha l'eguale nell'Italia centrale e il laboratorio per le prove sui materiali da costruzione, più tardi diventato laboratorio ufficiale. Conobbi subito Piero Focardi che aveva organizzato e dirigeva il laboratorio di prove sui terreni, oggi docente in altro corso di laurea; Claudio Messina,

ingegnere assistente di Brizzi dotato di una eccellente preparazione professionale che lascerà più tardi la facoltà come Franco Focardi, assistente di scienza delle costruzioni, entrato in altra amministrazione. Il bravissimo Danilo Pilati, che un giorno mi spiegò come scegliere un albero per ottenere una trave che risultasse efficacemente appoggiata a un estremo e con due appoggi all'altro estremo allo stesso livello; con Valerio Sestini e Frido Chiostrri erano assistenti di Lusanna.

Ho lasciato per ultima Berta Leggeri perché le devo dedicare più spazio; ho già detto che fu la prima persona che conobbi a Firenze, col registro delle lezioni già svolte perché ne giudicassi il contenuto; accolto con grande affetto e simpatia che ricambiai subito – chi l'ha conosciuta non ha bisogno di questa mia affermazione perché sa che era nella sua natura essere disponibile per tutti – proponendole di aiutarmi a organizzare una serie di incontri con i colleghi fiorentini per illustrare le nuove idee con cui intendevo impostare il corso; affascinata dalla possibilità di liberare l'insegnamento dalle difficoltà matematiche necessarie solo al suo svolgimento formale, perché sostanzialmente rimaneva l'impossibilità di accedere a soluzioni che per essere ottenute avrebbero richiesto l'introduzione di altre ipotesi, costituì per me validissimo sostegno non solo nella fase iniziale, ma anche dopo, quando la invitai a collaborare al concorso per il nuovo mercato dei fiori di Pescia. L'occasione nacque dalla richiesta, fattami poco dopo il mio arrivo da Leonardo Savioli e Danilo Santi, di partecipare a quel concorso; richiesta che accolsi subito con gioia perché Savioli era già famoso a Napoli, ponendo la condizione che fossi aiutato dalla Leggeri. In quegli anni lavoravo sul tema delle grandi strutture spaziali che conoscevo abbastanza bene; soprattutto mi aveva molto colpito l'idea dei progettisti tedeschi impegnati nella ricostruzione dei grandi ponti distrutti nell'ultimo conflitto mondiale, tra i quali emergeva quello di Colonia. La novità attuata in quel ponte nasceva dall'idea di realizzare un sistema strallato asimmetrico, cioè con un solo pilone di attacco per i cavi, che simmetrizzasse l'architettura del paesaggio con un altro oggetto asimmetrico, ma collocato sulla sponda opposta, per fornire il riferimento che bilanciava idealmente la superstite sagoma del duomo sull'altra riva del Reno. Naturalmente era solo uno spunto per proporre la soluzione che avevo in mente, non essendo ancora disponibile nella letteratura tecnica quel tipo strutturale che verrà realizzato per la prima volta qui da noi.

Berta Leggeri rappresentò in quella occasione un aiuto fondamentale; ci si riuniva di sera nella casa-studio di Savioli, intorno a un basso tavolo in un ambiente molto lungo in cui si potevano ammirare le sue belle ma un po' fredde composizioni pittoriche. Danilo Santi fu tanto bravo da escogitare una sorta di anti-nodo, un nodo al negativo nell'ampia scelta offerta dalle soluzioni allora praticate e praticabili, che a mio parere contribuì in modo determinante alla conclusione del concorso (cui partecipavano anche altri, tra tecnologi e impiantisti); ma il vero problema era allora la scelta di un segno nuovo che ne caratterizzasse la forma. Naturalmente, poiché occorreva stabilire le dimensioni di massima delle strutture per valutarne il presumibile costo, diventava fondamentale la valutazione delle sollecitazioni nei suoi elementi; il calcolo della struttura lo svolsi con l'aiuto di Berta e di Silvia Briccoli, da poco entrata nell'istituto, utilizzando un procedimento di calcolo che alla fine confermerà la correttezza della

soluzione proposta con il valore quasi esatto del rapporto *peso proprio strutturale/superficie coperta*, allora stimato pari a 42 Kg/mq e risultato alla fine inferiore per difetto del 3%. Era a mio parere abbastanza chiaro che con risultati di quel genere, per una struttura di quelle dimensioni, la strada intrapresa non poteva e non doveva essere abbandonata; la convinzione che fosse possibile rivedere tutto l'insegnamento cominciando dal modo di porne i fondamenti, mai insistendo abbastanza sul valore da attribuire al significato fisico dei principi a danno di qualche *eleganza da lasciare ai sarti*: qui si può collocare l'avvio del periodo in cui la Scienza delle Costruzioni ha prevalso negli insegnamenti dell'istituto, anche perché ero il solo a insegnarla.

In quegli anni conobbi anche l'indimenticabile e vulcanico Giovanni Klaus Koenig, che avrei ritrovato nella facoltà di Architettura di Pescara, anch'egli prematuramente scomparso e da me ricordato nella fiorentina chiesa dei Valdesi quando da preside lessi l'orazione funebre; fu Gianni a propormi di scrivere un libro per l'insegnamento nella scuola secondaria destinato alle Costruzioni da affiancare al suo, destinato alla Tecnologia: non so dire quanto abbia influito la lettura di quell'eccellente trattato elementare sull'impostazione della parte che mi era stata affidata dall'editore e sui futuri riflessi che essa avrebbe avuto nei miei insegnamenti universitari.

Ma ora devo tornare a Berta Leggeri per completare il riconoscimento che le devo. Alla fine degli anni Sessanta essa era impegnata nella sistemazione di una casa colonica acquistata dall'ingegnere Dori, dirigente Italsider; affascinata dalle novità che avevo introdotto nella disciplina e fermamente convinta dell'importanza che avrebbe assunto il fatto con una opportuna diffusione, gli chiesi di informarsi sulla possibilità di farlo diventare un libro. La risposta, positiva, arrivò non da lui, ma da Riccardo Baldacci, direttore dell'istituto di Scienza delle Costruzioni dell'Università di Genova, cui era stata girata la richiesta, che inviò a Firenze il suo collaboratore Ivo Daddi per valutare la situazione. In breve Italsider pubblicherà una nuova collana di monografie aperta con il mio primo volume dedicato ai *Metodi di calcolo delle strutture spaziali* con una lusinghiera presentazione scritta dallo stesso prof. Baldacci: per inciso ricorderò che erano gli anni in cui si proponevano le utopie urbanistiche, grandi soluzioni che ipotizzavano il terreno liberato dalle infrastrutture. Intanto anche Ivo Daddi mi aveva chiesto di scrivere un saggio per la raccolta che stava organizzando sulla *Nuova cultura tecnologica*, saggio che avrei utilizzato più tardi come introduzione al volume intitolato *Scienza delle costruzioni-Introduzione alla progettazione strutturale*, pubblicato da Tamburini di Milano nel 1975, in cui spiegavo i motivi che mi avevano portato alla nuova formulazione: il desiderio di poter fornire anche agli architetti un procedimento rigoroso. L'interesse del professore Baldacci per le ricerche che svolgevo si manifesterà, in modo per me tanto favorevole quanto inimmaginabile allorché Edoardo Benvenuto, che era stato suo assistente, gli chiederà di presentare il bellissimo volume *La Scienza delle Costruzioni e il suo sviluppo storico* appena completato e stampato dalla Sansoni nel 1981. Qui infatti, concludendo le motivazioni che lo rendevano degno di una attenta e meditata lettura per l'assoluta novità dell'impostazione, il professore scriveva testualmente:

[...] La stessa finalità era stata perseguita da Di Pasquale in un'opera che a nostro avviso si presenta tra le più interessanti apparse negli ultimi anni, con un procedimento

profondamente diverso, e precisamente attraverso una rigorosa metodologia unitaria che gli permette, quasi con la stessa notazione formalizzata, di trattare il continuo, cioè i solidi, e il discreto, cioè le strutture. Tale concezione unitaria trae origine dalla elegante analogia, proposta dallo stesso autore, tra continuo non polare di Cauchy e travatura reticolare, da un lato, e continuo polare di Cosserat e travatura a nodi rigidi, dall'altra [...].

Chi leggesse con la dovuta attenzione le due pagine della presentazione scritta per il carissimo Edoardo dovrebbe rilevare subito che il brano relativo alle mie ricerche appare come una forzatura nel contesto in cui era inserito, probabilmente perché pensato in un secondo momento: ma questo era il tratto che lo distingueva in quel difficile ambiente scientifico. Collego questo episodio ad altra osservazione fatta poco dopo sulle mie ricerche, di cui posso solo fornire la testimonianza di Tommaso Rotunno, ultimo ricercatore di Scienza delle costruzioni entrato nell'ex istituto, oggi Dipartimento di Costruzioni, prima che mi trasferissi a Siracusa perché non trovo più la lettera che gli feci leggere: era una lettera spedita per posta aerea, due pagine di carta sottilissima come si usava allora, perse tra le pagine di qualche libro da cui temo che non usciranno più; il racconto è un po' lungo ma devo segnalare il fatto.

Negli ultimi anni della mia permanenza a Napoli erano frequentissimi i rapporti con i colleghi della facoltà di ingegneria operanti nelle discipline della Scienza e della Tecnica che facevano capo rispettivamente a Vincenzo Franciosi per la prima e a Elio Giangreco per la seconda; questo ambiente era più vivace per le indiscutibili aperture riservate ai nuovi metodi di calcolo strutturale – conservo ancora oggi un ricordo vivissimo delle conferenze del belga Frajeis de Veubeke in cui esponeva le nuove formulazioni dei principi variazionali delle teorie strutturali che prefiguravano in qualche modo la successiva rivoluzione introdotta con gli elaboratori elettronici: grosso-modo anni Sessanta-Settanta del secolo scorso. Nel '68 il russo Leonid Sedov, presidente dell'associazione internazionale di Astrodinamica era stato sostituito da Luigi Napolitano che, in quella carica aveva ricevuto l'invito a segnalare i nomi di due ricercatori da invitare al convegno sui nuovi metodi di indagine per le costruzioni aerospaziali che si sarebbe tenuto presso l'*Institut für Static und Dynamic der Luft- und Raumfahrtkonstruktionen* di Stoccarda, allora diretto da J.H. Argyris che insegnava contemporaneamente anche all'*Imperial College of Science and Technology* di Londra: a lui era indirizzata la lettera persa. Napolitano chiese a Giangreco di indicargli i nomi dei due giovani da trasmettere: fui scelto insieme a un altro, di cui non ricordo il nome, perché affrontavo allora il problema della caratterizzazione dei materiali con struttura molecolare a forze centrate, esattamente lo stesso problema del Nuovo mercato dei fiori di Pescaia. Fu quello il tema che scelsi e illustrai nella mia relazione; ciò che non sapevo era il fatto che Argyris, affrontando il problema delle grandi strutture a traliccio metallico, sempre per realizzare aerei o vettori spaziali, avesse trovato come risultato inspiegabile che nei materiali isotropi il coefficiente m risultava sempre uguale a 3. Io dimostrai in poco più di un'ora e mezza che il fatto dipendeva esclusivamente dall'ipotesi di costituzione molecolare a forze centrate, come avevano già trovato Cauchy e Poisson nella prima formulazione

della Teoria dell'elasticità: infatti, nel caso generale di anisotropia le costanti elastiche indipendenti si riducevano da 21 a 15 grazie appunto alle condizioni che essi avevano trovato e, di conseguenza al valore costante di m . Argyris complimentandosi dichiarò in italiano: "... se è vero è ben trovato". Avrei ritrovato Argyris in un successivo convegno da lui organizzato a Londra, forse nel '72, quando presentai gli ulteriori sviluppi di quel problema; poiché non ho mai prediletto né imparato l'inglese, portai con me Alberto Bove per avere un aiuto... in caso di necessità.

Ma il contributo personale datomi dalla Leggeri non si esauriva qui; qualche anno dopo nasceva il problema del rinnovo della commissione di studio per la Cupola fiorentina e, non essendo ancora nata la facoltà di ingegneria fiorentina, credo per l'intervento di Francesco Guerrieri che, al tempo incaricato dell'insegnamento di Restauro e contemporaneamente responsabile di non so quale settore della soprintendenza ai monumenti, suggerì di inserire il mio nome nell'elenco da trasmettere a Roma per la formazione della commissione: l'incredibile numero di studenti che avrebbero scelto quel tema, in tutte le sue possibili sfaccettature come argomento della tesi di laurea, e i contributi forniti, richiederebbero uno spazio estraneo al tema che devo qui trattare: ma di ciò che lei fece si può e si deve dire. Un giorno un laureando mi avvertì che era stato liberato dalle tegole un ampio settore di una vela della cupola in cui la tessitura dei mattoni mostrava un andamento completamente diverso da quello che si era creduto che fosse immaginando i loro filari paralleli come quelli delle soprastanti tegole; salii sulle impalcature per controllare e verificare il racconto e ne parlai subito con quelli che collaboravano alla ricerca, fornendone una prima spiegazione che chiudeva il cerchio delle prime osservazioni apparse sino allora del tutto incomprensibili; in altre parole i letti di posa dei mattoni apparivano curvi, sulla superficie di estradosso della cupola, con la concavità rivolta verso l'alto. In quel tempo le riunioni del gruppo che lavorava sulla cupola erano praticamente quotidiane; tra i giovanissimi c'era Paolo Blasi, che poi sarebbe passato alla facoltà di ingegneria, il bravissimo PierLuigi Bandini – tecnico dell'istituto poi passato negli USA – che con Giacomo Tempesta preparerà la documentazione grafica relativa alla cupola in occasione della mostra voluta da Bruno Zevi nel Cappellone degli Spagnoli, mostra che non poche polemiche susciterà per il titolo *Brunelleschi anticlassico*. Tra gli allievi era il bravissimo e fantasioso Paolo Strigelli che aveva pensato di controllare se negli affreschi che decoravano la parte inferiore della cupola fossero state utilizzate le fratture, probabilmente già presenti al momento della loro realizzazione come segni per aumentare la drammaticità delle scene rappresentanti corpi di dannati precipitati nell'inferno: questa era convinzione comune ereditata dall'alto medioevo e proseguita specialmente dopo la diffusione della *Commedia dantesca*, come risulterà anche da una apposita indagine del giovanissimo Galileo che aveva dimostrato essere l'inferno una grande buca conica situata sulla verticale passante per Betlemme, con i gironi organizzati in cerchi concentrici degradanti dalla massima larghezza all'imboccatura alla minima verso il fondo; confesso che avrei potuto approfittare nel seguito delle impalcature e dei piani di lavoro realizzati per il restauro degli affreschi, ma avevo altri problemi da risolvere in quegli anni. L'improvvisa nuova certezza prodotta dall'interpretazione geometrica di quelle linee, giustificabili dall'impiego dell'unica

tecnica esecutiva praticabile in assenza delle armature di sostegno, sarebbe giunta molto tempo dopo, in occasione della rilettura del trattato albertiano dedicato all'architettura e dopo aver verificato che, avendo egli assistito alla costruzione della sua ultima parte, aveva concluso affermando esplicitamente che quella tecnica dovesse ritenersi applicabile a cupole di qualsiasi forma purché fosse possibile inserirvi idealmente all'interno, nello spessore complessivo, una cupola di rotazione. Naturalmente fu per me il primo contatto su un tema completamente sconosciuto, salvo ciò che avevo appreso nei corsi universitari, e quanto cominciavo a intravedere con il saggio in cui P.L. Nervi aveva problematicamente posto il problema se si trattasse di *Scienza o di Arte del costruire*: quesito che avrà una mia risposta dopo molti anni di meditazioni e di riflessioni, concluse nel saggio pubblicato pochi anni fa e il cui titolo ne costituisce l'estrema sintesi: *L'arte del costruire – Tra conoscenza e scienza*. Naturalmente non fu quella la sola lettura perché molto devo anche al celebre saggio di C.L. Ragghianti, già a me noto per la straordinaria sua creatura *SeleArte*, dedicato a *Mondrian e l'arte del XX° secolo*, e ai due famosi saggi di G.C. Argan di qualche anno dopo.

Tornando alla cupola, devo ricordare che in quel lasso di tempo le idee sulla sua costruzione erano in qualche modo obbligate dalle conclusioni cui era giunto Piero Sanpaolesi con le ricerche avviate intorno ai primi anni Quaranta con il suo magistrale saggio, rivedendo e talvolta correggendo qualche palese altrui errore; rimaneva tuttavia incomprensibile il fatto che egli avesse giudicato ingiustificabili e sbagliate le soluzioni praticate e chiaramente denunciate in corrispondenza dei passaggi angolari corrispondenti ai vertici dell'ottagono sui tre ballatoi orizzontali che consentono il passaggio da una vela all'altra; penso di poter affermare ora, a distanza di tanti anni, che egli avesse compreso perfettamente che l'idea principale fosse rappresentata dalla tecnica muraria a *spina-pesce*, sbagliando tuttavia nel ritenere, ma non era il solo, che il modello ispiratore dovesse essere riconosciuto nel vicino Battistero, come avevano sostenuto e riconosciuto il Durm, il Fabriczy e lo Stegman-Geymuller verso la fine dell'Ottocento, per giungere sino agli ultimi contributi forniti da Gustavo Giovannoni, dalla coppia Milani-Fasolo, e da Luigi Santarella (proprio quello del c.a.!) nei commenti alla nuova versione del Breyman. Erano inoltre già comparsi i saggi di C.L. Ragghianti e di E. Battisti che contenevano le ultime ricerche sul tema arricchite da notevoli apparati critici e iconografici. La notizia della nuova ipotesi che avevo formulato venne comunicata dalla Leggeri a Ugo Muccini, al tempo tecnico del comune che lei conosceva da tempo e che si laureerà sotto la sua guida con una splendida tesi sul Palco della sala nuova (cioè sulle gigantesche incavallature lignee destinate a sostenere la copertura del salone dei cinquecento e i relativi affreschi, che richiedevano un piano praticamente indeformabile). La mattina successiva il giornale radio locale lanciò la notizia della nuova ipotesi sulla cupola che suscitò i più svariati commenti, tra l'incredulità e la sufficienza espressa da quelli che pensavano di sapere: il compianto Eugenio Battisti mi scrisse anche per comunicarmi che aveva analizzato tutto ciò che era stato scritto, compresa la questione della collocazione dell'inferno; avevo già letto il suo bellissimo Brunelleschi donatomi da Pina Ragionieri, e gli risposi con l'inequivocabile immagine di ciò che avevo visto. Molti giornali italiani e stranieri diedero la notizia di questa nuova ipotesi e fu un susseguirsi

di inviati speciali giunti a Firenze per interviste e servizi speciali. Da questo episodio nasceranno nuovi problemi e nuove prospettive di ricerca che al momento non potevo neppure immaginare, come per esempio l'invito a tenere una conferenza a Roma per i *lunedì dell'Architettura*, organizzata da IN.ARCH. cui parteciparono Francesco Gurrieri, il compianto Gaetano Miarelli-Mariani, Sergio Musmeci e lo stesso Eugenio Battisti. Qualche tempo dopo, in occasione delle celebrazioni per il trecentocinquantenario della pubblicazione dei *Discorsi galileiani*, invitai Ludovico Geymonat a tenere la conferenza introduttiva; l'illustre storico aprì la sua relazione partendo dal ruolo svolto dai *Ludi Matematici* albertiani sottolineandone l'importanza nella formazione dell'ambiente da cui sarebbe sorta la nuova scienza galileiana. Credo che in quella occasione sia nato il primo dubbio sulla certezza di poter escludere dall'insegnamento della scienza delle costruzioni tutto ciò che non fosse esplicitamente finalizzato all'acquisizione delle sole specifiche conoscenze, senza alcuna alternativa o divagazione; in verità ho dovuto presto convincermi che occorreva ben altro: la svolta decisiva si verificherà poco dopo, in occasione della nascita dei dottorati di ricerca.

Rettore a Firenze Franco Scaramuzzi, la signora Falcucci – Ministro della Università e della Ricerca Scientifica – fu invitata all'inaugurazione dell'anno accademico cui seguì una colazione di lavoro tenuta nella sala antistante l'Aula magna cui parteciparono i Presidi di tutte le facoltà. Ero tra questi come preside di Architettura e le chiesi se fosse possibile ottenere qualche Dottorato di ricerca perché la nostra richiesta non aveva avuto esito positivo; dichiarai che parlavo anche a nome dei colleghi Edoardo Benvenuto di Genova e Nino Giuffrè di Roma e mi fu assicurato che la richiesta sarebbe stata riesaminata. Poco dopo fui informato della concessione di tre posti/anno a partire dal primo ciclo; il fatto rappresentava la logica conclusione del lavoro che avevamo svolto nelle numerose riunioni nazionali mirate alla riorganizzazione delle discipline facenti capo ai due insegnamenti cardinali individuati come "Scienza delle Costruzioni" e "Tecnica delle Costruzioni". Furono ridotte a quindici le numerosissime discipline dei due raggruppamenti e contemporaneamente furono fissate le denominazioni di due discipline che rappresentavano le nuove esigenze, avvertite anche dalle Facoltà di ingegneria, di riconoscere la necessità di aprire il discorso su temi specifici relativi alle analisi strutturali dei monumenti. Le quattro nuove discipline erano, nel gruppo Scienza: "La scienza delle costruzioni nel suo sviluppo storico" e "Statica e stabilità delle costruzioni murarie e monumentali"; nel gruppo Tecnica: "Problemi strutturali dei monumenti e dell'edilizia storica" e "Teorie e tecniche costruttive nel loro sviluppo storico".

Complessivamente quattro discipline con denominazioni che avrebbero potuto essere francamente ridotte a due: ma questa era la logica dominante per tenere distinti i due gruppi concorsuali; chi desiderasse consultare l'elenco completo delle discipline precedente la loro riduzione a quindici e quindi avere una prova della fantasia e dell'acume dei docenti nel ritenere che l'aggiunta o lo spostamento di una congiunzione o di una virgola nei nomi di due discipline fosse motivo sufficiente per ritenerle diverse, non avrebbe da fare altro che scorrerlo. Per quanto riguarda i nuovi insegnamenti, molti dei loro temi li avevo già affrontati nella mia lunghissima frequentazione delle due

Scuole di Perfezionamento in Restauro dei monumenti, una dell'Università di Napoli diretta da Roberto Di Stefano, l'altra della Université de Louvain in Belgio diretta dal professore Raimond Le Maire: per ciascuna di esse due mezze settimane di impegno annuale, una all'inizio, l'altra alla fine del corso. Nella scuola di Lovanio avevo avuto modo di sperimentare la presenza tra gli ascoltatori di archeologi e letterati che non manifestavano alcuna difficoltà alla comprensione delle spiegazioni relative a concetti fisici, purché chiaramente formulati: anche questa esperienza ha lasciato tracce profonde nelle mie idee relative all'insegnamento della disciplina, compreso il *problema terremoto*, per una singolare circostanza.

In quegli anni erano stati definiti gruppi di organismi universitari europei che avevano accettato di svolgere ricerche sullo stesso tema con le sigle Erasmus e Socrates cui in seguito parteciperanno anche studenti, ma in numero abbastanza limitato. Il dipartimento fiorentino faceva parte del progetto cui partecipavano Mons, Atene, Parigi la Villette e Milano, sul tema comune "Architettura e terremoti". Avevamo già affrontato il problema delle ricerche finanziate da enti pubblici in cui il problema *terremoto* aveva avuto qualche riflesso nei rapporti tra il Dipartimento e le istituzioni pubbliche (Comuni, Regioni, Soprintendenze) della società in cui operiamo e viviamo, né avrebbe potuto essere diversamente, essendo nel frattempo mutate le fonti di finanziamento. Il terremoto del 1980 aveva colpito molti centri della Campania e della Basilicata e alla richiesta di aiuti seguì la mobilitazione per le zone colpite. Il Dipartimento organizzò una squadra da inviare in quei luoghi per fornire assistenza tecnica nelle ispezioni per giudicare la gravità dei danni subiti dagli edifici in modo da accettare la loro eventuale immediata agibilità: a noi vennero assegnati, in provincia di Avellino, Salvitelle e sant'Angelo dei Lombardi con la celebre abbazia che, avendo subito danni gravissimi, nessuno aveva ancora visitato. Per questi due paesi vennero formati due gruppi; l'allora rettore Franco Scaramuzzi mi affidò l'organizzazione complessiva della spedizione del gruppo cui partecipavano Silvia Briccoli, Sergio Nencioni e Giacomo Tempesta per S. Angelo; altri amici e colleghi della facoltà, tra i quali Michelangelo Caponetto, Ugo Tonietti, Gianluigi Maffei e Giovanni Bacciardi che alla guida della sua veloce Bmw ci portò nella tristissima e desolata Salvitelle ove la sera dormivamo giusto il tempo necessario; per ridurlo al minimo fumando e giocando a carte, non fidandoci del sonno della notte. Grazie a queste esperienze abbiamo acquistato confidenza con problemi completamente diversi da quelli quotidianamente affrontati; dal 1980, forse qualche tempo prima, auspice Pierluigi Cervellati, avevo assunto il compito di consulente per i problemi strutturali dei monumenti della regione Emilia-Romagna, compito che svolgevo già nella commissione presieduta a Roma dal professore Guglielmo De Angelis D'Ossat per i monumenti nazionali interessati da analoghi problemi.

Da questi continui impegni sono derivate le potenzialità del Dipartimento relative alle indagini teoriche e sperimentali che hanno consentito di stipulare convenzioni di ricerca con Enti Pubblici, Soprintendenze, Comuni e Regioni. Penso di poter affermare che il Dipartimento abbia ottenuto il miglior risultato con la convenzione stabilita nell'83 con la regione Emilia-Romagna, dopo il terremoto che colpì il territorio parmense; in quella occasione esaminammo il Duomo di Parma, la chiesa dell'Annunziata,

la palazzina di Eucherio Sanvitale, la casa di Giuseppe Verdi e altri edifici per valutare i danni prodotti soprattutto nel centro storico. Da quella eccezionale esperienza nacque un bel saggio critico, dedicato alla memoria del compagno di lavoro Luciano Agnoloni, in cui si delineava una strategia generale per affrontare il nuovo problema, elencando le indagini da fare, i problemi da risolvere, gli elaborati da produrre rispetto agli scopi da raggiungere e tante altre cose che solo il volume pubblicato potrebbe spiegare: sta il fatto che venne organizzata una mostra delle indagini effettuate presentata prima nell'aula magna del rettorato fiorentino, poco dopo a Ferrara in occasione del festival dell'Unità e infine a S. Francisco, cui fece seguito un breve ciclo di conferenze; in quella occasione mettemmo a punto una serie di argomenti e di ricerche da sviluppare in cui si è man mano precisato il percorso da seguire in queste attività del Dipartimento, fin quando vi sono rimasto.

Ma altre circostanze avevano fatto emergere nuovi problemi soprattutto nelle discussioni e nei confronti delle esigenze emerse con il dottorato di ricerca tra i tre responsabili che lo hanno sostenuto sino alla prematura scomparsa dei carissimi Edoardo e Nino, avvenuta a un anno di distanza l'una dall'altra, dopo di che ho lasciato perché ritenevo che sarebbe mancata la comunione di intenti che ci aveva uniti. Al di là di questa affermazione, l'identità delle nostre vedute nacque e si nutrì delle idee esposte nei saggi sull'architettura medievale da Jacques Heyman in cui l'autore mostrava il modo di svolgere un discorso scientifico, con argomentazioni rivolte più alla comprensione dei fatti che alle idee da cui quei fatti sarebbero dovuti derivare seguendo le vie tradizionalmente seguite: perché è proprio qui che il problema andava affrontato. Occorreva infatti una specifica teoria destinata alle costruzioni in muratura, a tutte le costruzioni in muratura costruite, dal Friuli alla Toscana o dalla Campania alla Sicilia, che non dipendesse dalla più o meno buona efficacia dei leganti, indipendentemente dal luogo in cui fossero state realizzate. Di noi tre, Edoardo era il filosofo, Nino si occupava di argomenti di tecnica delle costruzioni, mentre io mi occupavo di scienza delle costruzioni, coerentemente con le rispettive occupazioni universitarie, salvo l'impareggiabile Edoardo con la sua straordinaria capacità di dominare e sviluppare correttamente problemi e temi filosofici, come ben sanno coloro che hanno avuto il piacere di ascoltarlo. Poiché avevo in animo di formulare una teoria generale per le costruzioni in muratura, la sola ipotesi utilizzabile era quella che traducesse l'intrinseca capacità di sopportare azioni di compressione e la assoluta incapacità di accogliere azioni di trazione; fatto chiaramente indicato e rispettato dai costruttori dei primi ponti in muratura destinati alle linee ferroviarie italiane della fine dell'ottocento. Avevo già accumulata una notevole esperienza con le murature friulane e con quelle napoletane dopo i rispettivi terremoti: per il Friuli avevo lavorato con l'indimenticabile Gianfranco Caniggia per la ricostruzione del centro storico di Venzone in cui, con il prezioso aiuto di Enrico Baroni che pensò di alleggerire quelle pesantissime murature inserendo al loro interno tubi di plastica di vario diametro, demmo una prima soluzione. Ma occorreva altro per risolvere il problema delle murature; occorreva una sorta di atto di coraggio per tentare la formulazione di una specifica teoria, non essendo utilizzabile quella su cui è stata costruita la scienza delle costruzioni che, come è noto, presuppone materiali capaci di sopportare indifferentemente trazioni e compressioni.

Nascevano così i materiali unilateri per i quali diedi una formulazione sufficientemente completa che esposi in occasione del *Festschrift* organizzato dalla università di Cambridge per celebrare la conclusione dell'insegnamento svolto dal nostro riconosciuto maestro Jacques Heyman. Incidentalmente dirò che questa teoria può essere utilizzata anche per i materiali capaci di sopportare solo trazioni e nessuna compressione, come accade per i tessuti ordinari e per quelli sintetici che i francesi chiamano *textiles*.

Una nuova occasione di progettazione strutturale mi venne offerta dal professore Italo Gamberini, insieme a Loris Macci, quando mi chiesero di pensare all'ampliamento delle gradinate dello stadio di Nervi; l'idea di lavorare ancora con *il professore*, dopo il precedente limitatissimo impegno per l'Archivio di stato, affrontato sempre quando con lui collaborava Loris, mi creava qualche preoccupazione perché impiegai molto tempo a trovare una soluzione che si legasse formalmente alle precedenti bellissime coperture, diventate con gli anni una sorta di simbolo per la città. Ricordo ancora il pomeriggio in cui presentai al professore nel suo studio (in via Carducci?) e a Loris, la soluzione che avevo immaginato: grandi mensole con lo stesso disegno all'intradosso di quelle di Nervi, tenute in equilibrio sui sostegni posteriori da contro-mensole molto più corte per attaccarvi i cavi metallici terminanti per l'ancoraggio nelle fondazioni: uno schema semplicissimo, un sistema isostatico senza particolari invenzioni strutturali; il passaggio dalla copertura già esistente alla nuova doveva essere segnalato da una leggera voltina cilindrica fatta con materiale trasparente. Il professore e Loris tacquero, mentre spiegavo la soluzione immaginata, chiarendo i motivi che mi avevano guidato nella scelta; uomo di poche parole, il suo silenzio era per me una sorta di approvazione: molte volte mi aveva invitato a tenere lezioni per i suoi allievi sulla concezione strutturale e sui rapporti tra materiali, forme e strutture. Ancora per il professore e per Macci ho fornito la consulenza strutturale per il *Nuovo impianto di atletica*, sempre a Firenze, per far fronte alla nuova destinazione del precedente stadio di Nervi al solo gioco del calcio con l'abbassamento del campo di gioco e l'eliminazione delle zone originariamente destinate all'atletica. Un progetto affascinante per la soluzione architettonica prevista, con la creazione di una sorta di collina artificiale che essi avevano appositamente immaginata per richiamare un segno costante nel paesaggio, e per il felice inserimento di quattro torri di accesso alle gradinate coperte che ospitano gli elementi strutturali caratteristici del progetto: una piastra rettangolare a struttura reticolare in acciaio la cui concezione complessiva richiamava volutamente la soluzione del precedente ampliamento dello stadio Nervi: si legga la lucida presentazione di Andrea Del Bono. Certamente oggi, riflettendo sulle opportunità che l'ambiente fiorentino mi ha offerto, posso affermare di aver risposto a tutte le richieste che mi sono state rivolte senza camuffare rifiuti con altri impegni di studio; anche negli ultimi anni della mia presenza a Firenze ho sempre fornito contributi *strutturali* nei laboratori di progettazione architettonica a quanti, amici e colleghi, me lo hanno chiesto.

Pur considerandomi idealmente allievo di Riccardo Baldacci, ho sempre considerato con grande rispetto e interesse le idee sostenute da Gustavo Colonnetti specialmente quando, a conclusione del suo magistero scientifico e didattico e concludendo il suo insuperabile trattato dedicato alla scienza delle costruzioni (due eccellenti volumi pubblicati da Einaudi), per segnalare i limiti oltre i quali la teoria sviluppata non poteva andare, aveva aggiunto un terzo volume dedicato alla tecnica delle costruzioni in cui dichiarava esplicitamente, nei risvolti della sovra-coperta, che:

[...] esiste, in ogni momento della storia di una qualsiasi scienza, un limite tra ciò che la matematica può dirci in ordine ad un determinato fenomeno fisico. Ed è un limite che bisogna conoscere e che bisogna assolutamente rispettare [...]. Insistere nel ricorso al calcolo [...] vuol dire andare incontro a risultati che non trovano più rispondenza alcuna nella realtà delle cose.

Il limite avrebbe potuto essere superato solo dall'opera di pionieri che con felice intuito si fossero avventurati in regioni non ancora esplorate, cimentandosi con nuovissime tecniche o offrendo nuovi orizzonti di ricerca: i pionieri cui aveva affidato il terzo volume erano Pierluigi Nervi, Eduardo Torroja e Guido Oberti, creatore in Italia dell'analisi su modelli. Le parole di questo maestro assumevano un significato sempre più rilevante man mano che i miei interessi si spostavano su argomenti distanti dal nucleo originario dal quale mi ero mosso; la creazione del dottorato con la dichiarazione sottoscritta delle istanze ritenute irrinunciabili mi hanno consentito di avvicinarmi a problemi che mai avrei immaginato di affrontare. In fondo, e per concludere, oggi mi pare che si stiano verificando le condizioni che produssero quella che Ylia Prigogine definiva negli anni Novanta del secolo scorso *La nuova alleanza* e cioè la ricerca di un nuovo equilibrio tra i segmenti di conoscenza che i nostri allievi devono possedere per affrontare i diversi mestieri cui le attuali professioni li destinano, cominciando dalla diversità dei livelli di laurea oggi possibili. Limitando il discorso alle competenze "strutturali" e riflettendo sulle possibilità offerte dalla enorme diffusione degli elaboratori elettronici, appare evidente l'urgenza di modificare *ab imis* tutta la sua organizzazione. Alla successione canonica degli insegnamenti che collocava alla fine del percorso teorico l'apprendimento delle tecniche costruttive, oggi si deve proporre subito qualcosa – molto difficile e tutta da definire – che parta da semplici architetture costruite fornendo un glossario di termini-oggetti che consentano di risalire alle funzioni che essi sono chiamate a svolgere: qualcosa dei vecchi elementi costruttivi con impostazione totalmente nuova che deve concludersi con l'analisi della coerenza tra la forma esaminata e il materiale di cui l'oggetto è fatto. Mi rendo conto di creare qualche difficoltà perché bisognerebbe formare prima i docenti in grado di svolgere un discorso di questo genere, ma esperienze simili mi risultano già fatte o parzialmente tentate: si tratta di prendere fiducia e affrontare il problema avendo chiaro il percorso che deve portare dall'inizio alla fine. Del resto mi pare che esista già la possibilità di una soluzione utilizzando alcune libertà consentite

nel tessuto della didattica; chi scorresse gli elenchi delle discipline oggi raggruppate in ICAR 07 e ICAR 08 rileverebbe subito che dietro alle capostipiti “Scienza delle costruzioni” e “Tecnica delle costruzioni” si affollano i numerosi sottogruppi utilizzati per definirne i nomi che ne specificassero i contenuti: per i più giovani sarebbe un interessante esercizio perché apparirebbe subito evidente che dietro alle quattro nuove discipline non c’è nulla, a dimostrazione del fatto che era stata lasciata completa libertà in attesa di riflessioni e meditazioni che avrebbero richiesto qualche tempo: provo ora a fissare qualche idea e a stabilire qualche punto fermo.

Non ho alcun dubbio nell’affermare che la diffusione capillare degli elaboratori e dei programmi di calcolo per le analisi strutturali hanno completamente mutato lo scenario di riferimento perché è cambiato tutto nel senso che non esistono più problemi insolubili per difficoltà derivanti dalle forme degli oggetti da indagare o dai materiali di cui essi sono fatti; ora si tratta di stabilire fino a che punto, e dove, la preparazione dell’architetto debba giungere. A me pare che i vantaggi derivanti da una impostazione rigorosa del problema sino ai casi semplici e composti di sollecitazione sia operazione irrinunciabile per giungere alle cosiddette verifiche di resistenza. Il tempo necessario a compiere questa operazione, nel senso di una completa e comprensibile trattazione che illustri chiaramente il significato fisico dei vari passaggi aiutandosi in tutti i modi possibili, compresa la sperimentazione e senza indugiare al cospetto delle tenebrose vestali della teoria, non dovrebbe essere eccessivo, rimandando precisazioni e commenti ai successivi segmenti del pacchetto. Tutto dipende dal modo in cui si inizia perché si può stare un anno intero sul famoso disegno con lo scheletro del semplicissimo edificio di Le Corbusier per spiegare fondazioni, travi, pilastri, solai con travi a spessore, il plan-libre e quanto altro attraversando tutta la storia dell’architettura letta in chiave strutturale. Ci sarebbe da scrivere altro che un libro.

Terza sessione

La scuola fiorentina e gli apporti dall'esterno

Presiede Amedeo Belluzzi

Università degli Studi di Firenze

Gli esordi accademici di Giovanni Michelucci tra Roma e Firenze

di Claudia Conforti



Fig. 1 – G. Michelucci militare nella guerra del 1915-18 (Foto Tuci, Pistoia, Archivio Tronci).

Il 3 dicembre 1934 Giovanni Michelucci ritorna a vivere a Firenze lasciando Roma, dove risiede dal 1925¹. È probabile che l'origine del trasferimento nella capitale fosse in qualche misura conseguente al progetto di una villa per l'attrice di prosa Elena Wnorowska, che Michelucci redige entro il 1926 e di cui seguirà il cantiere nell'anno successivo². A Roma l'architetto si sposerà il 31 ottobre 1927 con la pittrice di famiglia pistoiese Eloisa Pacini (1903-1976). I numerosi incarichi professionali romani, dall'arredamento delle sale di rappresentanza del Viminale alla città universitaria, giustificano

¹ Il trasferimento è attestato dal certificato residenza e di buona condotta conservato nel fascicolo personale in ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, ccnn.. Nel 1927 Michelucci risulta residente in via Giulia 127: cfr. *Guida Monaci. Guida commerciale di Roma e provincia, 1927-1928*, p. 698; dal 1929 l'elenco telefonico di Roma registra l'architetto al n.1 di via San Saba.

² Il progetto, ricordato nel curriculum scientifico di Michelucci, è presentato al comune di Roma nel dicembre del 1926: si vedano in proposito A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa Milano, 2° 1996, p. 80; R. Dulio, *Villa Wnorowska* in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa Milano 2006, pp. 94-95.

probabilmente la permanente iscrizione dell'architetto all'albo professionale del Lazio, attestata almeno fino al 1938³. Alla fine del 1932 i coniugi Michelucci lasciano la casa al numero 1 di via San Saba, dove risiedono fino ad allora, e si trasferiscono in via Romanello da Forlì numero 76: l'indirizzo è quello della villa dei fratelli Valiani, progettata (1929-31) dallo stesso Michelucci lungo la Prenestina, in prossimità dello stabilimento alimentare, in via Casilina, della famiglia di imprenditori alimentari pistoiesi⁴.



Fig. 2 – G. Michelucci, villa per Elena Wnorowska in via di Villa Massimo a Roma (1926-27), prospetto principale (Foto 2004).



Fig. 3 – G. Michelucci, villa per Elena Wnorowska in via di Villa Massimo a Roma, particolare della fontana sul prospetto principale (Foto 2004).

³ Secondo il certificato rilasciato il 29 gennaio 1934 dal segretario Luigi Piccinato della Giunta per la tenuta dell'Albo degli Architetti del Lazio, Michelucci risulta iscritto dal 2 agosto 1929, in ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, ccnn. Il nome di Michelucci compare tra gli iscritti al Sindacato Fascista del Lazio ancora nel 1938, come attesta il fascicolo speciale di "Architettura e Arti Decorative" del dicembre di quell'anno.

⁴ Il certificato di buona condotta rilasciato dalla X delegazione del Governatorato di Roma, in via Ozieri 8, al Prenestino, attesta che Michelucci "ha tenuto buona condotta morale, civile e politica nel periodo in cui ha dimorato in questo distretto", cioè dal 1 gennaio 1933 al 3 dicembre 1934, ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, ccnn.



Fig. 4 – G. Michelucci, Villa Valiani (1929-31) in via Romanello da Forlì, Roma.



Fig. 5 – G. Michelucci, Uffici della presidenza del Consiglio al Viminale, sala delle Statistiche (1930).



Fig. 6 – G. Michelucci, Uffici della presidenza del Consiglio al Viminale, sala delle Statistiche.

In alcune lettere dell'estate del 1930 Michelucci annuncia alla moglie che sta lavorando per "definire la nostra casa", per la quale ha individuato "lampadari molto belli" con "vetri diffusori curvi e rigati [...] per completare i sostegni di metallo"⁵. Le notizie relative a questo periodo attestano un brillante inserimento sociale e professionale di Michelucci nell'ambiente romano, dove gode di prestigiose relazioni e amicizie, quali quelle con Roberto Papini, Ugo Ojetti, Marcello Piacentini e Alfredo Casella, e di non trascurabili protezioni politiche, garantite dalla familiarità con il ministro Bottai, con il prefetto di Venezia Beer, con il giovane e affermato economista Fausto Pitigliani, oltre che con il segretario di Mussolini Alessandro Chiavolini, attivo nell'ufficio stampa che il duce ha insediato proprio nel palazzo del Viminale, dove Michelucci opera come architetto di interni.

Sarà determinante, ai fini del ritorno a Firenze dell'architetto, l'affermazione del Gruppo Toscano, capeggiato dallo stesso Michelucci, nel concorso per il nuovo fabbricato viaggiatori della stazione di Firenze (14 marzo 1933), che apre una prospettiva di impegno professionale di indiscutibile importanza. Questo successo, architettonico e politico del pistoiese, premia una strategia capillare e pervasiva messa in campo da Michelucci che, pur abitando e costruendo a Roma, non cessa di coltivare, con deliberata assiduità, i rapporti culturali e le opportunità professionali a Firenze e in Toscana, mettendo in campo nell'ambiente provinciale il prestigio derivante dalle sue relazioni nella capitale.



Fig. 7 - G. Michelucci con il Gruppo Toscano, stazione di Firenze Santa Maria Novella, (1932-35), (Archivio Fondazione Piero Portaluppi, Milano).

L'insegnamento universitario e le connesse alleanze accademiche svolgono un ruolo cardine in questa strategia: d'altra parte è una peculiarità italiana quella che vede intrecciarsi, in un progetto unitario, l'attività professionale con quella accademica e pubblicistica. Le figure di Marcello Piacentini, di Gustavo Giovannoni, di Alberto Calza Bini o dello stesso Raffaello Brizzi, per rimanere in area toscana, sono emblematiche di questa attitudine. A Roma Michelucci è chiamato a insegnare al Regio

⁵ AFGME, Lettere a Eloisa, datate rispettivamente 29 agosto e 27 settembre 1930.

Istituto Nazionale d'Istruzione Professionale, dove dal 1930 lo affianca il giovanissimo Mario Ridolfi, che lì si è diplomato in attesa di iscriversi alla Scuola di Architettura; all'Istituto insegnano, tra gli altri, Raffaele De Vico e Fausto Vagnetti⁶. Dal 29 ottobre 1928 Michelucci assume anche l'incarico di insegnamento, al quarto e al quinto anno di corso, di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione presso la Scuola Superiore di Architettura di Firenze, istituita nel 1914, ma divenuta operativa solo nel 1926⁷. L'incarico gli verrà rinnovato anche dopo che, nel 1931, la Scuola diventerà facoltà universitaria. Naturalmente la qualifica accademica di Michelucci è sottomessa al famoso articolo 10 della legge del 24 giugno 1923, n. 1395, grazie al quale il diploma di professore di Disegno Architettonico (conseguito dal pistoiese l'11 marzo 1913 all'Accademia di Firenze) viene equiparato alla laurea in Architettura⁸. Questa è una macula originaria che l'eterno amico-rivale di Michelucci, nonché promettente allievo di Piacentini, Raffaello Fagnoni, non mancherà di far rilevare a più riprese⁹. Il 15 dicembre 1936 Michelucci consegue la libera docenza in *Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione* al concorso indetto dal Regio Istituto Superiore di Ingegneria di Torino; la commissione giudicatrice è formata dal presidente Gustavo Giovannoni, da Enrico Calandra, Guido Cirilli, Vincenzo Fasolo e Raffaello Brizzi, quest'ultimo preside della facoltà di architettura di Firenze. Michelucci viene ternato con Vittorio Morpurgo, che sarà chiamato a Torino, e Gio Ponti, nominato a Milano.

Anche il versante progettuale è tutto giocato sul doppio registro Roma/Toscana: nel 1931 Michelucci ha partecipato, affermandosi come vincitore, al concorso per un giardino privato, indetto da "Domus" nell'ambito delle manifestazioni della Primavera Fiorentina. Nello stesso anno viene associato da Raffaello Brizzi (originario di Montecatini, dunque pistoiese come Michelucci), docente di composizione alla facoltà di Architettura di Firenze, a Enrico Miniati nella progettazione di sei stabilimenti balneari a Viareggio; nel 1932, con gli allievi Sarre Guarneri e Pier Niccolò Berardi e con l'ingegnere, poi architetto, Gherardo Bosio, Michelucci progetta i padiglioni temporanei per

⁶ Il Regio Istituto Professionale, talvolta indicato anche come Regio Istituto Tecnico Industriale "Carlo Grella", dal nome del martire fascista (*Guida Monaci* 1939, diretto dall'ingegnere Mario Tomassetti, docente anche alla facoltà di Ingegneria, dove è preside Gustavo Giovannoni) è alloggiato in viale Conte Verde 51 e riunisce, dagli anni venti, in un'unica sede diverse scuole professionali e il Museo Artistico Industriale: il complesso fu oggetto di un concorso indetto dal ministero dell'Industria e del Commercio, che fu vinto da Marcello Piacentini con un progetto identificato dal motto "Il maglio": si veda *Concorso per il nuovo edificio dell'istituto Nazionale per l'Istruzione Professionale in Roma*, "Architettura e Arti Decorative", I, fasc. 2, luglio agosto 1921, pp. 189-191. Tale progetto è ignorato dalla pletorica e generalmente opaca pubblicistica su Piacentini: solo l'accurato M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1991, lo segnala nell'elenco delle opere, p. 192, datando il concorso al 1919-1920.

⁷ Si veda sulla nascita delle Scuole di Architettura quanto scrive P. Nicoloso, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, a cura di G. Ciucci, G. Muratore, Electa Milano 2004, pp. 56-57.

⁸ Ivi, p. 61.

⁹ Si vedano in proposito le meditate argomentazioni di M. Cozzi, *La scuola del razionalismo*, in *Edilizia in Toscana tra le due guerre*, Edifir, Firenze 1994, p. 91 e *passim*.

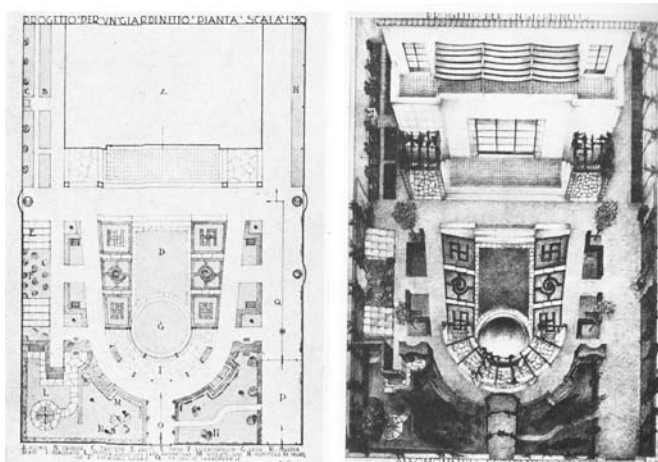


Fig. 8 - G. Michelucci, prospettiva dall'alto e pianta del progetto vincitore del concorso per un giardino privato italiano di Firenze (1931).

la Fiera delle comunità artigiane nel *parterre* di porta San Gallo a Firenze. All'inizio dello stesso 1932 organizza, sempre a Firenze, la III Mostra Internazionale di Architettura Razionale (MIAR), che coordina insieme ad Adalberto Libera. Inaugurata il 20 marzo dal ministro Giuseppe Bottai nella galleria di Luigi Bellini in palazzo Ferroni, l'esposizione è allestita da Nello Baroni, da Italo Gamberini e da Guarneri, già studenti della Scuola di Architettura di Firenze dove, lo abbiamo rammentato, Michelucci insegna: questi giovani saranno presto associati al concorso per la nuova stazione di Santa Maria Novella. All'esposizione del MIAR Michelucci partecipa con i toscani: le opere sono infatti raggruppate in relazione alla provenienza geografica dei progettisti¹⁰. L'iniziativa fiorentina è finalizzata alla fondazione di un gruppo toscano del MIAR, incoraggiata dal partito fascista, tanto che la mostra è finanziata dal Gruppo regionale fascista "G. Mariani". Questa circostanza, apparentemente trascurabile, conferma una familiarità non estemporanea di Michelucci, promotore e animatore dell'iniziativa, con le strutture del PNF e getta una luce particolare sugli incarichi ottenuti nella natia Pistoia per la casa del Balilla (1927-29, realizzata con Raffaello Fagnoni) e per quella del Dopolavoro (1928, non realizzata), strutture edilizie entrambe intimamente connesse al partito fascista. Si aggiunga poi che la prima edizione dei Littoriali di architettura, finanziata dal PNF, si svolge proprio a Firenze (1934) e che Michelucci è chiamato a far parte, con Fagnoni, Martignoni e Portaluppi, della commissione giudicatrice, presieduta dall'onnipotente Marcello Piacentini, commissione che rende conto dei lavori direttamente al segretario del partito fascista Achille Starace¹¹. Queste intersezioni con il PNF sono troppo

¹⁰ Tra i fiorentini espone anche lo stesso Bosio, che si è appena laureato (1931): si vedano A. Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Electa Milano, 2° 1996, p. 90, con bibliografia e M. Cozzi, *La scuola del razionalismo*, cit., soprattutto p. 92, n. 22; C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola *Giovanni Michelucci*, cit., p. 124

¹¹ Si veda l'articolo di Raffaello Fagnoni, *I Littoriali dell'architettura*, "Architettura", XIII,

stringenti per non essere indizio di un rapporto per così dire strutturale di Michelucci con il partito, e pertanto riesce difficile continuare a considerare l'architetto pistoiese un casuale, ingenuo, quasi inconsapevole compagno di strada del fascismo, secondo una lunga consuetudine storiografica, tacitamente incoraggiata dallo stesso Michelucci. A differenza, per esempio di Roberto Papini, amico e mentore di Michelucci, che farà domanda di iscrizione al partito fascista solo il 16 luglio 1933 e che dovrà attendere un anno e svariate raccomandazioni per avere una risposta affermativa¹², l'adesione di Michelucci al fascismo è decisamente precoce, data infatti al 2 dicembre 1925, e la sua tessera numero 666577 risulta regolarmente rinnovata almeno fino al 1936¹³.

La data di iscrizione è nevralgica e induce alcune riflessioni sulla natura forse non meramente accidentale o pragmaticamente strumentale dell'adesione di Michelucci al fascismo.

Il 1925 è un anno cruciale per i rapporti tra intellettuali e fascismo: dopo l'assassinio di Matteotti (10 giugno 1924), alla riapertura della Camera, il 3 gennaio 1925 Benito Mussolini pronuncia il famoso discorso di assunzione personale della "responsabilità politica, morale, storica di tutto quanto è avvenuto [...]"¹⁴; discorso che segna l'eclisse in Italia dello stato costituzionale e del regime parlamentare. La sospensione delle libertà politiche e della democrazia ha un sinistro riflesso nel decreto legge del 24 dicembre 1925 che dispone che tutti i funzionari statali (insegnanti compresi) possano essere rimossi a causa delle loro inclinazioni politiche e ideologiche.

Per una di quelle amare coincidenze che la storia talvolta mette in scena, due giorni dopo l'iscrizione di Michelucci al PNF, il 4 dicembre 1925, l'università di Firenze è il teatro, apparentemente passivo e indifferente, dell'allontanamento drammatico dall'insegnamento dello storico Gaetano Salvemini, destituito d'ufficio dal ministro e costretto all'esilio.

Vale la pena di trascrivere alcuni passi della lettera che Salvemini indirizza al Senato accademico fiorentino: dopo aver riaffermato che "la dittatura fascista ha soppresso oramai completamente nel nostro paese quelle condizioni di libertà, mancando le quali l'insegnamento della storia – quale io lo intendo – perde ogni dignità", lo storico conclude: "Se

luglio 1934, fasc. VII, pp. 399-413.

¹² Papini si decide a richiedere l'iscrizione in seguito all'esclusione dalla giuria del concorso per la Casa Littoria, dove doveva subentrare a Corrado Ricci, defunto nel frattempo, esclusione giustificata dalla sua mancata iscrizione al PNF; in proposito Papini afferma che "non ha domandato finora l'iscrizione per la sua convinzione ventennale che i funzionari dello Stato non debbono essere iscritti a nessun partito politico": in ACSR, Segreteria particolare del duce; C.O. (carteggio ordinario) 1922-1943, 104437, lettera di Papini del 2/1/1934 a Mussolini.

¹³ Come attesta in data 8 giugno 1936 il segretario amministrativo ragioniere Carlo Pecchioli della Federazione fiorentina dei fasci di combattimento: in ACSR, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, Michelucci Giovanni, cc.nn. Può essere indizio di familiarità di Michelucci con le personalità più alte del fascismo la lettera inviata il 20 luglio 1939 al segretario particolare del duce Osvaldo Sebastiani, per raccomandare un funzionario dell'IGM di Firenze: in ACSR, Segreteria Particolare del Duce, C.O. 1922-1943, 515657.

¹⁴ Il celebre discorso è in parte trascritto, tra gli altri, da L. Salvatorelli, G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Einaudi, Torino 3° ed. 1972, I, p. 355.

questi divieti, minacce, suggerimenti non appaiono ai componenti il Senato Accademico dell'Università di Firenze tali da menomare la dignità di un insegnante, questo vuol dire non che il sentimento della mia dignità sia in me troppo alto, ma che nei componenti del Senato Accademico il sentimento della loro dignità è troppo basso”¹⁵.

Viene da interrogarsi su questa simultaneità temporale: Michelucci è al corrente del dramma che si consuma nell'ateneo fiorentino? E quale reazione può aver suscitato in lui questo trauma culturale oltre che politico? Fino a ora, a mia conoscenza, nessun documento consente di avanzare risposte, seppure provvisorie, a questi interrogativi.

La vicenda di Salvemini giunge a conclusione di un anno cruciale per gli intellettuali italiani: il 21 aprile, Natale di Roma, al termine di un convegno per le Istituzioni fasciste di cultura tenuto a Bologna, viene reso pubblico da Giovanni Gentile, che lo ha redatto, il *Manifesto degli intellettuali del fascismo*, che sancisce l'entusiastica adesione degli intellettuali a un fascismo che è acclamato come “azione” e al tempo stesso come “atteggiamento spirituale”.

Ritengo che le attitudini culturali del giovane Michelucci, che in altra sede ho analizzato, siano particolarmente consentanee con istanze come quella appena trascritta. Michelucci infatti si mostra fin dagli esordi un uomo d'azione, cui è toccato tuttavia un temperamento profondamente sensibile alla dimensione spirituale: da questo doppio registro caratteriale, che si traduce anche in cogenti scelte intellettuali, scaturiranno alcuni dei capolavori che Michelucci ha regalato all'architettura italiana.

Tornando al 1925, il nome di Michelucci non compare tra i 250 in calce al manifesto di Gentile, così come non appare neppure nel cosiddetto *Manifesto Croce* che, pubblicato il 10 maggio dello stesso 1925 sul “Mondo”, per iniziativa del filosofo napoletano, si contrappone al primo¹⁶. Alla luce di queste circostanze l'iscrizione al fascismo di Michelucci si configura come una scelta strettamente personale, anche se il momento in cui si colloca le imprime una coloritura programmatica difficile da ignorare. Probabilmente tra le ragioni di una tale, drammatica scelta, va contemplata anche la progressiva affermazione del Sindacato Fascista Architetti, fondato a Roma da Calza Bini nell'aprile del 1923, come alternativa di regime alla Federazione Architetti Italiani e che si trova di fatto a gestire l'ammissione all'albo professionale dei professori di disegno, in applicazione al decreto del 1923.

Tornando all'insegnamento: Michelucci, lo ricordiamo, consegue la libera docenza il 15 dicembre 1936; tre giorni dopo, il 18 dicembre, il rettore dell'università di Bologna ne propone al ministro dell'Educazione Nazionale la candidatura per la cattedra vacante di architettura tecnica alla facoltà di ingegneria di Bologna, affermando che “l'architetto Michelucci è disposto ad accettare la nomina”¹⁷.

¹⁵ I brani delle lettere di Salvemini sono trascritti da G. Boatti, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Einaudi Torino 2001, pp. 19-20.

¹⁶ Tra i firmatari di quest'ultimo risulta il pittore Giovanni Costetti, che di Michelucci fu amico e sodale: in G. Boatti, *Preferirei di no*, cit. n. 15, p. 44.

¹⁷ ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, cenn, lettera del 18/12/1936, XV.

Il confronto tra le date rende perplessi: infatti la proposta bolognese è successiva di due giorni alla chiamata a Firenze, datata 16 dicembre, come attesta la nomina ministeriale del 17 aprile 1937¹⁸. La richiesta bolognese, che sembra concordata preventivamente con Michelucci, è forse un espediente tattico per assicurare una tempestiva chiamata a Firenze, chiamata sulla quale Michelucci poteva legittimamente nutrire qualche dubbio?

Al di là di congetture, al momento non verificabili, questo episodio attesta una consuetudine di Michelucci con la facoltà di ingegneria di Bologna, che avrà il suo esito 'naturale' nell'accoglienza dell'anziano maestro transfuga da Firenze nel 1948.

Il 20 gennaio 1937, alle ore 11.30, nell'ufficio del rettore e alla presenza del prorettore Giorgio Abetti e di due funzionari (i dottori Carlo Baccarini e Tullio Gallo), Michelucci presta giuramento di fedeltà al regime fascista, d'obbligo per i professori universitari.

Per alcuni anni il percorso universitario di Michelucci procede canonicamente e il 22 maggio 1940 viene confermata la sua nomina a professore ordinario, a decorrere dai tre anni dalla chiamata, e dunque dal 16 dicembre 1939¹⁹. La sua figura accademica e professionale acquista progressivamente rilievo all'interno e all'esterno dell'ateneo: nell'aprile del 1941 Michelucci riceve un premio in denaro (£ 10.000)



Fig. 9 – G. Michelucci, il palazzo del Governo in piazzale Poggio del Sole ad Arezzo (1936-39). (Foto Grazia Sgrilli).

¹⁸ ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, cc.nn. il 17 aprile 1937 XV il ministro Bottai decreta la nomina di Michelucci a professore alla Regia facoltà di architettura di Firenze a decorrere dal 16 dicembre 1936 per l'insegnamento di Architettura degli Interni, arredamento e decorazione.

¹⁹ Ivi, il ruolo amministrativo di Michelucci è il seguente: 3° classe, 6° grado, stipendio lordo £. 22.000+ 7.000 di supplemento "servizio attivo", netto 21.100 + 6.700; registrato alla Corte dei Conti il giorno 11/6/1940.

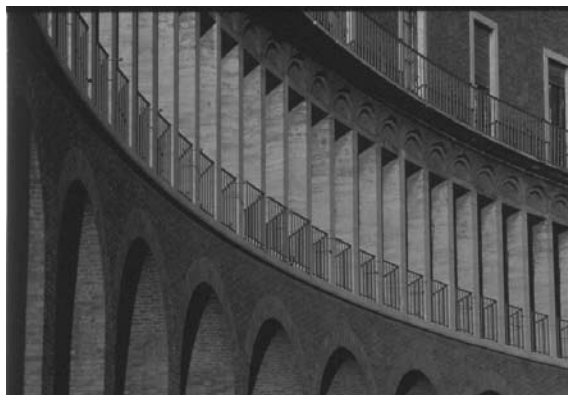


Fig. 11 – G. Michelucci, il palazzo del Governo in piazzale Poggio del Sole ad Arezzo, particolare del prospetto principale. (Foto Grazia Sgrilli.)

dalla prestigiosa (e fascista!) Reale Accademia d'Italia per “il Palazzo del Governo di Arezzo, che rappresenta un esempio importante nello sviluppo della nostra architettura contemporanea”²⁰.

Nel 1944 si ha una svolta: quella che i documenti ministeriali definiscono “l’adunanza della facoltà di Architettura di Firenze” (27 e 30 dicembre 1944), dispone il trasferimento di Michelucci, (nel frattempo nominato provvisoriamente preside di facoltà al posto di Brizzi, troppo compromesso col fascismo) dalla cattedra di Arredamento a quella di Urbanistica, fino ad allora tenuta per incarico dal romano Concezio Petrucci.

Rimando al contributo di Gabriele Corsani per la messa a fuoco degli aspetti disciplinari di questo avvenimento.

Qui mi limito a ricordare un curioso strascico burocratico: il trasferimento in questione avrebbe dovuto essere formalizzato amministrativamente da un’ordinanza specifica del Comando Militare Alleato. Tale ordinanza, se mai è esistita, è immediatamente e definitivamente scomparsa. Un fitto carteggio tra il ministero, la facoltà e il Quartier Generale del Comando Alleato si intreccia tra marzo e novembre del 1946, nella vana ricerca dell’ordinanza o di una sua copia. Il capitano J.V. Vella dell’Headquarter Allied Commission, Civil Affairs Section, dopo aver ribadito di non avere trovato traccia dell’ordinanza in questione, il 25 giugno 1946 consiglia al ministero di richiederla direttamente all’interessato Michelucci, al quale deve essere stata rilasciata con certezza una copia²¹. Ma evidentemente l’interessato l’ha perduta (se mai l’ha avuta). A quel punto si attivano molteplici pressioni sul ministero affinché si riconosca a Michelucci quell’anno di insegnamento di urbanistica, anche in assenza di documentazione probante. Alle voci istituzionali dell’ateneo si aggiungono le sollecitazioni dell’onorevole

²⁰ La citazione è tratta dalla lettera gratulatoria, conservata all’archivio del rettorato di Firenze, che Brizzi gli invia a nome della facoltà il 26 aprile 1941, lettera che mi è stata segnalata e fornita in fotocopia da Gabriele Corsani, cui sono grata.

²¹ ACSR, MPI, Direzione Generale Istruzione Superiore. Fascicoli personali professori ordinari 1940-1970, b. 314, cc.nn. Headquarters Allied Commission APO 794, 25 giugno 1946.

democristiano ingegner Stanislao Ceschi e finalmente il 30 novembre 1946, anche perdurando l'assenza dell'ordinanza, il ministro Gonella riconosce formalmente il passaggio di Michelucci alla cattedra di urbanistica²².

Ma questo non è il solo avvenimento che segna il 1944 come un giro di boa nella vita di Michelucci (in sintonia con l'Italia intera): si verificano altri fatti cruciali per il ruolo e l'immagine che accompagneranno Michelucci nel dopoguerra.

Un rapido riepilogo di calendario: Manlio Cancogni ricorda nella primavera del '44 le riunioni clandestine di un gruppo di intellettuali aderenti al Comitato Nazionale di Liberazione, per discutere il progetto di un quotidiano antifascista: tra essi Carlo Levi, Vittore Branca, Carlo Ludovico Ragghianti, Eugenio Montale²³. "Spesso c'era anche Michelucci" che, aggiunge Cancogni, "era il più anziano del gruppo: aveva infatti superato la cinquantina. E tuttavia, là in mezzo, pareva il più giovane. Alto, magro, si muoveva con un'eleganza naturale che lo mostrava a proprio agio qualunque cosa facesse. Al confronto gli altri sembravano sempre un poco impacciati dalle proprie membra. Io non sapevo nulla della sua opera, a parte [...] la stazione ferroviaria di Firenze". Michelucci conquista Cancogni alla causa dell'architettura, e dà prova di quelle doti di incantatore che ne caratterizzeranno l'irruente maturità. La notte del 3 agosto i tedeschi, in ritirata, fanno brillare le mine sotto i ponti sull'Arno. Mentre a Roma, liberata dagli alleati, gli studenti di architettura reclamano l'allontanamento dall'università dei fascisti, in primo luogo di Piacentini (nel frattempo sostituito temporaneamente da Calandra nella presidenza della facoltà)²⁴, a Firenze Michelucci, che pure sembrerebbe pesantemente compromesso con il regime fascista, subentra a Brizzi tra il '44 e il '45, come "Preside Commissario", cioè come uomo di fiducia del CNL toscano²⁵. In questo sorprendente passaggio di consegne, che di fatto azzerava un passato di militanza fascista del pistoiese, svolge un ruolo chiave lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti, membro di primo piano del Comitato toscano di Liberazione e che nel 1945 sarà per breve tempo sottosegretario alle Belle Arti, allorché nominerà Michelucci soprintendente temporaneo di Firenze e Toscana. La protezione spesa da Ragghianti in favore di Michelucci si rivela non priva di rischi, proprio a causa dei noti, pregressi legami dell'architetto con il regime morente. Una lettera firmata G. Capponi

²² Ivi, il 9 dicembre 1946 il capodivisione del Ministero della Pubblica Istruzione Gerardo Padula firma il decreto di riconoscimento dell'anno di insegnamento di Urbanistica a Michelucci.

²³ M. Cancogni, *La buona architettura fa i buoni cittadini*, in G. Michelucci, *Lettere a una sconosciuta*, Diabasis, Reggio Emilia, 2001, p. 9.

²⁴ Si veda in proposito quanto scrive Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 210-214.

²⁵ Questa dizione si trova aggiunta a dattiloscritta sulla carta intestata di una lettera della "R. Università degli Studi di Firenze", datata il 28 novembre 1944 e indirizzata da Michelucci a Carlo Ragghianti. La lettera conservata nell'archivio personale di C.L. Ragghianti, presso il figlio Francesco, mi è stata segnalata e fornita in fotocopia dall'amico Roberto Dulio, che ringrazio.

(?) avverte Ragghianti che la protezione accordata a Michelucci, e in particolare il tentativo di immerterlo nella commissione per la ricostruzione di Firenze, rischia di essere strumentalizzata ai suoi danni²⁶. Il pretesto di questo attacco a Michelucci, per affossare Ragghianti, è costituito da una meschina manovra che sarebbe stata impiantata, nel recente passato, da Michelucci, in combutta con altri non meglio identificati architetti, per egemonizzare il mercato professionale fiorentino, sfruttando il rapporto privilegiato con Mussolini e con il PNF, consolidatosi a seguito della vittoria della stazione di Firenze. La lettera non è datata, ma il riferimento alla commissione per la ricostruzione la situa alla metà di agosto del '44, quando Ragghianti sta operando presso il comando militare alleato per istituire una "commissione di architetti", che provveda alla ricostruzione della città. Michelucci farà parte della commissione; pochi mesi dopo sarà anche nominato "Preside Commissario" della facoltà di architettura e in dicembre assumerà l'insegnamento di Urbanistica.

L'intesa con Ragghianti è radicata nei comuni interesse disciplinari, che saldano la storia delle arti all'urbanistica e al mondo delle tecniche; è significativo il fatto che lo storico dell'arte sia ospite del corso universitario di Michelucci, dove tiene una conversazione sull'urbanistica. Nel biglietto di ringraziamento che gli invia il 28 novembre Michelucci sottolinea la centralità dell'urbanistica, una disciplina "che mentre ci appassiona – afferma – ci rende anche seriamente pensosi del nostro avvenire"²⁷.

Meno di un mese dopo i fatti appena narrati, Michelucci passerà alla cattedra di urbanistica (contro le tenaci riserve di Fagnoni). Non è forse inutile ricordare che Ragghianti, in qualità di sottosegretario alle Belle Arti, nel 1945 creerà un Ufficio urbanistico "affidato a Zevi, Tedeschi, Calandra, Franco Minissi con l'obiettivo di approntare una nuova legge urbanistica"²⁸. La caduta del governo Parri affosserà definitivamente l'iniziativa. A Ragghianti Michelucci deve anche l'incontro con Bruno Zevi, che nel gennaio del 1945 è invitato a Firenze, tramite lo storico dell'arte, a tenere una conferenza al corso di Urbanistica²⁹. L'amicizia con il pugnae architetto e brillante polemista romano, di sicura fede democratica e repubblicana, costituirà un efficace (e spesso provvidenziale) baluardo agli attacchi che l'azione progettuale di Michelucci provocherà nel suo lungo e fecondo autunno.

Il percorso accademico di Michelucci tuttavia avrà un'ulteriore svolta nel maggio del 1946, quando egli assumerà l'insegnamento di composizione architettonica, rimasto senza titolare a causa della morte improvvisa di Brizzi nel febbraio dello stesso anno. Tuttavia nonostante il prestigio accademico e professionale di Michelucci non sia stato intaccato dai sovvertimenti politici e ideologici, i rapporti con la facoltà fiorentina si fanno progressivamente più difficili, tanto da spingere Michelucci ad assumere l'inca-

²⁶ "per poi poter svolgere un'azione a fondo nei tuoi riguardi" è scritto nella lettera.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Citato da P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini...*, cit., p. 225.

²⁹ Lettera di Michelucci a Ragghianti inviata da Firenze il 25 gennaio 1945, conservata nell'archivio privato di C.L. Ragghianti; anche essa mi è stata segnalata e fornita in fotocopia da Roberto Dulio, che ringrazio.

rico di “Architettura e composizione architettonica e Tecnica urbanistica” alla facoltà di ingegneria di Bologna per l’anno accademico 1947-48. La brutale asprezza con cui tale scelta gli viene rimproverata per lettera, dà la temperatura dei conflitti latenti che avvelenano il corpo docente fiorentino³⁰.

Nel 1948 si consuma il definitivo distacco da Firenze così che Michelucci concluderà la sua lunga carriera accademica nella facoltà di ingegneria di Bologna.

Ma come faceva lezione Michelucci? Che cosa raccontava agli studenti?

Se i suoi appunti per le lezioni sono troppo ellittici per fornire tracce illuminanti di metodo, dobbiamo rifarci alla trama degli indizi indiretti. Alcune informazioni le abbiamo già avute: l’insegnamento di Michelucci era aperto agli apporti esterni, insofferente della gabbia preconfezionata, costruita da dimostrazioni teoriche, ideologicamente fondate, da inanellare lezione dopo lezione. Michelucci è ormai il maestro del dubbio, il progettista insofferente delle idee acquisite: in un appunto del febbraio del ’46 scrive: “riprendiamo esame idee degli altri, voci che vengono da altre nazioni, altri continenti [...]”. E ancora: “ritornare uomini voci di fuori”.

Ad arricchire i suoi corsi invita personalità della cultura architettonica, come Zevi; artistica, come Ragghianti; costruttiva, come Riccardo Morandi (che terrà su suo invito una conferenza a Bologna il 7 febbraio del 1958)³¹. Personaggi capaci di scompigliare le convenzioni accademiche e professionali di una cultura progettuale che tendeva a irrigidirsi su noiose formule tipologiche e lessicali. Michelucci nelle lezioni afferra gli edifici costruiti, antichi o moderni, non importa, e li analizza, li notomizza, per rifarci a un toscanismo caro a Giorgio Vasari, e trascina gli allievi nell’indagine, alla scoperta dei segreti: costruttivi, spaziali, sociali, che cementano le architetture.

Tutto questo emerge in controluce in una lettera che Michelucci indirizza, in un cauto francese scolastico, ad Auguste Perret il 7 settembre 1947³²: gli chiede le piante degli edifici più recenti che l’architetto franco-belga ha costruito, insieme alle informazioni su tutti “gli elementi pratici ed economici e tecnici che possano servire a conoscere a fondo e a comprendere” le sue architetture. Il percorso di conoscenza contempla anche l’analisi delle difficoltà di ordine pratico o tecnico che si sono dovute affrontare nel corso della ideazione e della realizzazione di un edificio e di un piano urbanistico. L’opera dell’architetto è strappata alla sua incantata astrazione ideale e viene scaraventata da Michelucci nelle turbolenze imprevedibili della vita vissuta.

³⁰ Si veda la lettera datata 5 luglio 1948; conservata all’archivio del rettorato di Firenze, la lettera mi è stata segnalata e fornita in fotocopia da Gabriele Corsani, che ringrazio.

³¹ Si vedano le lettere in ACSR, Archivio Morandi, busta 15, fascicolo 45: ringrazio Marzia Marandola che ha completato una tesi di dottorato su Riccardo Morandi, alla quale devo la segnalazione e le fotocopie.

³² La lettera con la minuta di risposta di Perret è conservata all’Institut Francais d’Architecture (IFA), Parigi, 535, 565 AP; è stata recentemente segnalata da C. Conforti, M. Marandola, *Perret e Michelucci: gli inganni della percezione*, in *Un maestro difficile. Auguste Perret e la cultura architettonica italiana*, a cura di S. Pace, M. Rosso, Edizioni Gam, Torino 2003, p. 108. Colgo l’occasione per rinnovare il mio affettuoso grazie all’amica Agostina Pinon dell’IFA, che mi ha gentilmente fornito fotocopie delle lettere.

Desidero ringraziare Grazia Sgrilli, che mi ha dato piena e generosa disponibilità delle sue splendide fotografie del palazzo del Governo di Arezzo e Roberto Dulio per avermi segnalato e fornito le riproduzioni delle foto tratte dagli archivi Tronci di Pistoia e Portaluppi di Milano.

Le discipline storiche nelle Facoltà di Architettura italiane: considerazioni e prospettive a valle delle esperienze fiorentine e romane

di Vittorio Franchetti Pardo

In una circostanza simile a questa Hobsbawm sosteneva che “gli storici sono la banca nella quale è depositata la memoria dell’esperienza”; ma che, pur avendone bisogno, tuttavia “usiamo la storia anche senza sapere perché”. Poi sottolineava che “la storia come ispirazione e ideologia ha una tendenza intrinseca a diventare mito che autogiustifica” e che “niente più di questa attitudine è un pericoloso paraocchi”. E da queste premesse deduceva che “è compito degli storici rimuovere questi paraocchi o almeno cercare ogni tanto di sollevarli almeno un po’ e che per fortuna le università sono una parte del sistema educativo nella quale gli storici sono invitati “a rimuovere quei paraocchi” in quanto le sedi universitarie sono “luoghi in cui la storia critica può essere facilmente praticata”¹. È, questa, una sollecitante e confortante conclusione per chi, come me e molti altri, di storia (in questo caso storia dell’architettura) si è occupato per lunghi anni e continua tuttora ad occuparsi (naturalmente nei limiti, forse ristretti, delle proprie capacità) muovendosi proprio nel quadro delle riflessioni di Hobsbawm. Ma al tempo stesso, a confronto con l’attuale situazione delle nostre Facoltà di Architettura, la conclusione dello storico inglese potrebbe anche essere troppo ottimistica. Nelle Facoltà italiane di architettura sono presenti, da un certo numero di anni, evidenti sintomi di sottile ma irritata insofferenza per la storia; intesa, con Hobsbawm, sia come autogiustificazione, sia come esercizio di rimozione dei paraocchi. In questo contesto l’autogiustificazione si sta tramutando in autoreferenzialità, e la ricerca di innovazione tende a tramutarsi nella narcisistica ricerca di una immagine; che, però, appare essere piuttosto espressione di un’immaginario “virtuale” che tentativo concettuale di oggettivare nuove complessità spaziali ed altrettanto nuove realtà funzionali. Queste mie riflessioni sono mirate al tentativo di fissare, nel ricordo, i passaggi principali di un percorso accademico e didattico della durata di quasi sessant’anni; di tracciare, cioè, sinteticamente ed avventurosamente una mia personale “storia orale” (che però qui diventa “scritta”!) che si snoda nell’intreccio delle mie esperienze nelle Facoltà di Architettura di Roma (qui prima studente poi docente) e di Firenze (qui solo come docente). Premetto una breve notazione sulle origini delle Facoltà di Architettura italiane, con particolare riferimento alle due Facoltà

¹ E.J. Hobsbawm, *De Historia*, Milano, 1997, *passim*, pp. 39-52.

nelle quali mi sono formato ed ho svolto la mia attività. Tema, questo, che meriterebbe (e richiederebbe) un ben più ampio ed approfondito riferimento alla pluriennale serie cronologica lungo la quale in Italia sono sorte, e si sono poi diversamente e peculiarmente qualificate, le varie Facoltà di Architettura (Facoltà universitarie a statuto autonomo, o inserite nei Politecnici, oppure Istituti Superiori Universitari) negli anni tra le due guerre del XX secolo e fino alla fine di quel secolo; ed anche per descrivere il loro ulteriore e più recente divenire, modificarsi, articolarsi in “Corsi di laurea” di diversificati indirizzi e finalità. È proprio questa serie cronologica, ed il significato che essa assume nel più generale quadro della storia italiana (istituzionale, politica, economica, sociale, culturale, tecnica) che potrebbe infatti dar ragione dei peculiari caratteri che hanno contraddistinto, e continuano a contraddistinguere, ciascuna di esse.

Diversamente da quanto accadeva nella maggior parte d'Europa, in Italia, dopo la prima guerra mondiale, sono stati riproposti, ancor più decisamente di prima, i dibattiti già avviati alla fine del secolo precedente o da Boito, o dalla “Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura”, (poi divenuta nel 1928 “Centro Nazionale di Studi per la Storia dell'Architettura” e tuttora in essere), e da molti altri. Si è posto concretamente il problema di dar vita alle scuole per “costruire” che è stato poi impostato (tra i più attivi Giovannoni ma erano attive anche molte altre importanti figure della cultura italiana) in vista dell'obbiettivo di conciliare, o meglio correlare, la linea del “sapere artistico”, e della storia dell'arte, con la linea del “sapere ingegneristico-tecnico” in senso “costruttivo”. Ci si è dunque posti (consapevolmente o inconsapevolmente) a valle, o a monte, del tema teorico della possibilità, o meno, di mediare tra matrici culturali differenti e tra loro da tempo divaricate: un tema questo, è bene sottolinearlo, che aveva dietro di sé più di un secolo e mezzo di storia culturale, di tematiche di ordine filosofico, e conseguentemente e non certo meno pervicacemente, di “steccati” disciplinari didattico-accademici. Per quanto concerne l'architettura, almeno in Italia, quell'arduo tentativo di mediazione era un'operazione cui non era facile sottrarsi: lo testimonia, per assurdo, proprio la difficoltà che Croce dichiarava di incontrare nel catalogare l'architettura tra le discipline genuinamente “artistiche”. Le componenti tecniche, economiche, e sociali, che contraddistinguono lo specifico dell'architettura, ponevano infatti al filosofo italiano il problema, irresolubile nel suo sistema di pensiero, di collegare tra loro “categorie” appunto proposte come inconciliabili: quella dell'artisticità e quella della pragmaticità. Ma poi lo stesso filosofo confessava che per l'architettura (per il “costruire”) tale correlazione andava oggettivamente ricercata e proposta: perché intrinseca al suo peculiare statuto disciplinare. Dunque, se quel problema poteva rimanere irrisolto sul piano filosofico, invece sul piano istituzionale ed accademico ciò non poteva darsi. Così, non risolta a livello teorico generale, la correlazione tra forme e applicazioni del sapere umanistico ed artistico e del sapere tecnico-scientifico, è stata invece tenacemente e pragmaticamente perseguita in Italia: nel quadro, appunto, delle nascenti Facoltà universitarie di Architettura. Si è infatti deciso di far nascere la nuova pianta accademica dalla simbiosi tra le diversificate radici delle esistenti scuole di Ingegneria civile, delle scuole di Architettura (anche “Scuole superiori”), dei corsi di Storia dell'arte delle Facoltà di Lettere; nonché, in parte, dalle Accademie d'Arte. Infatti la nuova Facoltà universitaria di Architettura, nel suo momento iniziale ed anche in seguito, si presentava come corso

di studi nel quale confluivano discipline modulate su parti di ciascuna delle componenti didattiche peculiari delle diversificate matrici di partenza. E, altrettanto non casualmente, era previsto che alle nuove Facoltà di Architettura potessero accedere i diplomati dei tre licei del tempo: quello classico, quello scientifico, quello artistico. Con l'interessante risultato che proprio la compresenza di tali diversi ambiti formativi e culturali, sia pure seguendo un procedimento in fondo semplicistico e di natura pratica, si è dimostrato essere il vero dato innovativo. Anche se qualche decennio più tardi il filosofo anglosassone Edgar Snow sosterrà ancora una volta la non conciliabilità tra "le due culture" (quella tecnica e quella umanistico-artistica), si deve invece concludere che la sommatoria dei singoli elementi disciplinari, proposta nel corso di studi delle nuove Facoltà di Architettura italiane, era di fatto pervenuta ad un nuovo ordine di studi ed ad un conseguente nuovo quadro professionale. Perché, così come (adottando concetti della matematica differenziale) un "integrale" è differente dalla semplice sommatoria dei suoi valori, anche il nuovo ordine di studi è risultato caratterizzato dal precisarsi di valori diversi da quelli della semplice "somma algebrica" (l'accostamento di discipline diverse) dei suoi singoli corsi disciplinari. Nel giro di pochi anni, e mediante un complesso processo di interazione tra i principali ambiti statutari e disciplinari tradizionali, il nuovo corso di laurea ha infatti determinato, in molti di essi, talune non secondarie modifiche. In Italia, insomma, il non ben risolto problema teorico del rapporto da istituirsi tra campi tecnico-scientifici e campi dell'artisticità, ha dato luogo ad una soluzione pragmatica ma originale: destinata a durare nel tempo (quasi fino ai nostri giorni). Non l'ultimo, questo, dei tanti aspetti delle numerose "diversità" del sistema universitario italiano rispetto all'insieme degli analoghi sistemi adottati in ambito europeo. Ancora oggi, al di fuori di quelle italiane, sono molto pochi, infatti, in Europa ma non solo, i corsi di studio a carattere ufficialmente universitario che conducono, anche sotto il profilo della legalità ufficiale del titolo di laurea, alla "professione" di architetto.

Gustavo Giovannoni, storico dell'architettura, ingegnere ed architetto, e certo il principale tra i promotori della nuova Facoltà di Architettura, parlava della necessità di dar luogo (il concetto è stato da lui ripetutamente espresso in molti dei suoi scritti e conferenze) alla nuova figura di un "architetto integrale". Bisognava cioè che l'architetto fosse consapevole (più che esperto) di tematiche sia storico-culturali, sia tecniche, sia, inoltre ed almeno in parte, di ordine economico e giuridico (in questo caso sotto il profilo dell'estimo edilizio e del diritto civile ed urbanistico). Giovannoni, insomma, si faceva strenuo sostenitore di tesi già esposte da Vitruvio in età augustea; e poi, circa quattordici secoli più tardi, dai teorici del Rinascimento italiano: Alberti, Filarete, ecc. Per Giovannoni, e per quanti tra gli "ingegneri-architetti" ne hanno affiancato lo sforzo di costruzione della nuova Facoltà di Architettura, la figura dell'architetto doveva cioè assumere connotazioni che aveva altre volte avuto nella storia. Buona parte delle quali erano invece andate perdute già da vari secoli, o, per lo meno, a partire dai primi anni del XIX secolo quando la figura dell'architetto e quella dell'ingegnere avevano ulteriormente accelerato, poi portandolo a compimento, il processo della loro divaricazione professionale. Insomma, all'opposto di quanto si sosteneva dalle avanguardie europee tra fine XIX ed inizio XX secolo, che della storia volevano annullata ogni diretta valenza ed influenza, (mi riferisco in particolare al Bauhaus),

secondo Giovannoni e secondo quanti a lui si sono affiancati, l'architetto, in Italia, doveva fortemente radicarsi nella sua matrice storica. Soprattutto a partire dalla analisi diretta dei monumenti che dovevano essere considerati veri e propri "documenti" fisici del loro durare e del loro palinogenico e stratificato modificarsi nel corso dei secoli, e dunque anche strumenti di trasmissione degli impulsi motori propri della tradizione. E ciò proprio quando, a seguito delle teorie ottocentesche (anche accolte dalla politica culturale proposta dal fascismo che inneggiava al "piccone demolitore") che volevano i monumenti "isolati" e "liberati" nel e dal circostante tessuto cittadino, questi avevano proprio allora finito per campeggiare nel vuoto circostante come elementi estranei e come testimoni ormai muti del passato. Cui peraltro si continuava a voler invece, affidare, il ruolo di parlanti ammonitori e suggeritori del presente. Come si vede si trattava di un ossimoro! Per tornare a Giovannoni, il monumento, anche se ridotto a rudere più o meno complesso, e proprio perché pensato come organismo che testimoniava del suo divenire nel tempo, doveva invece sempre essere indagato ed interrogato nella sua stratificata realtà ed unicità fisica: con particolare attenzione alla sua evidenza corporea. Da ciò discendevano, sia un nuovo metodo di "lettura" critica della realtà del monumento (quella lettura che permette di ricostruirne il processo progettuale e costruttivo ed anche le fasi del suo successivo divenire), sia altre sollecitazioni di vario ordine che proprio da quel monumento (cioè dal suo essere sé stesso) potevano scaturire ed essere trasmesse nella prassi progettuale della rinnovata figura dell'architetto.

In tale contesto, nella nuova Facoltà di Architettura, allo studio della storia venne assegnato, in questa fase originaria, un ruolo fondamentale finalizzato all'atto del progettare. Tanto che, nel piano degli studi, l'apposita disciplina istituzionale di base assunse la definizione di "storia dell'arte e storia e stili dell'architettura": con un implicito rinvio alle due matrici, quella manualistico-pragmatica e quella umanistico-artistica, cui essa intendeva simbioticamente agganciarsi. E tale disciplina trovava poi ulteriori risvolti specialistici nell'insegnamento di "caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti" a Roma a lungo tenuto, da Guglielmo De Angelis d'Ossat. Gli sviluppi della tesi sul ruolo da affidare alla storia dell'architettura nella formazione e nell'attività dell'architetto, hanno seguito questa impostazione fino ai primi anni del secondo dopoguerra del XX secolo. Anche se nella versione che ne dava Vincenzo Fasolo, essa assumeva sfumature e percorsi interpretativi più semplificati. Invece, più avanti nel tempo e cioè dopo gli anni Cinquanta, parte di questo impianto venne variamente messo in discussione dai contributi innovativi forniti da Zevi, da Benevolo, e da quanti a loro si sono allineati o che a loro hanno fatto seguito. Infatti, quasi improvvisamente, in quegli anni il quadro cambia radicalmente alla luce della comparsa sia delle nuove interpretazioni che venivano date delle posizioni idealistiche crociane, sia dell'attiva opera di Argan e Lionello Venturi, sia, ed ancor più incisivamente, per il contatto con referenti internazionali. Del nuovo clima sono importanti aspetti la pubblicazione in lingua italiana delle opere di Pevsner, di Giedion, e, su altro piano quelle di Mumford e più tardi di Wittkower. Inoltre, in felice sintonia di tempi con il riaccendersi dell'interesse per l'architettura in larghi strati dell'opinione pubblica, è stato fattore determinante di cambiamento anche l'appassionata entrata in campo di Bruno Zevi: con accese polemiche contro quanto a lui pareva l'accademismo e conserva-

torismo dei più anziani docenti della Facoltà di Architettura romana. Alla fine degli anni Quaranta compaiono infatti i suoi primi scritti e poi, nel 1950, la sua importante *Storia dell'architettura moderna*. Nella quale, anche sulla scia degli scritti di Pevsner e Giedion, egli valorizza soprattutto le correnti americane cosiddette “organiche” connesse al “mito” di Wright, ed inoltre, quasi messianicamente, preannuncia il definitivo successo dei nuovi orizzonti culturali proposti dal Movimento Moderno in quanto conquista di libertà e di moralità. L'opera e gli scritti di Zevi, ma anche sia pure più sfumatamente, le opere degli storici e critici di architettura stranieri, non erano bene accetti alla più anziana generazione dei docenti della Facoltà di Roma; ed erano invece accolti con grande entusiasmo dagli studenti e dai giovani assistenti. Così, proprio a partire dalle contrastanti posizioni degli uni e degli altri, leggibili anche in senso generazionale, si è avviato un dibattito tutto incentrato sul rapporto tra architettura e città: nell'ottica di ciò che viene connotato come Movimento Moderno. Le cui formulazioni e proposte operative, almeno secondo Zevi avevano ormai soppiantato, vincendole (ma era un'illusione!), le remore della cosiddetta ricerca di ambientamento; o di una sia pur larvata imitazione del passato. E tanto più vivo ed acceso si rivelò quel dibattito perché, e ciò va segnalato come essenziale dato di riferimento, esso avveniva nel quadro della generale ricostruzione postbellica delle città italiane; cioè mentre era in atto, ed in rigogliosa dinamica di sviluppo, quel fenomeno socioeconomico (fatto di molte luci ma anche di non poche ombre: attentamente segnalate da sociologi urbani e rappresentate dal cinema neoralista di Zavattini, di Visconti, di De Sica) che verrà definito “il miracolo italiano”. In questo clima si svilupperà anche il revisionismo critico (e professionale) di Saverio Muratori.

Dieci anni dopo, cioè sul finire del “miracolo italiano”, ed in presenza di un primo diffondersi anche in Italia del modello di “società opulenta”, sarà Leonardo Benevolo a spostare ulteriormente l'asse del dibattito: con la sua azione di diretto intervento nella politica urbanistica, sull'onda istituzionale del rinnovato INU nonché dell'associazione “Italia Nostra” ma con più incisività negli ambienti universitari con la *Storia dell'architettura moderna* pubblicata nel 1960. Un'opera, la storia benevoliana, che sistematizzava i suoi già avviati insegnamenti universitari (a Roma), e che oltre a marcare il senso del rapporto tra il farsi dell'architettura ed il divenire delle città, rifletteva anche la nuova situazione del dibattito sul Movimento Moderno: quale esso si era andato sviluppando in Italia. In particolare nel riferimento al mutuo incidere, appunto in Italia, della città storica sulla città contemporanea, e inversamente della seconda sulla prima, in una fase di violento e disordinato urbanesimo e di altrettanto violenta espansione urbana; sull'onda, anche, della attenta valutazione critica esercitata nel maturo quadro culturale ormai raggiunto anche in Italia dal Movimento Moderno, e delle conseguenze che ciò stava comportando. In particolare in tema di conservazione dei tessuti urbani antichi e delle nuove scelte, tecniche, linguistiche e tipologiche, che si andavano via via imponendo al variare della composizione e caratterizzazione sociale delle città italiane. In questo senso la storia dell'architettura e la storia delle città, percepite, (nell'ottica della definizione di architettura proposta da William Morris), come variabili di un'unica riassuntiva entità, assumevano il ruolo di sostegno dialettico e di impegno preliminare ad ogni scelta e progetto di intervento nei tessuti cittadini. La storia dell'architettura (nel senso allar-

gato) era divenuta, cioè, il necessario antefatto alle attuali scelte di intervento, o di non intervento, nel costruito del tessuto cittadino; e cessava, dunque di essere considerata o repertorio obbligato o limite morfologico dell'intervento stesso. La componente politica sociale ed etica, implicita nei dettati del Movimento Moderno, si saldava così al senso della storia: finalisticamente intesa come premessa e proposta per la nuova città. Era cioè possibile, è questo l'assunto, (prima di Zevi poi, con qualche non lieve differenza, di Benevolo), pensare l'architettura "moderna" in termini di diffondibilità metodologica: cioè di disciplina dotata di un suo specifico statuto, a fondamento storico, inteso però a confermare i valori dell'attualità.

È in questo clima che, dopo un primo breve periodo di "assistente volontario" di Benevolo nella Facoltà di Architettura di Roma, proprio al seguito di Benevolo, che all'ora preside Fagnoni aveva voluto a Firenze, sono approdato alla Facoltà di Architettura di Firenze. Una città, Firenze, che conoscevo per lunga frequentazione familiare e nella quale mi ero formato negli anni ginnasiali e liceali. Ed in cui avevo vissuto sia gli ultimi anni della guerra, sia i successivi cupi eventi dell'occupazione tedesca, sia, infine, i primi momenti, esaltanti anche se duri, della vita e della società della nuova Italia repubblicana. Nella Facoltà fiorentina, dove, scalando i vari gradini della carriera universitaria, sarei rimasto sino al 1990 (verrà però sempre considerato "romano"), spiccavano allora varie personalità: di diversa formazione e di altrettanto differente generazione. Oltre al preside Fagnoni, della generazione più anziana restava in pratica soltanto Sanpaolesi. Mentre del gruppo più recente, eterogeneo ma fiorentinamente unitario, facevano parte Italo Gamberini, l'irruento Ricci, il più compassato Detti (poi anche assessore all'urbanistica ed ideatore del piano regolatore) e Leonardo Savioli inoltre Pier Luigi Spadolini, e Gianni Klaus Koenig che aveva ripreso a Firenze la sua spumeggiante attività che per un breve precedente periodo aveva svolta anche a Venezia. Erano poi presenti, ed attivamente seguiti, Ludovico Quaroni e, per un breve periodo, Adalberto Libera. Qualche anno più tardi (nel frattempo Libera, Quaroni e Benevolo avevano lasciato Firenze) entrerà a far parte del corpo docente il "romano" Luigi Vagnetti; che darà luogo ad una sua "scuola romano-fiorentina". In seguito giungerà alla Facoltà di Firenze l'altrettanto romano Caniggia: che a sua volta diverrà capofila di una corrente (post-muratoriana) tuttora leggibile nel gruppo docente fiorentino. Il corpo studentesco, allora di provenienza solo liceale (dei tre "licei": classico, scientifico, artistico), si articolava, sostanzialmente, in due gruppi principali (di quasi equivalente consistenza numerica): quello fiorentino-toscano e quello bolognese-emiliano-romagnolo. Cui si aggiungevano sporadiche presenze di altri studenti italiani provenienti dall'area adriatica centrale e da quella meridionale.

Al mio giungere, il clima ed il contesto formativo della Facoltà di Architettura di Firenze erano, e mi apparivano, molto diversi da quelli della Facoltà di Architettura di Roma: nella quale mi ero formato e laureato (nel 1954) ed in cui avevo fatto i miei primi passi di avvio alla docenza. Percepivo l'ambiente universitario fiorentino ad un tempo più agile ed attualizzante, e più radicato in una concezione del costruire tagliata in senso sperimentalistico: come metabolizzazione tecnico-moderna della più tradizionale cultura dell'artigianato colto. E diversissimi da quelli della Facoltà di Architettura

di Roma erano sia il quadro cittadino sia la storia recente che stavano alle spalle della Facoltà di Architettura di Firenze: anche per il modo con il quale la guerra e l'occupazione tedesca avevano inciso sul tessuto cittadino. Ma vi erano altri fattori di diversità più specificamente legati al mondo dell'architettura. La figura immanente di Michelucci e della sua scuola (anche se Michelucci allora insegnava a Bologna e non a Firenze); la presenza altrettanto immanente e, starei per dire, emblematica delle sue opere (basti citare la ormai celebre vicenda della realizzazione della stazione ferroviaria, la nuova sede della Cassa di Risparmio, ecc.); la vivacissima polemica che era stata a base della ricostruzione delle due aree sulla riva sinistra e destra del Ponte Vecchio². Erano, tutti questi, punti di riferimento per una lettura locale della cultura del movimento moderno possibile nel cuore stesso del centro cittadino³. A Firenze vi erano solo echi indiretti (prima di tutto nella pubblicistica, ma anche in alcuni racconti episodici) dell'attivismo culturale di Zevi, di Argan, di Muratori, ecc. Figura di riferimento a Firenze era invece Raghianti ("Ringhianti" per i fiorentini). E se a Roma, nelle discipline storiche (ed in quelle parallele del restauro) si guardava ad una tradizione che si collegava al mondo antico con il tramite del Cinquecento romano, a Firenze si diffondevano invece gli studi di Sanpaolesi sulla cupola brunelleschiana. Quali le maggiori differenze che ho potuto rilevare?

Nella Facoltà di Roma mi ero formato da studente in un clima nel quale convivevano conflittualmente più linee e concezioni. Da un lato vi erano i collegamenti, inconsciamente introiettati, con la matrice fondativa dovuta al pensiero di Giovannoni (di cui ho già detto): la storia dell'architettura in rapporto ad una progettualità che in sostanza guardava al "costruito" antico (i resti testimoniali della romanità imperiale) però guardati a partire da Bramante per poi riferirsi al Sangallo, a Michelangelo, a Bernini e (arditamente!?) a Borromini; e che, per i tempi moderni, si esprimeva in un linguaggio metamorficamente evocativo di morfemi di un classicismo "stilisticamente semplificato" (gli ordini architettonici della trattatistica cinquecentesca "semplificati" secondo lo schema delle cosiddette "nove righe"). Condizione concettuale ed operativa, questa, da noi studenti subito forzosamente, ma respinta come accademica, retorica, retrograda: ne erano esponenti Del Debbio (che però si era scelto giovani assistenti di diversa formazione) e soprattutto Piacentini. Condizione che, inoltre, compariva nelle funamboliche esercitazioni grafico-didattiche del già ricordato Vincenzo Fasolo e che si coniugava con il tradizionale professionismo

² Vivevo a Firenze durante la tragica notte delle demolizioni belliche ed avevo visto il quadro urbano, desolante ma anche tragicamente evocativo e "nuovo", che ne era conseguito: dunque quella ricostruzione mi spingeva al confronto con le impressioni suscitate dalle immagini del paesaggio urbano di rovine che avevo visto quasi vent'anni prima.

³ Cui, a Roma, facevano invece da contrappunto la vicenda del bombardamento del quartiere S. Lorenzo e la conseguente molto propagandata visita del papa Pio XII e, anni più tardi, i nuovi quartieri Tuscolano, Tiburtino, Valco San Paolo. Che però nulla intaccavano od aggettivavano del tessuto del centro cittadino sul quale, invece si stava esercitando una fortissima pressione di mutamenti do ordine sociale e, conseguentemente, anche di natura tipologico-edilizia. Fenomeno, questo, che allora interessava più città italiane e che sollecitava un ampio dibattito sulla tematica della conservazione dei cosiddetti "centri storici".

borghese romano: anche questo considerato “non moderno”. E che, per quanto attiene alle discipline storiche, quindi nella scia di Giovannoni, si fondava sui corsi di base (Storia dell’arte e storia e stili dell’architettura) e sul loro successivo sviluppo nel corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti retto come già detto, da De Angelis d’Ossat; mentre iniziava a delinearsi la figura, in parte autonoma, di Renato Bonelli. Il tutto in un implicito e diretto collegamento con le tematiche del restauro architettonico proposte in un corso specialistico allora tenuto da Apollonj Ghetti. Dall’altro lato vi era però anche il “moderno”, sostenuto dall’impulso dei più giovani docenti (per noi i referenti erano soprattutto Benevolo e Quaroni, ed i loro assistenti); il che ci confermava nella nostra coscienza di vivere tempi nuovi: nella convinta certezza/speranza dell’affermarsi di una nuova architettura. Inoltre eravamo fortemente attratti dall’insegnamento di Pier Luigi Nervi⁴. Sull’intero panorama della “ricostruzione” edilizia aleggiava, e ciò nella Facoltà di Roma assumeva aspetti particolari, la figura di Arnaldo Foschini: docente delle discipline progettuali, preside e, soprattutto, “Grand Commis” dell’Ina Casa; ma non ne eravamo ancora bene coscienti insostituibile elargitore di importanti incarichi professionali per vecchi e giovani architetti. E, con i più giovani docenti “moderni”, guardavamo e dialogavamo con il vivo ambiente esterno alla Facoltà; nel quale, a Roma, ci sembrava punto di riferimento professionale soprattutto Ridolfi.

Invece, la Facoltà di Firenze, mi è sembrata, al mio giungervi, l’emanazione di una linea che si radicava in una tradizione sostanzialmente rinascimentale (ma in senso fiorentino). Una tradizione, cioè, che procedendo da Brunelleschi, si oggettivava nella corporeità (ligneamente ossificata, ma fatta anche di nervi e muscoli) di Donatello e poi di Andrea del Castagno; non meno che nella tradizione dei “mestieri” di un colto e raffinato artigianato. E i cui esiti, traslati e metamorfizzati in chiave moderna, percepivo essenzialmente nell’opera di Michelucci; ma che mi apparivano leggibili, seppure in misura meno evidente, come effetto indotto della precedente innovativa presenza di Wright in Firenze. Della sostanziale esattezza di questa, allora un po’ confusa ma sottile mia impressione, ho poi avuto piacevole conferma nel saggio di Koenig sulla Facoltà di Architettura di Firenze⁵.

Nell’ambito del restauro architettonico Firenze aveva alle spalle le polemiche suscitate dalla ricostruzione di Ponte Santa Trinita (cui avevano partecipato esponenti del gruppo fondativo della Facoltà fiorentina), e gli interessanti e criticamente sollecitanti interventi di Sanpaolesi relativi al completamento del loggiato di Santa Maria Nova (tra l’altro in fisica contiguità con la Cassa di Risparmio di Michelucci!) ed alla liberazione della Loggia Rucellai. Sanpaolesi era, a Firenze, il corrispettivo, ma non l’omologo, di De Angelis d’Ossat a Roma⁶. Le differenze tra i due mi sembrano emblematiche. Quanto De Angelis d’Ossat era profondamente radicato nel contesto “romano”, altrettanto

⁴ Da notare, però, che non divenne mai professore ordinario!

⁵ G.K. Koenig, *La Facoltà di Architettura negli anni delle grandi speranze (1944-1950)*, in *Storia dell’ateneo fiorentino. Contributi di studio* (2 voll.), Firenze, 1986, vol. 1, pp. 543-555.

⁶ Entrambi erano alti esponenti delle amministrazioni pubbliche di tutela ma insegnavano discipline differenti ed avevano esperienze professionali altrettanto distinti.

Sanpaolesi spaziava dal contesto fiorentino a quello di altri sistemi culturali: era infatti anche un importante studioso e restauratore di architetture islamico-persiane.

Pur rimanendo entro limiti sintetici, a questo quadro vanno aggiunte alcune altre importanti componenti: tanto internazionali, quanto peculiarmente italiane. Gli anni Sessanta, quando sono entrato nella Facoltà fiorentina, erano infatti sia gli anni successivi alle stravolgenti novità linguistiche, sintattiche, spaziali, introdotte nella loro stessa opera dai principali maestri del movimento moderno (da Le Corbusier, a Gropius, ecc.), sia gli anni del grande sviluppo e successo dell'industrial design italiano e della "via italiana" all'architettura moderna, sia, anche, quelli dei grandi successi a scala mondiale degli strutturisti italiani: da Nervi a Morandi ecc. E, parallelamente, erano anche gli anni dell'interesse per le componenti della cultura semiologica (meglio dire "semiologicheggiante") e della psicologia della visione; cui, ma forse non del tutto logicamente, si aggiungeranno anche quelle della iconologia: con forti riflessi e notevole incidenza nelle discipline storiche⁷. Inoltre, fattore di assoluto rilievo, nella Facoltà fiorentina aveva fatto il suo ingresso (la sua presenza sarà però di breve durata) anche Umberto Eco. In questo clima l'insegnamento delle discipline storiche, così come impostato da Benevolo, il cui già richiamato libro sulla storia dell'architettura moderna (che avrebbe poi avuto un duraturo successo di livello anche internazionale) proponeva l'architettura in rapporto sia alla città e sia come strumento di crescita civile, appariva organicamente inserito nella nuova realtà sociale e culturale italiana: anche se appunto nell'insegnamento benevoliano cui io stesso aderivo non trovavano posto le sempre più diffuse e seguite componenti iconologiche e semiologiche⁸.

A Firenze l'insegnamento di Storia dell'architettura era allora scisso nei due corsi di primo e secondo anno. A tenere il corso del primo anno era Giuseppe Marchini: uno storico dell'arte che aveva immesso come suo assistente Alessandro Gambuti. A tenere il secondo anno fu appunto chiamato Benevolo; e, dopo il suo trasferimento a Venezia, Koenig. Più avanti, in esito al nuovo assetto statutario fissato dalla nuova legge universitaria, in tutte le Facoltà di Architettura italiane, quindi anche a Firenze, le discipline storiche, che allora stavano incontrando successi e condivisioni, avevano iniziato ad articolarsi in più linee: secondo corsi disciplinari notevolmente differenziati, sia quanto all'impianto culturale, sia anche quanto alla loro titolazione accademica. In particolare, sulla scorta delle tesi di Zevi, la storia dell'architettura, prima a Roma e poi anche in altre sedi, aveva anche in parte accolto la declinazione di "critica operativa"⁹.

⁷ A Napoli della componente semiologica era capofila De Fusco; a Firenze era ascoltato esponente Koenig.

⁸ Dunque il mio ruolo di giovane assistente "benevoliano" incontrava echi e condivisioni anche nel corpo studentesco: per lo meno per un certo tempo anche quando Benevolo si era trasferito a Venezia ed al suo posto era subentrato Koenig.

⁹ Anche la pubblicistica, periodica o d'occasione sia nazionale che locale, ne aveva assunto le diverse angolazioni dando vita a brillanti "testate" editoriali di lunga od anche effimera durata: a Firenze ne sosteneva i principi l'allora giovane Dezzi Bardeschi.

La fine degli anni Sessanta e le prime contestazioni studentesche hanno dato un'ulteriore accelerazione al processo di cambiamento che si era lentamente avviato, ma non senza resistenze, nella Facoltà fiorentina. In conseguenza della liberalizzazione degli accessi all'università italiana secondo i dettati della legge Codignola, ed in rapporto ad altre situazioni socioeconomiche nazionali ed internazionali, il quadro studentesco cambia ora radicalmente i suoi connotati. Perché oltre all'immissione di studenti italiani di formazione non liceale, sarebbero infatti arrivati, poco dopo, anche foltissimi gruppi di studenti stranieri (soprattutto persiani e greci), ovviamente formati secondo percorsi e sistemi didattici molto diversi da quelli italiani. Tutti gli anni settanta (che poi saranno definiti gli "anni di piombo") verranno marcati, come è noto, da drammatici avvenimenti: con fiammate estese all'intera società italiana¹⁰.

Nella Facoltà di Architettura di Firenze si sono così create sia divisioni nel corpo docente in rapporto ai differenti schieramenti culturali e politici, sia l'accelerazione dei processi di cambiamento ed innovazione nel campo degli insegnamenti. Sulla spinta delle nuove realtà e degli stimoli indotti da alcune più responsabili componenti del movimento degli studenti, anche le discipline storiche registreranno dunque il nuovo clima culturale; mentre, ad arricchirne il quadro docente, nei primi anni Settanta nella Facoltà fiorentina erano ufficialmente entrati (in vari momenti) Franco Borsi, Eugenio Battisti, Marcello Fagiolo, Cimbolli Spagnesi, Simoncini poi Cresti e Fanelli; così come altri docenti di differenti settori disciplinari. Tra i quali, dopo Lusanna, nel campo della scienza delle costruzioni anche pensata in chiave storica, assumerà un ruolo decisivo Di Pasquale, che proveniva da Napoli. Inoltre iniziavano la loro carriera di docenza (in qualità di assistenti dei vari docenti titolari) gli esponenti delle nuove generazioni: che, in seguito, sarebbero diventati a loro volta i più significativi esponenti della Facoltà fiorentina di Architettura. Tra i nuovi insegnamenti, oltre a quelli tradizionali (Storia dell'architettura, Caratteri Stilistici e costruttivi dei monumenti), hanno cominciato così ad apparire altre discipline: Indirizzi dell'architettura moderna (corso che mi verrà affidato e che poi diverrà Storia dell'architettura contemporanea), Storia dell'urbanistica, e, parallelamente e lentamente, ma non senza contrasti, anche Storia della città e del territorio (di cui, ancora più tardi, diventerò titolare). Insomma, nelle Facoltà italiane di architettura l'ambito delle discipline storiche aveva assunto confini mobili che si intersecavano con quelli di altri ambiti (nel frattempo sviluppatasi ed anch'essi articolati in più insegnamenti disciplinari): in particolare con le tematiche urbanistiche e territoriali intese nella loro accezione di storia e significati del costruito urbano

¹⁰ Con punte, spesso drammaticamente avvertite nel cuore stesso delle varie città così come nei loro indotti a scala regionale, che sono anche partite da varie sedi universitarie italiane: soprattutto, per quanto concerne le facoltà di Architettura, quelle di Roma, di Milano e di Firenze. Ne hanno subito le conseguenze più pesanti Zevi, contestato anche sul piano familiare, Portoghesi, nella sua funzione di preside a Milano, Koenig a Firenze. Gli esiti positivi hanno prodotto interessanti mutamenti di clima nelle sedi universitarie italiana; ma vi sono stati anche molti esiti negativi di degrado che sono apparsi pochi anni dopo. È quanto Benevolo ha condensato nel suo *La laurea dell'obbligo*: un "pamphlet" fortemente accusatorio che motiva il suo deluso abbandono dell'università.

o paraurbano. E, dunque, era logico e necessario (soprattutto per me stesso) ricercare le connessioni con ambiti scientifici presenti in altre Facoltà universitarie ed in altre istituzioni scientifiche: storia della mentalità (nella scia delle “Annales”), storia della cultura, storia delle società, storia sociale e demica (in seguito la storia dell’architettura con questa accentuazione verrà negativamente bollata per eccessivo ed improprio “sociologismo”), storia economica ecc.¹¹ Ambiti storiografici che le Facoltà di Architettura italiane, così come esse erano state inizialmente concepite ed impiantate, non avevano invece contemplato.

Un elemento importante è che, dopo gli anni Settanta, nelle Facoltà di Architettura era anche subentrata, almeno in parte, una sottile e diffusa sfiducia nel ruolo della progettualità architettonica quale strumento di qualificazione urbana, territoriale, e sociale: come, invece, essa era stata intesa dalla fine degli anni quaranta in avanti¹². Era un fenomeno nuovo; a sua volta motore di importanti cambiamenti. Perché, da un lato alcuni gruppi più radicali avevano addirittura teorizzato la necessità di non procedere, nel percorso progettuale, oltre una cosiddetta pre-progettualità (voleva dire fermarsi ad un progetto privo di effettive connotazioni oggettivanti e qualificanti). E perché, dall’altro lato, proprio per tentare una palingenesi del ruolo e della figura dell’architetto “progettista”, Aldo Rossi sosteneva la necessità di un ritorno alla ricerca di archetipi formali e costruttivi (e, sostanzialmente su base “culturalmente” trilitica, anche riferibile agli elementi dei “giochi frobeliani”). Mentre a Roma aveva preso piede la linea dei giovani della cosiddetta “tendenza”. Questo scarto tra diverse e contraddittorie concezioni si è riflessa nell’insegnamento delle discipline storiche nelle Facoltà di Architettura. Anche, forse, per effetto della nuova figura di docente disegnata dalla legge universitaria del 1980¹³: che indicava la preferenza per la linea del distacco tra docenza e professionalità attiva. Da questa nuova situazione discenderanno importanti conseguenze. In primo luogo un accrescersi di contenuti scientifici nelle attività di

¹¹ Per quanto mi riguarda a Firenze mi attirava soprattutto la cosiddetta “medievistica” di ambito tardomedievale, dunque estesa a comprendere il primo Rinascimento fiorentino. È importante segnalare che l’ambiente degli storici fiorentini di queste varie declinazione disciplinari era allora assai stimolante: erano all’opera Rubinstein, Garin, Luporini, Saalman, Giorgio Spini, Elio Conti, Vasoli, Carlo Cipolla, ed altri. Si andava inoltre affermando il nucleo dei più giovani Cherubini, Cardini, Sergio Bertelli; mentre, contemporaneamente, si delineava la nuova disciplina dell’archeologia medievale. Gli altri docenti avevano invece scelto linee storiografiche diverse: talvolta inserite in questi stessi ambiti, Borsi interessato alla storia della cultura rinascimentale fiorentina ed alla produzione architettonica “ufficiale” dell’Italia postunitaria, alla cultura del Liberty cui si rivolgeva anche Cresti, ed anche ad aspetti “creativi” della contemporaneità; talaltra più interessate ai filoni iconologici su cui erano impegnati, in particolare Fagiolo, Battisti.

¹² Insomma la figura dell’architetto andava progressivamente perdendo la centralità che aveva avuto precedenza; cioè prima negli anni della ricostruzione postbellica, poi nel periodo del cosiddetto “boom” economico vale a dire nella fase affluente della società italiana e delle corrispettive spinte espansive verso altri continenti (mediorientali, africani, americani).

¹³ Così Tafuri, a Venezia, sosterrà, e porrà in essere, la scissione tra ricerca storica e progettualità: ma il processo era già in atto anche in altre sedi universitarie italiane.

ricerca storiografica svolte nelle apposite istituzioni (ora dipartimenti) delle Facoltà di architettura. E, conseguentemente, sia la formazione di studiosi specialistici, sia la creazione di testate editoriali disciplinarmente molto definite; sia, infine, il delinearci di “scuole” di storia dell’architettura localmente riconoscibili. Ciascuna delle quali, in genere, si è infatti sostanzialmente dedicata a studi connessi con gli aspetti di uno o più immaginari culturali assunti come “ideologicamente connotativi” della propria città (cioè, a seconda delle sedi, la romanità, il medioevo, il primo e secondo rinascimento, il barocco e così via). In secondo luogo un progressivo distacco tra gli esiti didattici conseguenti a queste linee di ricerca e la spesso troppo riduttiva domanda di “informazione attualizzante e finalizzata” che proveniva dagli ambiti della rinata progettualità urbanistica ed architettonica. Il che, oltre ad altri effetti di ordine accademico, ha spesso prodotto sia una sorta di presunta “supplenza” informativa da parte di non specialisti della storia dell’architettura, sia, anche, un diffuso disinteresse per la storia dell’architettura di una gran parte dei nuovi studenti: salvo i pochi che, invece, decidevano di dedicarsi in modo specifico e specialistico.

Inoltre, dato significativo, l’impianto concettuale originario delle Facoltà italiane ha determinato l’accorpamento (non proprio la fusione) dipartimentale dei settori disciplinari storici con quelli delle discipline restaurative: in una dialetticamente sofferta ma presunta contiguità concettuale. Infatti fin dall’inizio non mancavano, e non mancheranno in seguito, convivenze forzate da “separati in casa”: talvolta risolte in veri e propri divorzi.

Questo, direi, era il quadro d’insieme che si stava delineando in varie sedi italiane quando, nel ’90, sono stato chiamato a Roma e sono entrato nel Dipartimento di Storia dell’Architettura, Conservazione e Restauro dei Beni Architettonici. Dove più che altrove, oltre al principio dell’originalità e specificità dei metodi di ricerca della storia dell’architettura intesa quale autonoma disciplina storiografica, si sostenevano anche con convinzione i metodi di una cosiddetta “scuola romana” di storia dell’architettura (la definizione, sulla quale molto insistono Arnaldo Bruschi ed anche altri “romani”, è attribuibile ad un estemporaneo giudizio di Chastel). Metodi che hanno trovato, ma dialetticamente, influente sponda nell’attività di ricerca storiografica di Frommel: per molti anni direttore della Biblioteca Hertziana di Roma. Ma a Roma coesistevano linee differenti: quella degli allievi di Bonelli, interessati all’età medievale e problematicamente in rapporto con la formazione crociana del loro maestro (a sua volta in sottile parallelismo, talvolta conflittuale, con la Romanini); quella degli allievi di De Angelis d’Ossat, ora proiettati all’età tardo-cinquecentesca, al Seicento ed al Settecento; quella di Bruschi e dei suoi allievi, sostanzialmente dediti al Cinquecento romano ed ai suoi indotti¹⁴. Era inoltre attivamente presente una componente che risaliva a Zander (mor-

¹⁴ Schematicamente la situazione può così essere riassunta. Allievi principali di Bonelli: Bozzoni, Gianni Carbonara e Villetti. Principali seguaci di De Angelis d’Ossat: Benedetti, Spagnesi, Tiberi, Miarelli-Mariani. Allievi di Bruschi: Fiore, Zampa, e, con qualche differenza Curti. A questo elenco vanno però aggiunti altri nomi: quelli dei loro più giovani collaboratori che successivamente hanno assunto incarichi di docenza.

to poco prima e diretto allievo di Giovannoni) ed un'altra, espressa da Paolo Cuneo, incentrata sulla cultura urbana ed architettonica di ambito islamico (specialmente nella declinazione anatolica). Inoltre vi era Mario Manieri Elia, divergente rispetto alle linee della cosiddetta "scuola romana" (sarebbe poi andato nella Terza Università di Roma). Con me era rientrato a Roma anche Simoncini. Su altro versante vi erano anche taluni rapporti con la Scuola Archeologica di Atene. Mentre nelle leve più giovani coesistevano anche gli allievi (si segnalerà in particolare la Muntoni) della linea di ricerca sostenuta da Zevi, e da lui stesso denominata "critica operativa": cioè proiettata verso il "fare" progettuale attuale. In un diverso ambito dipartimentale erano poi presenti Portoghesi (che era rientrato da Milano) e Guidoni: l'uno proiettato alle vicende delle avanguardie, l'altro sostenitore di proprie teorie in tema di storia dell'urbanistica medievale. Più tardi il quadro cambia ancora una volta. In genere sul crinale tra XX e XXI secolo, proprio per il progressivo spostarsi della ricerca storiografica anche verso gli ambiti sia dell'età moderna (tra fine Cinquecento e XVIII secolo), sia contemporanea (tra fine XVIII secolo ed anni Quaranta-Cinquanta), sia della più recente attualità (che è un confine finale evidentemente mobile), nuove leve entreranno nel quadro docente. Come stava e sta avvenendo in tutte le sedi italiane. Così la "lettura" critica delle vicende architettoniche ed urbane degli anni compresi tra fine XIX secolo e tutto il XX secolo, va ora sempre più acquistando un significato ed un ruolo molto più ampio e promettente di quello che con azione di cosiddetta "supplenza", avevano sino ad allora proposto docenti di formazione più "progettuale" che storica. Mentre riappaiono taluni segnali, però ancora timidi e confusi, di un possibile ritorno di collegamenti tra ricerca storiografica (nei suoi vari ambiti tematici e nelle sue diverse declinazioni critiche e di metodo) e formazione alla progettualità. Ma si tratta di un quadro in evoluzione. La recentissima riforma¹⁵ degli studi universitari sta infatti ulteriormente modificando tutto l'impianto delle Facoltà di Architettura: quindi, sia il divenire della formazione e della figura dei docenti ("Specialisti" dei vari settori? O quale altro loro ruolo nella scuola e nella società?), sia l'intero l'assetto dell'insegnamento delle discipline storiche: con esiti per ora non valutabili perché "i lavori sono in corso".

Concludo con un auspicio, o con un timore: che l'ipotetico cartello "lavori in corso", posto a segnalare i "cantieri" di tutti gli insegnamenti delle Facoltà di Architettura, e dunque anche di quelli delle discipline storiche, non produca, al futuro delle nostre università pubbliche, gli stessi disagi che simili cartelli ci procurano quando li incontriamo nei nostri percorsi cittadini: pedonali e motorizzati.

¹⁵ Il testo si riferisce appunto alla allora introdotta riforma universitaria.

L'architettura della città: Ludovico Quaroni e l'insegnamento dell'Urbanistica a Firenze negli anni Cinquanta e Sessanta

di Mario Guido Cusmano

Mi auguro che nessuno si stupisca se inizierò questa mia breve testimonianza con qualcosa che può avere il sapore – oltreché di un ricordo personale – di un aneddoto: quindi, con tutta la fragilità che gli è propria, ma anche con quel sottile potere di saper ricostruire un'atmosfera o di alludere a uno scenario in modo assai più significativo di quanto una descrizione puntuale potrebbe offrirci.

Quando, fra il '56 e il '57, Ludovico Quaroni arrivò a Firenze come nuovo cattedratico e, aggiungerei, anche come primo ordinario di urbanistica – fra la sorpresa, prima, e la conseguente rassegnazione, poi, dell'*establishment* accademico locale – quello che doveva diventare il futuro Istituto di Urbanistica non era che un armadio: vecchio, posato quasi con abbandono nella stanza dei custodi al primo piano della sede di via Ricasoli, prestata alla nostra Facoltà dalla allora assai più titolata Accademia di Belle Arti. Proprio uno di quegli ineffabili mobili ministeriali, il cui geloso segreto era quello di non voler svelare se fosse pieno di significative testimonianze da non disperdere, o vuoto di qualsiasi presenza che non fosse quella di qualche carta dimenticata anche là, da tempo immemorabile.

Naturalmente – e voglio proprio sottolinearlo – quel vuoto fisico, quella mancanza pressoché assoluta di un riferimento spaziale nonché istituzionale, non volevano dire che, fino ad allora, la nostra disciplina non avesse avuto una sua esistenza riconosciuta nella Facoltà: troppo vicino e troppo significativo era ancora l'insegnamento di Michelucci e vive e palpitanti erano le sue parole e i suoi gesti per un'architettura così ripiena di città. Né potrebbero dimenticarsi la tenace ricerca sullo spazio urbano e i suoi linguaggi di Leonardo Savioli, la sua poetica e la sua stessa creatività progettuale. Se dobbiamo convenire, dunque, come il “fare urbanistica”, nel senso soprattutto della “composizione urbana”, fosse già un tema tentato e approfondito da più voci e con particolari passioni, credo sia lecito aggiungere e sottolineare un'oggettiva mancanza, allora, di una riflessione complessiva sulla città e il territorio, con i suoi necessari gradi di autonomia, il suo linguaggio, i suoi metodi e, non certo ultima, la sua capacità di crescere e di diffondersi nelle strade, molto poco frequentate, ancorché ricche di attese, di una nuova didattica.

Ma ritornando a quell'armadio solitario, per poi abbandonarlo definitivamente al suo destino: la costruzione fisica di un luogo per queste nuove riflessioni disciplinari –

per noi ancora tutte da apprendere e scoprire – fu il primo impegno esplicito del nuovo cattedratico. Ben presto, in un'aula in fondo al corridoio, strappata alla didattica, i grandi tavoli piani dove leggere o disegnare ma anche ritrovarsi insieme; gli scaffali allineati lungo le pareti, disegnati da Pierluigi Spadolini e subito riempiti dei libri della biblioteca romana dello stesso Quaroni; le lampade basse a creare dei cono di luce discreta e quasi intima – e forse anche per questo, molto criticate –; e ancora le tende di canapa blu alle finestre e dietro la vetrata d'ingresso; infine, la scaletta interna e il soppalco di legno per guadagnare altro spazio: questi, semplici e invitanti, furono gli ingredienti – qualcuno disse “molto romani” – del novello istituto. Ma con una duplice valenza: certamente quella dell'organizzazione di un minimo di spazio vitale e quella, forse assai più ambita e perseguita, di divenire luogo di accoglienza e di riunione, piccola ma significativa centralità nella Facoltà: suppiendo all'assoluta mancanza, allora, di una vera e propria biblioteca, e inaugurando un'occasione non effimera di confronto e partecipazione: parole, ambedue, ancora abbastanza sconosciute nel lessico universitario di allora – ricordando che stiamo parlando della metà degli anni Cinquanta.

Dunque, da un lato, la costruzione dello spazio come elemento di identità, caratterizzato e riconoscibile: secondo una ferma intenzione quaroniana che non verrà mai meno, nell'insegnamento e nel progetto, nelle grandi come nelle piccole cose. Ma da un altro lato, vicina e parallela a questa costruzione – ripeto, solo apparentemente minore – l'edificazione dell'insegnamento: senza alcun dubbio sull'efficacia della parola detta e trasmessa – Quaroni fece sempre “lezioni”, dall'inizio alla fine dell'anno e senza nessuna riserva sul dialogo che ne sarebbe dovuto scaturire –. Ma insieme, con tutta la problematicità possibile sulle certezze da fondare o anche soltanto da indicare o da perseguire.

Quaroni, dunque, insegna la Città. Le sue lezioni che subito attirano e, perchè no, incantano gli studenti – ma anche i giovani laureati che gli si fanno intorno – affrontano la Città come il fulcro indiscusso del suo itinerario: ed è certo anche per questo che, la sua, va scritta con l'iniziale maiuscola. La Città è la sua “parola-chiave”, avrebbe detto Theodor Adorno: la parola che svela e rivela, che fa penetrare negli spessori della storia, nelle pieghe profonde della sua complessità. Ma è anche la parola che apre alle luci e alle ombre della società, alle sue tensioni e contraddizioni, alle sue lotte, ai suoi bisogni e ai suoi desideri: ai suoi sogni e spesso alle sue utopie. Così come è proprio la Città che ci introduce e ci insegna le diverse configurazioni dello spazio: perchè non esiste spazialità più ricca e più densa di sostantivazioni e di aggettivazioni di quella della Città, nelle sue dimensioni quantitative e qualitative, nelle sue forme e nelle sue immagini. Lo spazio della Città – ci insegnerà subito Quaroni mentre si intratteneva a lungo sulle sue leggi geometriche – va ben al di là delle sue stesse geometrie e delle sue stesse regole: perchè – spiegava, quasi avvitando in questa apparente contraddizione – si nutre dei sedimenti profondi delle radici, delle tradizioni, degli usi e dei costumi delle diverse culture, che geometrie non sono e non possono essere, ma che di esse hanno saputo cogliere e distillare la misura, anche quella fisica e percepibile.

La sua – ci appare subito – è una Città lontana da ogni teorizzazione del razionalismo; da ogni tentazione dettata dalla sola logica: non è una macchina, non lo è mai stata, né potrebbe mai esserlo. Quaroni legge e commenta la Carta d'Atene – forse per la prima volta a Firenze, in una traduzione integrale, ma casalinga, tentata da qualcuno di noi – ma per misurarne la distanza dal suo pensiero, così come farà per ogni altro tentativo di sistematizzazione di una materia che gli appare naturalmente – forse strutturalmente – non perimetrabile nei confini, ancorché rassicuranti, di una disciplina.

Ma la Città di Quaroni non è neanche la grande casa della metafora organicista: con i suoi soggiorni che sono le piazze di cui reimpossessarsi; con i suoi corridoi interni che sono le strade da reinterpretare; con le sue stanze che sono gli ambienti – i luoghi – della vita residenziale... Troppo e assai più conflittuale è la società per poter essere assimilata a una grande famiglia; troppo dilacerata e assai più dispersa è la sua struttura per ripensarla “casa” – ovvero organismo semplice – o per tentarne la ritessitura delle trame o la ricucitura degli strappi con gli strumenti domestici delle poetiche compositive michelucciane: anche se proprio in questa iniziale difficoltà interpretativa si consumerà una prima, imbarazzata presa di distanze dal maestro fiorentino: mentre in seguito, non dovrà mancare, soprattutto dopo le grandi opere degli ultimi decenni del Secolo, l'ammirazione, senza limite alcuno, per il pensiero e l'opera del grande Vecchio, che vedeva ancora torreggiante sulle pendici di Fiesole.

Verso questa Città, continuamente evocata e immaginata ma che mai vorrà definire soltanto coi nostri apparati logici, va, tuttavia, penetrante e insistente, il desiderio di svelarne i nessi più interni, di misurarne i rapporti virtuosi o di descriverne le forze agenti e reagenti. Ma questa conoscenza qualitativa non può essere assecondata dai nostri percorsi considerati razionali o dalle consuete analisi di repertorio. Ché esse appaiono troppo rettilinee, fatte per segmenti successivi, soltanto giustapposti: mentre hanno bisogno della circolarità della conoscenza: di quel girare intorno all'oggetto – quella Città, appunto, specifica e non altra – per cerchi sempre più vicini e stringenti; ma che sappiano anche allontanarsi da quella sua immagine determinata o appena fermata, per poi guadagnare nuovi orizzonti e nuovi punti di vista.

Forse, questa circolarità della conoscenza e, insieme, questa poliedricità dell'immagine, non è che l'*interpretazione*: che a quei tempi non si giovava ancora di troppe raffinatezze epistemologiche, né si rifugiava nei più rigorosi confini dell'ermeneutica. Ma era quell'interpretare – quel “chiamare dall'interno” – che Quaroni vuol insegnare come atteggiamento, ma che, nel contempo, sa che può maturare e forse dare i suoi frutti soltanto all'interno di una propria esperienza o anche di un proprio vissuto.

Ma il peso specifico di quella sua Città andrebbe misurato sulla sua personalità di allora e sulle esperienze che avevano contribuito a formarla. Un intento, questo, che – ancorché doveroso sul piano del metodo – non solo non può rientrare nell'economia di questa mia testimonianza ma che non vorrei comunque affrontare anche se ne avessi il tempo, l'opportunità e le capacità. Perché so ormai quanto anche la letteratura più seria o impegnata intorno a questo nostro Autore, non sempre riesca a farne trasparire

l'autenticità e la positività della figura; oppure non sempre si sia liberata – a vent'anni, ormai, dalla sua scomparsa – da una serie di giudizi di valore approssimativi quando non ingenerosi, a volte facili quando non ostili – e si vedano, ad esempio, ma anche con dolore, gli ultimi ritratti che ne ha voluto fare Bruno Zevi...

Certo – dicevo – per ricomprendere meglio il Quaroni che venne a insegnare a Firenze, bisognerebbe ricordare la personalità di quel quarantacinquenne che, improvvisamente e quasi calato dal nulla, apparve in quella nostra sede – un luogo apparentemente amichevole con gli ospiti ma, in realtà, sempre abbastanza algido con chiunque fosse un nuovo arrivato.

Un uomo ancora molto giovane per quella sua conquistata posizione accademica, ma già gravato e spesso provato da esperienze trascorse di tutto rilievo. Per prime quelle, subito dopo la laurea, condotte nella seconda metà degli anni Trenta sotto l'ala pesante del regime. Esperienze che a noi parve, senza forse capirne il perché, gli fossero rigettate addosso – in seguito e se pure col rigore dello storico – dal suo allievo romano Manfredo Tafuri, in un libro dalle dimensioni trionfali per quegli anni (1964), bello e severo, certamente, ma che Quaroni non amò mai. Poi, durante tutta la guerra, la lunga prigionia in India, certo logorante ma anche piena di incantate osservazioni su quella immensa, sconosciuta civiltà materiale, che doveva ritrarre nei suoi appunti e in certi suoi preziosi libriccini di disegni. Fino a quel primo decennio dopo la Liberazione, quando tornò a insegnare, progettare, rifondare e rimodellare continuamente quel suo gruppo di lavoro romano, ritentando le sue sperimentazioni con gli amici di un tempo o con altri, più giovani e nuovi.

E qui bisogna anche ricordare come Quaroni non amasse mostrare agli studenti i suoi progetti, almeno durante la sua settennale presenza a Firenze. Ciò non voleva dire che quella sua Città, insegnata ogni giorno, e ogni giorno arricchita di spessori – di gente, di colori – non dovesse avere dietro che delle opzioni intellettuali o delle astratte esercitazioni progettuali: quando, al contrario, i suoi spazi avevano già in sé la matericità del Tiburtino o le approssimazioni, i dubbi, gli esiti felici o infelici di altre esperienze di progettazione; o ancora, quando quella struttura urbana, complessa nella sua apparente semplicità, radicata alla terra e, insieme, forma e dimensione dettata, doveva avere ne La Martella il suo riferimento solido come la storia e la sua immagine già confermata nel tempo.

Penso, per chiudere questa breve parentesi forse molto personale, che il miglior biografo di Quaroni sarebbe stato lui stesso e che in mancanza di una sua auto-biografia valgano quelle sue tante pagine sulla Città, sul paesaggio, sulla gente che popola le sue città e i suoi paesaggi: le pagine, ad esempio, fra le più toccanti di quel suo straordinario testo, forse non abbastanza apprezzato che fu *Immagine di Roma*, uscito nel '67, ma i cui primi appunti risalgono ancora al periodo fiorentino. Esse sembrano descriverci i tratti stessi del suo autore – le sue più segrete fisionomie – e avere dell'autobiografia tutta l'umanità della narrazione e la verità di una materia così apertamente affrontata proprio perché intensamente vissuta.

Riccardo Morandi, docente incaricato di 'Forma e struttura dei Ponti'

di *Marzia Marandola*

Riccardo Morandi (1902-1989) è rimasto sempre ai margini del mondo accademico ufficiale, nonostante la sua fama di professionista brillasse ai vertici dell'ingegneria italiana e internazionale.

Abilitato alla libera docenza in Tecnologia dei Materiali e Tecnica delle costruzioni presso la facoltà di Architettura dell'Università di Firenze nel 1959, nello stesso anno



Fig. 1 – R. Morandi, foto del 1921 della tessera di riconoscimento della Regia Università di Roma (Archivio Privato Morandi).

ottiene l'incarico, inizialmente gratuito, per il corso di "Forma e struttura dei ponti"¹. Nel 1959 l'ingegnere romano ha già realizzato opere di straordinaria arditezza tecnica e costruttiva e molte altre sono allora in costruzione: dunque l'incarico universitario giunge quando Morandi è all'apice della carriera professionale, sancito nel 1957 dalla vittoria dell'appalto-concorso internazionale per la costruzione del ponte sulla laguna di Maracaibo in Venezuela.

Sarà l'impresa venezuelana a innalzare Morandi all'indiscutibile notorietà internazionale. La costruzione di un ponte strallato lungo nove chilometri, la cui originalità formale e stilistica, espressa dal sistema pila-campata, diverrà la sigla inconfondibile di Morandi per le grandi infrastrutture stradali, si configura come un'impresa davvero titanica. In questi stessi anni Morandi ha in costruzione anche il grandioso ponte sul Fiumarella (1958-61) presso Catanzaro, la cui luce di ben 235 metri per molti anni rappresenterà il record europeo di luce massima per un ponte ad arco.



Fig. 2 – R. Morandi, ponte sulla laguna di Maracaibo (1957-62) in Venezuela, in costruzione.

Quando dunque nel 1959 è chiamato all'insegnamento a Firenze, si può asserire senz'ombra di dubbio che Morandi è un affermato e apprezzato ingegnere, progettista di grandiose opere e titolare a Roma di uno studio di ingegneria nel quale lavorano circa quaranta professionisti.

¹ Si veda la lettera di conferimento dell'incarico del rettore dell'Università degli Studi di Firenze, 16 luglio 1960, conservata nell'Archivio d'Ateneo della facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. Ringrazio il professore Gabriele Corsani per avermi fornito il documento in fotocopia. Morandi nel 1957 ottiene la libera docenza in "Tecnologia dei Materiali e Tecnica delle costruzioni" presso l'Università degli Studi di Roma, come riportato nella biografia in *Riccardo Morandi. Innovazione. Tecnologia. Progetto*, a cura di G. Imbesi, M. Morandi, F. Moschini, catalogo della mostra (Roma, 14 giugno-22 giugno 1991), Gangemi, Roma 1991, p. 374.

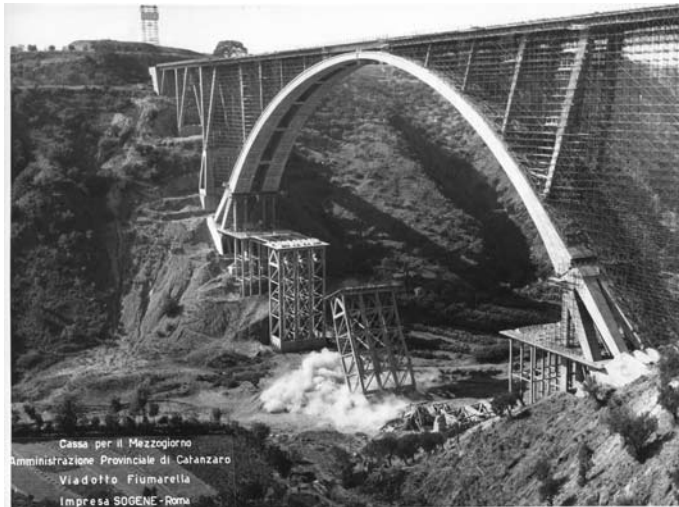


Fig. 3 – R. Morandi, ponte sul Fiumarella presso Catanzaro, in costruzione, 28 ottobre 1961 (Archivio Privato Morandi).

Nella esperienza didattica fiorentina del grande strutturista emergono con vigore le stesse doti di serietà e di rigore metodologico che contraddistinguono l'attività professionale dell'ingegnere romano, che già nel settembre 1960 da' alla stampa *Forma e*

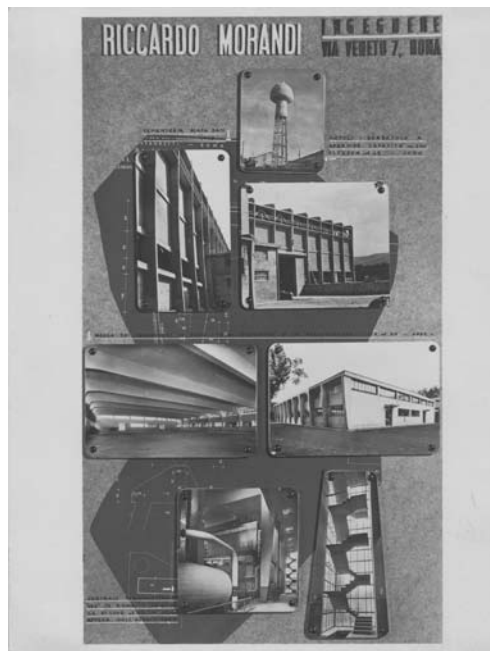


Fig. 4 – Pannello promozionale dello studio Morandi a Roma, illustrato con opere progettate dal 1949 al 1951 (Foto Vasari).

struttura dei ponti, un compendio delle lezioni tenute al corso nell'anno accademico 1959-60, accuratamente scritto e redatto in ogni dettaglio dallo stesso ingegnere². Nell'introduzione del volume Morandi sottolinea che "la validità di ogni opera antica e moderna è affidata alla sua aderenza alle caratteristiche del tema". Per dimostrare tale assunto passa in rassegna ponti antichi: ponti in muratura, come il ponte Elio e il ponte Cestio a Roma; ponti in ferro e ponti sospesi; tra le opere recenti, tutte le tipologie di ponti in calcestruzzo proposte sono esemplificate con ponti progettati e costruiti dallo stesso Morandi.

Studiando i documenti d'archivio, ordinatamente conservati dall'ingegnere romano nel proprio studio, emergono l'impegno e la serietà con cui egli affronta qualsiasi incarico, sia esso la costruzione di un semplice manufatto, di un ponte avveniristico o, come in questo caso, la docenza di un corso universitario. Le dispense, che ricompongono in modo unitario l'inevitabile frammentarietà degli argomenti del corso universitario, sono incentrate sul tema del ponte, esaminato per differente materiale costruttivo, con particolare riguardo alla progettazione di ponti in calcestruzzo e calcestruzzo armato precompresso. In archivio è conservato il testo manoscritto di ogni capitolo del volume, le prime e le seconde bozze, accuratamente corrette prima della stesura del dattiloscritto definitivo per la pubblicazione. Anche il materiale didattico utilizzato per ogni lezione è conservato, in tante cartelline quante sono le lezioni, accuratamente etichettate e numerate, contenenti a volte solo poche righe di appunti, altre volte la completa stesura della lezione, corredata da tavole di progetti, foto e riviste tecniche.

Forma e struttura dei ponti è un volume squisitamente didattico; il ponte è certamente il tema progettuale, che più di ogni altro, Morandi ha saputo elaborare con estro tecnologico e competenza costruttiva, e nel volume esso è affrontato contemporaneamente sotto l'aspetto costruttivo, economico e anche estetico. La vasta produzione di Morandi in tema di ponti riesce a coprire tutte le tipologie illustrate nel testo, dove gli esempi applicativi ripercorrono le più significative tappe dell'opera di Morandi, illustrate con foto, tavole progettuali, calcoli statici e analisi dei prezzi. Scorrendo le opere illustrate nel volume, emerge come la raffinatezza del costruire illumini l'azione di Morandi, come sottolinea Salvatore Di Pasquale³, che ne paragona l'opera a quella del virtuoso Niccolò Paganini, per le innovazioni formali e tecniche che Morandi seppe apportare a sistemi e schemi tradizionali, come il tema dell'arco, un sistema antico e sperimentato in ogni sua declinazione che nel ponte sul Fiumarella a Catanzaro diviene una stupefacente "variazione sul tema". Insieme alla documentazione didattica, sono conservate con cura anche affettuose lettere di ringraziamento inviate a Morandi dai

² Riccardo Morandi, *Forma e struttura dei ponti*, compendio delle lezioni tenute presso la facoltà di Architettura dell'Università di Firenze – Anno Accademico 1959-1960, Roma 1960. Copia del volume è in Archivio Centrale dello Stato, Roma (d'ora in poi ACS), fondo Morandi. Tutti i documenti d'archivio citati e privi di riferimento sono in ACS, fondo Morandi; il fondo è in corso di catalogazione e non è quindi possibile fornirne la collocazione.

³ S. Di Pasquale, *Presentazione in Riccardo Morandi Ingegnere Italiano*, a cura di P. A. Cetica, catalogo mostra Firenze, Alinea, Firenze 1985, p. 11.

suoi laureati; in esse abbondano le parole di ammirazione: “gratitudine” e “devozione” sono i vocaboli più ricorrenti. “La ringrazio quindi con tutto il cuore e mi permetta di confessarLe l’infinita devozione che per sempre leggerò al ricordo di Lei Maestro di scuola e di vita”, gli scrive per esempio Luigi Cristini in una lettera del 21 dicembre 1962 e parole della stessa intensità sono espresse da Antonello Nuzzo in una lettera del 19 febbraio 1963, nella quale informa il suo relatore di tesi di aver vinto il quarto premio ad un concorso di progettazione, partecipando proprio con il progetto di tesi per il ponte all’Indiano a Firenze⁴. La straordinaria disponibilità e la magnanima generosità dimostrate da Morandi nell’insegnamento, sono le qualità maggiormente evidenziate dai suoi studenti, che riconoscono in lui la dimensione morale, oltre che disciplinare, del grande maestro.

In ultimo va menzionato il rito dell’esame, che per Morandi costituisce il momento culminante dell’insegnamento, quando l’allievo è posto di fronte al tema di progetto, per risolvere il quale non deve limitarsi al puro calcolo matematico, ma deve perseguire contemporaneamente l’eleganza e l’estetica delle forme.

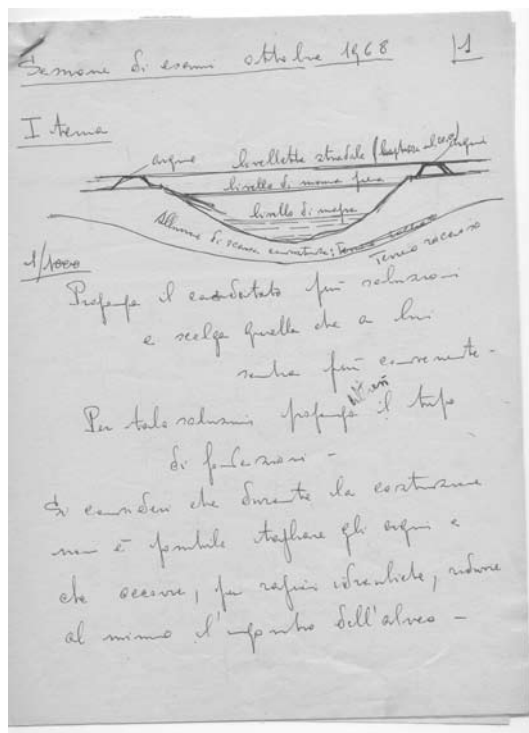


Fig. 5 – R. Morandi, tema d’esame (I) assegnato, nella sessione dell’ottobre 1968, agli studenti del corso di *Forma e struttura dei Ponti* della Facoltà di Architettura di Firenze.

⁴ Morandi con l’ingegnere Sergio Egoroff, gli architetti Rino Vernuccio e Giuseppe Gori partecipa nel 1968 al concorso per il ponte all’Indiano e si aggiudica il premio in denaro di tre milioni di lire, assegnato dal Comune di Firenze.

I temi d'esame proposti da Morandi sono scritti a mano e per ognuno di essi è tracciato uno schizzo, che delinea il profilo di una vallata o la sezione dell'alveo di un fiume, su cui si richiede allo studente di prefigurare lo schema di viadotto più appropriato, oppure il ponte più conveniente o quello esteticamente più adatto a un centro cittadino.

La soluzione del tema non si esaurisce semplicemente con l'applicazione corretta di un modello strutturale, ma Morandi evidenzia come la progettazione di un ponte sia prima di tutto l'inserimento di un'opera in un contesto – naturale o storico– che deve essere valorizzato da un progetto perfettamente calibrato nelle forme, oltre che strutturalmente corretto ed economicamente vantaggioso.

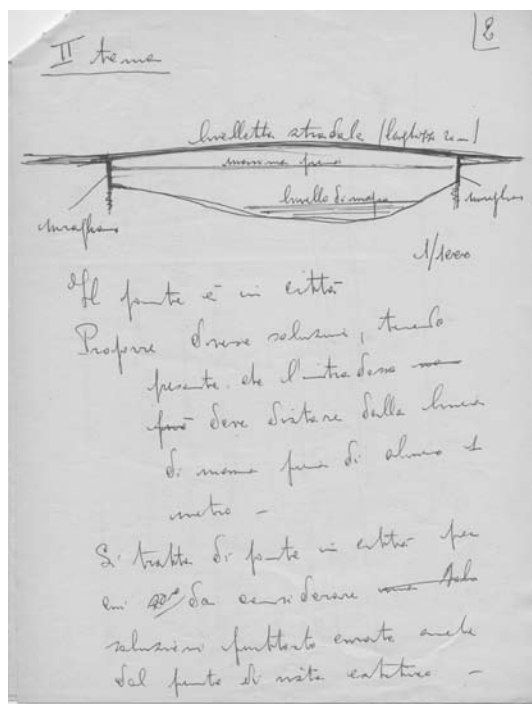


Fig. 6 – R. Morandi, tema d'esame (II) assegnato, nella sessione dell'ottobre 1968, agli studenti del suo corso di *Forma e struttura dei Ponti* della Facoltà di Architettura di Firenze.

Ulteriori qualità che brillano nel magistero didattico di Morandi, sono la modestia e l'efficace semplicità nel parlare e nello scrivere. Nelle sue opere, come nel suo modo d'essere, nulla è mai ostentato o imposto con prepotenza, ma ogni impresa è sempre affrontata con un sommesso e faticoso impegno. La complessità dei progetti morandiani e i sofisticati dispositivi tecnici e costruttivi, in essi messi in opera, sono illustrati costantemente dall'autore con estrema competenza e logica lessicale: le relazioni elaborate da Morandi a corredo delle proprie opere sono sempre contraddistinte da un testo di cristallina chiarezza ed esemplare completezza di informazioni. In definitiva ciò significa che se per presentare una sua opera Morandi ha pubblicato un saggio su una

rivista tecnica – che spesso è “L’industria Italiana del Cemento” – quel singolo testo sarà sufficiente per la comprensione dell’opera in ogni suo aspetto.

Tornando all’aspetto più direttamente didattico, nasce spontanea la seguente domanda: perché un professionista romano, un ingegnere strutturista, che ha lavorato e lavora moltissimo nella capitale, ottiene un incarico (gratuito) presso la facoltà di Architettura a Firenze?

Ripercorrendo la biografia di Morandi, negli anni precedenti il fatidico 1959, emergono numerosi e frequenti i contatti con Firenze e con l’ambiente fiorentino. La prima data significativa risulta essere il 1946, quando Morandi, dopo anni dediti alla progettazione di opere ordinarie per un intraprendente professionista impegnato nella ricostruzione postbellica, emerge aggiudicandosi l’appalto-concorso nazionale per la ricostruzione del ponte San Niccolò sull’Arno a Firenze

Il ponte San Niccolò (1946-1949) è uno dei cinque ponti fiorentini distrutti il 4 agosto 1944 a seguito delle esplosioni del secondo conflitto mondiale e per i quali, ad eccezione del ponte Santa Trinita, sono banditi concorsi nazionali. Il ponte San Niccolò sarà l’ultimo dei ponti ad essere ricostruito e, scartata la proposta del Genio Civile di realizzare un ponte in muratura a più arcate, è indetto un appalto-concorso,

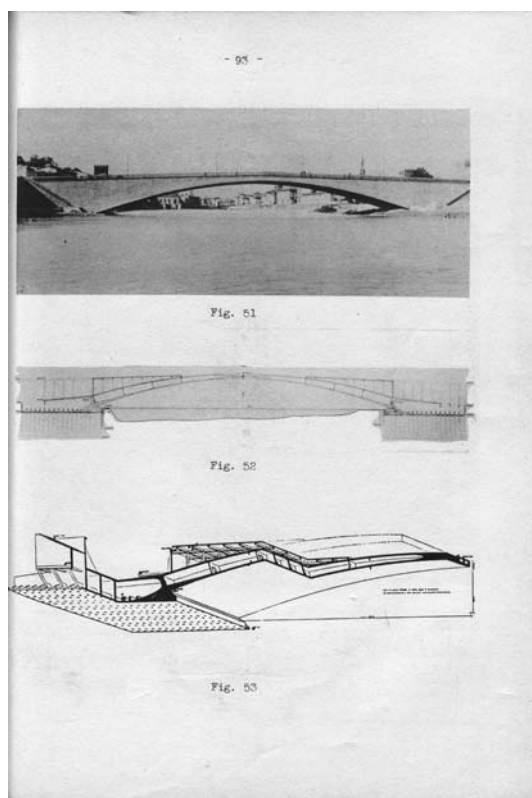


Fig. 7 – R. Morandi, il ponte San Niccolò (1946-49) sull’Arno a Firenze, pagina 93 delle dispense R. Morandi, *Forma e struttura...*, cit.

un metodo di selezione dove la maggiore economia dell'opera la rende automaticamente la prescelta⁵. Seguito da molte polemiche, il progetto vincitore porta la firma di Morandi, un giovane e ancora poco noto ingegnere romano, esperto progettista del cemento armato, che vince proponendo l'offerta economicamente più conveniente. Pochi mesi dopo l'inaugurazione del ponte, Morandi riceve l'invito dall'ordine degli ingegneri di Firenze a tenere una conferenza sulla progettazione e la costruzione del ponte fiorentino. Il ponte San Niccolò è costruito dall'impresa dei Fratelli Giovannetti, l'impresa con la quale Morandi lavorerà, nel corso della carriera, in costante sodalizio e dalla quale trova sostegno e finanziamenti per condurre le sperimentazioni sui sistemi di precompressione del calcestruzzo⁶. Morandi, che da anni lavora con successo, è stimato e affermato presso le più importanti imprese italiane, non gode però di una corrispondente visibilità nell'ambiente ufficiale dei progettisti; la firma sul ponte fiorentino permette al giovane ingegnere strutturista, l'ingresso tra i grandi nomi della progettazione italiana.

La sua formazione e il suo esordio di ingegnere "calcolatore", come amava definirsi, gli permetteranno di realizzare opere sempre caratterizzate da un'estrema economia costruttiva e la forma dell'appalto-concorso permetterà a Morandi di aggiudicarsi gli incarichi più importanti di tutta la sua lunga e copiosa carriera professionale.

Il ponte San Niccolò è un ponte in cemento armato ad unica arcata, piuttosto ribassata, "a schiena d'asino", la cui geometria sarà sarcasticamente evocata dalla penna di Roberto Papini, che, con un graffiante gioco di parole lo definirà un ponte "a schiena d'autore"!

Sempre in terra toscana, nel 1950 un altro notevole evento segna la carriera professionale di Morandi, che costruisce il suo primo ponte in cemento armato precompresso sul fiume Elsa a Canneto nei pressi di Empoli e ancora in Toscana, più precisamente in Alta Garfagnana, a Vagli di Sotto (Lucca) realizza una passerella pedonale sul Lussia (1952-54), un'opera di strabiliante eleganza formale e di funambolica ingegnosità costruttiva.

Negli stessi anni, Morandi torna una seconda volta ad apporre la propria firma su un ponte fiorentino sul fiume Arno: è l'Amerigo Vespucci (1954-56), in pieno centro storico, realizzato in collaborazione con gli architetti Giuseppe ed Enzo Gori ed Ernesto Nelli. Anche per il ponte Vespucci è bandito un appalto-concorso, ma questa volta il progetto vincitore riscuote subito l'approvazione dei critici: una vera anomalia, dato che accese polemiche avevano accompagnato i precedenti concorsi per i ponti fiorentini.

⁵ Sui concorsi per i ponti fiorentini si veda G.K. König, *Le vicende dei ponti fiorentini* in Idem, *Architetture in Toscana 1931-1968*, ERI, Torino 1968, pp. 57-70. Morandi, con l'architetto Cosma Carrara, partecipa anche al concorso per il ponte alla Carraia sull'Arno.

⁶ Più correttamente l'impresa che si aggiudica l'appalto è la SPER (Cantieri riuniti ingg. Giovannetti e ingg. Baiocchini-Cinti Rinversi). Per maggiori riferimenti sui sistemi di precompressione elaborati da Morandi si veda: M. Marandola, *Fiumaretta 1950-54. La centrale termoelettrica di Civitavecchia di Riccardo Morandi*, "Casabella", 723, LXVIII giugno 2004, pp. 82-89.



Fig. 8 – R. Morandi, il ponte sul fiume Elsa a Canneto (1950) presso Empoli, pagina 181 delle dispense R. Morandi, *Forma e struttura...*, cit.

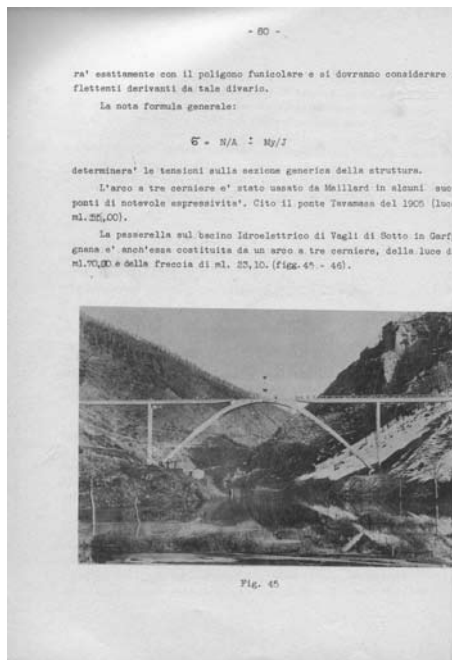


Fig. 9 – R. Morandi, la passerella pedonale (1952-54) sul torrente Lussia a Vagli di Sotto in Alta Garfagnana (Lucca), pagina 80 delle dispense R. Morandi, *Forma e struttura...*, cit.



Fig. 10 – R. Morandi, in collaborazione con G. Gori, E. Gori e E. Nelli, il ponte Amerigo Vespucci (1954-56) sull'Arno a Firenze (Archivio Privato Morandi).

La vincente collaborazione sperimentata in questa occasione, testimonia l'inserimento del brillante ingegnere romano tra i più affermati e attivi protagonisti dell'accademia fiorentina. È probabilmente proprio quest'occasione a instaurare il legame tra Morandi e Giuseppe Gori (1906-1969), da allora in poi collaboratore assiduo nei lavori fiorentini.

A questi stessi anni risale l'incontro, che si trasformerà in profonda amicizia, con l'architetto Leonardo Ricci (1918-1994); Gori e Ricci nel corso degli anni rappresenteranno due importanti contatti tra Morandi e Firenze⁷. Molte sono le occasioni di collaborazione tra Morandi e i più attivi architetti dell'ateneo fiorentino e illustri accademici italiani.

Sempre a Firenze, nel 1954 Morandi realizza l'autorimessa Lazzi, una grande aula per la rimessa dei pullman, in vicinanza della stazione di Santa Maria Novella.

A partire dal 1957 Morandi, sulla scia dell'affermazione al concorso per il ponte di Maracaibo, vive un crescendo di popolarità e fama presso i più attenti e dotati progettisti italiani: il 19 settembre 1957, è invitato al V° seminario internazionale estivo di Architettura presso l'Università Ca' Foscari di Venezia dal gruppo formato dagli architetti Franco Albini, Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers, Giuseppe Samonà⁸. Nel 1958 Giovanni Michelucci (1891-1990) invita Morandi a tenere una conferenza

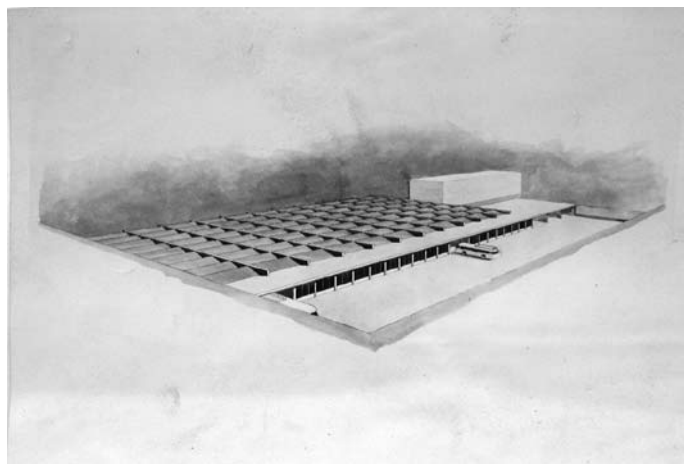


Fig. 11 – R. Morandi, prospettiva dell'autorimessa Lazzi (1953) a Firenze (ACS, fondo Morandi).

⁷ A Ricci si deve l'*Introduzione* e l'intervista *Otto domande di Leonardo Ricci a Riccardo Morandi* in *Riccardo Morandi*, a cura di Masini, De Luca Editore, Roma 1974, pp. 9-16.

⁸ In una lettera del 9 ottobre 1957 la segreteria della Facoltà veneziana si scusa con Morandi per non poter retribuire il suo intervento per mancanza di fondi; l'ingegnere romano con il suo consueto elegante stile risponde: "vogliate considerare il mio intervento a Venezia quale una gradita presa di contatto con i vostri docenti e studenti [...]. Pertanto non ho nulla a richiedervi".

presso la facoltà di Ingegneria di Bologna⁹: i due si conoscevano certamente dal 1946, quando entrambi concorrono per il progetto del ponte San Niccolò, vinto dal giovane ingegnere.

Mentre altrove riscuote lodi e plausi, a Firenze il consenso accademico appare molto reticente. Il preside della facoltà di Architettura Raffaello Fagnoni (1901-1966), nel 1963 pur approvando il programma dell'insegnamento di Morandi, gli raccomanda di imprimere al corso un carattere monografico su "opere importanti costruite", tale da non interferire con i corsi di scienza e di tecnica delle costruzioni "nei quali l'insegnamento deve essere di tipo istituzionale"¹⁰.

Tramite Ricci, Morandi nell'aprile 1966 approda alla University of California a Los Angeles, per tenervi alcuni seminari e il suo nome compare in una giuria per un corso biennale – Master of Architecture (Urban Design) – al fianco, di celebrità quali Robert Venturi, Richard Neutra, Peter Reyner Banham e Ieoh Ming Pei.

Negli anni fiorentini Morandi stringe rapporti di reciproca stima con Adalberto Libera (1903-1963), con il quale collabora assiduamente come correlatore alle tesi di laurea; con Pierluigi Spadolini (1922-2000), in collaborazione con il quale realizzerà la chiesa di Santa Maria Madre del Redentore (1982-89) a Tor Bella Monaca a Roma e altri progetti; e consolida le relazioni con i colleghi e amici Leonardo Ricci e Giuseppe Gori, le due personalità a lui più vicine.

Tra i numerosi accademici conosciuti nella lunga frequentazione fiorentina, il professore Attilio Arcangeli è molto probabilmente l'uomo chiave della vicenda, colui che operativamente chiama Morandi a Firenze. Arcangeli nel 1959 è direttore dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni della facoltà di Architettura di Firenze ed è stato anche preside della stessa facoltà dal dicembre del 1950 al febbraio del 1956. In più occasioni Arcangeli dimostra stima e ammirazione verso Morandi: saranno eseguiti sotto la sua direzione i "controlli per la rispondenza dell'opera costruita rispetto ai dati progettuali" del ponte San Niccolò a Firenze e soprattutto è Arcangeli il primo a citare entusiasticamente, in un articolo del 1946 pubblicato su "L'Industria Italiana del Cemento", i "risultati molto lusinghieri" delle pionieristiche sperimentazioni di Morandi, per precomprimere le travi in calcestruzzo armato attraverso il passaggio di corrente elettrica¹¹.

Nel 1962, quando Arcangeli lascia la direzione dell'Istituto, gli succede, grazie anche al suo appoggio, Giulio Ceradini, anch'egli convinto sostenitore di Morandi

⁹ A riguardo si veda, nel presente volume, il testo di Claudia Conforti, che ringrazio per i suggerimenti forniti dopo l'attenta lettura del manoscritto.

¹⁰ La vicenda è riportata nella lettera di Giulio Ceradini, direttore dell'Istituto di Scienza delle Costruzioni, a Morandi, Firenze 27 novembre 1963 (lett. Protocoll. n 567) in ACS, fondo Morandi.

¹¹ A. Arcangeli, *Sui calcestruzzi precompressi*, "L'Industria Italiana del Cemento", anno XVI, n. 2, ottobre 1946, pp. 31-32. Il sistema di precompressione realizzato attraverso il passaggio della corrente elettrica illustrato da Arcangeli è brevettato da Morandi nel 1944. Brevetto n. 411311, *Procedimento e dispositivo per la realizzazione di travi di cemento armato precompresso*, richiesto il 17 febbraio 1944 da Riccardo Morandi a Roma, concesso dal Ministero delle Corporazioni, Ufficio centrale dei brevetti per invenzioni, modelli e marchi.

nell'istituto fiorentino. Ceradini, che con Morandi condivide anche la docenza al corso di cultura sul cemento armato precompresso presso la facoltà di Ingegneria di Roma, è determinato e sollecito nel promuovere Morandi e nel predisporre un suo inserimento nell'organico della facoltà fiorentina. La possibilità di un concorso che gli consenta di accedere a tempo indeterminato ai ruoli accademici, trova la ferma opposizione dello stesso Morandi, che si sottrae a tale ipotesi adducendo la difficoltà di conciliare l'insegnamento con i già numerosi impegni professionali. Morandi è in realtà consapevole dell'ostilità e delle riserve che gli accademici coltivano nei confronti dei professionisti, come di chiunque tenti l'ingresso nel mondo accademico percorrendo strade diverse da quelle universitarie, sovvertendo le rigide gerarchie interne. La possibilità di subire una bocciatura in un concorso universitario o anche solo di sottoporsi al giudizio di colleghi di mediocre o minima levatura, appare forse a Morandi una prova superflua per un professionista del suo calibro; non è inutile aggiungere che lo stesso atteggiamento è condiviso da eminenti protagonisti dell'architettura del novecento. Pertanto l'ingegnere romano non si sottoporrà mai al giudizio di una commissione universitaria ¹².

Alla morte di Fagnoni nel 1966, subentra alla presidenza Giuseppe Gori, che resta in carica fino all'aprile 1969, lo stesso anno in cui Morandi lascia l'insegnamento a



Fig. 12 – R. Morandi (il primo a destra), illustra agli ingegneri libici il progetto del ponte sul Wadi El Kuff (1965-71) presso Beida in Libia.

¹² Il 1 dicembre 1967 Morandi manda al preside di facoltà una lettera di dimissioni dall'incarico dell'insegnamento, per indisponibilità di tempo, conservata in Archivio d'Ateneo, Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. La notizia della rinuncia di Morandi a partecipare ai concorsi universitari mi è stata fornita, durante una recente conversazione, dal prof. Maurizio Morandi, che ringrazio per la sempre cortese disponibilità e per aver autorizzato la pubblicazione dei documenti dell'archivio Morandi.

Firenze per trasferirsi alla facoltà di Ingegneria di Roma, dove insegna *Costruzioni di Ponti* dal 1969 al 1972, fino a quando, al compimento dei 70 anni, abbandona definitivamente l'insegnamento.

In un dattiloscritto del 1 ottobre 1961 dal titolo *Ingegneria ed Architettura* Morandi si definisce, in quanto ingegnere strutturista, un uomo formato nella scuola per “assolvere la funzione di intermediario tra la concezione dell'architetto e la necessità del costruttore”.

Tenace fautore di una proficua collaborazione tra ingegneri e architetti, Morandi nell'intervista rilasciata al critico e storico dell'arte Eugenio Battisti nel 1983, manifesta apertamente la sua predilezione per l'insegnamento presso la facoltà di Architettura, dove gli studenti davanti al tema del ponte, all'ambiente della vallata, con un corso d'acqua, hanno una mente “più abituata a certe aperture” contrariamente agli studenti di ingegneria che “escono troppo rimbecilliti da cinque anni di formule [...] per mantenere certe freschezze di reazione”.



Fig. 13 – R. Morandi, viadotto Carpineto (1971-74) per la superstrada Basentana, (Potenza).

Particolarmente pregnante suona la clausola conclusiva dell'intervista, che rimanda a un rimpianto intellettuale mai confessato esplicitamente: “personalmente ho dovuto fare marcia indietro nelle facoltà di Ingegneria”¹³.

¹³ Eugenio Battisti intervista Riccardo Morandi. *Contro la maledizione del cattivo rendimento*, “Casabella”, 491, XLVII, maggio 1983, p. 34-35.

Libera a Firenze

di Vieri Quilici

Libera insegna a Firenze nel decennio che intercorre tra il febbraio del '53 e il novembre del '62, fino al momento in cui viene chiamato a Roma, dove il suo tanto atteso¹ apporto innovativo alla didattica della Facoltà, appena programmato e da poco avviato con una certa difficoltà, si interrompe per la morte sopravvenuta prematuramente, nel marzo del '63.

Complessivamente, la sua attività didattica è consistita pertanto in una tutto sommato non breve durata per quanto riguarda l'esperienza fiorentina, e, in assoluto, in una sua mancata evoluzione, nel senso degli sviluppi ulteriori e del maggior peso in ambito nazionale che avrebbe potuto acquisire e che purtroppo possiamo solo immaginare.

L'esperienza fiorentina resta, tuttavia, fondamentale per essere emblematica del pensiero di Libera nella fase più matura della sua attività, pervasa da una vera e propria vocazione *pedagogica*. V'era un compito *esemplare* da svolgere in quegli anni e Libera lo sa interpretare al meglio, riflettendo in pieno lo spirito di quegli anni Cinquanta che lo videro emergere come grande figura di un più generale progetto civile.

È dunque di un'esperienza temporalmente circoscritta, ma per più versi rilevante, che debbo trattare. Di essa non ho potuto avere un'esperienza diretta, a differenza della

¹ Sulle origini di questa "attesa" posso fornire la mia testimonianza diretta. Per comprenderne la genesi, si può infatti risalire alla fase delle prime forme di "contestazione" studentesca sorte verso la fine degli Anni Cinquanta e alle resistenze che si erano manifestate nei confronti del metodo di insegnamento che Saverio Muratori aveva portato nella facoltà romana. Tali "resistenze", dovute peraltro a legittime esigenze di conoscenza del "moderno" e della "contemporaneità", erano guidate da un Gruppo (da un'Associazione, poi trasformata in Studio professionale, l'AUA) di cui il sottoscritto faceva parte. L'agitazione – se così si può definire un'opposizione priva di qualsiasi ombra di violenza nei confronti di opinioni divergenti – si tradusse ben presto in una richiesta di rinnovamento degli studi. Il Corso di Muratori venne "sdoppiato" con un altro Corso a carattere sperimentale guidato da Carlo Aymonino, con la presenza, nella veste di "assistenti" volontari, di alcuni membri del Gruppo AUA. L'anno successivo, il Corso muratoriano venne poi affiancato da quello di Libera, trasferitosi da Firenze, che pure avrebbe conservato, al suo fianco, la compagine dei giovani collaboratori che aveva "trovato" (e su cui avrebbe contato per l'attività di ricerca e di assistenza alla didattica).

breve fase romana di insegnamento, cui ho avuto la possibilità di partecipare come giovane assistente, fase *diversa*, tuttavia, in quanto corrispondente alla partecipazione – bruscamente interrotta – all’innovativa temperie culturale della prima metà degli anni Sessanta².

Per ricostruire la vicenda mi debbo quindi affidare ai documenti originali, avvalendomi di diverse fonti, e, per darne un’interpretazione il più possibile fedele allo spirito che li pervade, debbo ancora una volta ricorrere a quanto Libera ci ha lasciato come materiale di riflessione e di annotazione programmatica, su cui tra l’altro non si è ancora sufficientemente riflettuto. Sono così da privilegiare le informazioni presenti in quanto a suo tempo raccolto e contenute in particolare nei seguenti documenti:

- I materiali relativi all’attività di insegnamento su cui ho potuto lavorare nell’archivio di famiglia³, specialmente i più preziosi, i fogli dedicati alla didattica della Composizione, in gran parte riferibili all’esperienza fiorentina. Di grande interesse, tra gli altri, gli appunti riguardanti una possibile riforma dell’ordinamento della/delle Facoltà di Architettura.

- Gli appunti e le note che conservo riguardanti l’esperienza di collaborazione alla fase di programmazione e preparazione del Corso nei pochi mesi di insegnamento di Libera nella fase romana. Questa documentazione risulta di notevole importanza per mettere in luce quella che sarebbe stata la naturale evoluzione di una didattica già sperimentata e collaudata nella sede fiorentina.

- La registrazione di alcune lezioni e agli appunti tenuti il primo anno a Firenze, nella fase di avvio del corso, che mi furono consegnati da Luciano Nustrini⁴ unitamente

² Ad essa Libera non ha potuto partecipare e dare il suo contributo, se non soltanto con alcune opere anticipatrici (2) e, indirettamente, come si vedrà, con parte dei lavori dei suoi studenti più dotati. Sugli Anni Sessanta si è detto e scritto molto, anche recentemente, specie nel senso della profonda novità che essi rappresentarono per le generazioni formatesi nel secondo dopoguerra. L’“ultimo” Libera sembra volervi partecipare, sia pure cogliendone lo spirito inevitabilmente *dall’esterno*, con alcune opere chiaramente più complesse, ovvero ispirate a linguaggi di più forte ed immediata “gestualità” (si pensi alle forme curvilinee e alle geometrie sfuggenti degli ultimi grandi complessi residenziali, al progetto per Kolaba e alla Cattedrale de La Spezia).

³ Le ricerche condotte da chi scrive nell’archivio Libera, conservato allora dalla famiglia, risalgono alla metà degli anni Settanta, quando il giovane direttore della rivista “Lotus”, Pier Luigi Nicolin, fece la proposta di scrivere un saggio su Libera in una chiave diversa da quella corrente, generalmente assimilata a quella di un funzionalismo finalizzato alla tipizzazione edilizia in campo residenziale. Si trattava invece, seguendo l’indirizzo “revisionista” della rivista, di analizzare le modalità del processo formativo del linguaggio di Libera, riscoprendo la qualità della sua architettura vista nella sua natura plastica, “oggettuale” e fortemente comunicativa, fino a divenire “elemento ordinatore dello spazio urbano”. Lavorare in profondità sui documenti d’archivio diventava così un passaggio obbligato, che si sarebbe poi perfezionato e concluso con la pubblicazione di *Adalberto Libera, l’architettura come ideale*, 1981, che avrebbe contenuto anche i materiali relativi alla didattica.

⁴ Per dar conto della mia conoscenza di Luciano Nustrini e dello spirito di collaborazione

alle immagini dei lavori degli studenti, le cui riprese fotografiche, realizzate in occasione delle sessioni d'esame, costituivano una selezione, probabilmente operata dallo stesso Libera, dei migliori prodotti del corso.

È forse opportuno iniziare proprio da quest'ultimo, fondamentale tipo di documentazione, risultato di una rappresentazione "in diretta" del rapido adattamento di Libera ad un'esperienza nuova, la didattica *in presenza*, vale a dire di fronte ad un uditorio non più impersonale, quale era stato quello cui si rivolgevano le sue elaborazioni manualistiche e i suoi indirizzi sul tema della casa, ma concretamente rappresentato dalle varie individualità degli studenti con cui entrare a contatto.

Un'esperienza nuova che richiedeva da parte di Libera una particolare sensibilità e capacità di suscitare interesse, ma non soggezione, pur presentandosi come figura così autorevole della *modernità* in architettura.

Un esempio per tutti. Libera nell'illustrare il programma del Corso del quarto anno adotta un metodo particolarmente suadente. Per accentuare l'interesse per il tema dell'"Unità di abitazione orizzontale"⁵, egli parla di *Costellazione*, come di un tema, cioè, universale, che riguarda tanto il panorama architettonico internazionale (dal Brasile come da Parigi giungono notizie di concorsi indetti su questo stesso tema), quanto "il pane quotidiano nella vita dell'architetto". Come dire: grande ambizione negli obiettivi, ma modestia nel considerare la quotidianità della propria opera. Impegno nell'affrontare le questioni risalenti ai grandi modelli del Moderno, ma anche attenzione – tutt'altro che *minimalista*, tuttavia – al vissuto dell'architetto e al suo compito quotidiano. L'insegnamento come esperienza di *accompagnamento* pedagogico e *iniziazione* alle novità del mestiere.

Il rischio, tuttavia, resta grande. La sua figura, agli occhi di giovani cresciuti ormai lontano dal dopoguerra può essere fraintesa, vista come appartenente a una fase storica sorpassata. Libera ne è consapevole, sa di appartenere ad una generazione che si è formata al di là di uno spartiacque storico, quello del fascismo e della sua rovinosa caduta, e che poi si è persa. È, anzi, addirittura "saltata".

che ho avuto la fortuna di mettere in atto con lui, debbo risalire al momento in cui decisi di sviluppare e perfezionare il mio lavoro, inaugurato dal saggio pubblicato su "Lotus", cercando materiali e testimonianze sugli anni dell'insegnamento di Libera a Firenze. Fu allora che mi rivolsi a Klaus Koenig per avere consigli e per sapere a chi mi potevo rivolgere per avere altre informazioni. Il nome di Nustrini mi fu indicato da lui come possibile depositario di una particolare memoria, come ex studente e poi "assistente" di Libera.

⁵ Per il quarto anno di Corso il tema è quello dell'"Unità di abitazione orizzontale" ("Abitanti 200; densità 300 abitanti ettaro; area reale; edilizia a uno o due piani"). Negli appunti, a proposito del tema, si legge: "L'interesse progettistico è posto sulla soluzione urbanistica generale, sul "cuore" e soprattutto sulla cellula della trama edilizia, per la quale si richiedono disegni esecutivi di cantiere". Per il quinto anno di Corso il tema annuale è quello della "Casa alta" ("Casa di abitazione di dieci piani su <pilotis>"): "È indicata l'area, ma il problema è quasi slacciato da quelli ambientali allo scopo di concentrare tutto l'interesse sui problemi costruttivi e stilistici". Cfr. *Curriculum dell'attività didattica svolta a Firenze, nel periodo 1952-55. Dattiloscritto, I*, secondo la classificazione adottata in *Adalberto Libera, l'architettura come...*, cit.

“Prima della guerra c’è stato un movimento dell’architettura forse sin troppo *chiaro*. La guerra ha troncato questo movimento e lo stato d’animo degli uomini mostrava che l’attenzione era rivolta ad altri problemi; c’è stato uno sbandamento spirituale che, come nell’altro dopoguerra, ha causato un vero sbandamento anche nell’architettura. C’è stata una generazione di architetti che è saltata per la guerra, ed è pur logico che un figlio dubiti di un padre, anche se lo ama”.

Libera si considera in fondo un sopravvissuto (qualcosa di simile si può dire a proposito di Quaroni). Al suo fianco non vi sono più le grandi figure rappresentative della “modernità” italiana, i Banfi, i Pagano, i Persico, cui potersi rapportare. Egli è quindi un isolato e questa condizione gli suggerisce un compito, quello di riprendere, evolvendolo, il messaggio idealistico delle origini, fiducioso ora in una nuova razionalità, che si deve più modestamente adeguare ai tempi.

Così, rivolgendosi ai suoi giovani studenti, gioca un altro ruolo, quello del confronto continuo con la contemporaneità e dell’aggiornamento puntiglioso sui grandi cambiamenti in atto: si tratta ora di prendere atto di “un movimento straordinario, vivo, che si sta annunciando”. E alla mancanza di riscontri vicini egli sopperisce indicando i punti forti della tradizione del moderno, raccomandando l’uso di una “bussola” a quattro braccia, strutturata su due grandi assi, Gropius-Mies e Wright-Le Corbusier. Non si tratta tanto di scegliere una direzione, quanto, sotto *quelle* quattro “stelle polari”, sentirsi appartenenti a *quell* universo, e sapersi *orientare*.

“La nuova architettura – e pare di sentirlo scandire le parole – non nasce da una tendenza, ma da una conoscenza, e solo chi conosce può fare cose interessanti”. È questo il punto centrale della didattica di un Libera meno tendenzioso, ma con idee “forti” ed elementari. È ben consapevole dei rischi che corre un insegnante che *viene da lontano*. Gioca, allora, la carta dell’umiltà: “Probabilmente tutto quello che vi potrò dire in un anno sarà poco, eppure, se riuscirò a *instradarvi* penso che il mio compito sarà stato assolto...”.

Si veda anche, tra quei preziosi documenti che stiamo analizzando, la sua fondamentale lezione sul *linguaggio*⁶. Vi si affronta esplicitamente la questione delle scelte formali in architettura, che si possono distinguere tra quelle che riguardano “l’opera singola” e quelle che attengono alla “produzione”, ambedue tuttavia definibili solo *a posteriori*. La questione, in realtà – sostiene Libera – è di difficile definizione: “non sembra che l’architettura del nostro tempo abbia già chiarito un proprio e *definitivo* linguaggio”. “La formazione di un linguaggio [infatti] presuppone la stabilizzazione di alcune condizioni, mentre in quest’epoca di rapidissimo progresso, si delineano nuovi organismi edilizi [...], mutano sistemi costruttivi e materiali [...], si vanno precisando metodi della tecnica e della industria” e, pertanto, “preoccuparsi *a priori* dei problemi di forma e linguaggio” costituirebbe ancora un retaggio del passato, di una “concezione ottocentesca a volte accademica e formale a volte romantica e individualista, ma spesso esteriore, evasiva dall’oggetto e gratuita nell’espressione”.

⁶ Cfr. *Appunti per le lezioni. Manoscritto I*, secondo la classificazione adottata in *Adalberto Libera, l’architettura come...*, cit.

In nome di una coerente presa d'atto dei fenomeni, non sarebbe dunque più consentito *evadere dall'oggetto*: "mi permetto di ricordare la *verità dell'accettazione della realtà*, [come] specialmente necessaria nel periodo iniziale di ogni nuova specie culturale ed artistica".

Le scelte di linguaggio sembrano dover tornare a passare attraverso una sorta di nuovo realismo dell'oggettività (altra cosa evidentemente dall'*oggettualità*), che non si arresterebbe tuttavia alla conoscenza tecnica dell'architettura, ma che anzi dischiuderebbe nuove modalità espressive. "L'architettura moderna", per Libera, "dovrebbe maggiormente oggettivarsi e proprio da ciò dedurre *spregiudicate forme e linguaggio*".

"Già si è delineata una nuova civiltà, a volte brutale ma vivida e [...] appunto perciò [penso] sia ineluttabile il senso di marcia *dall'oggettivo al soggettivo*". Come non ritrovare in questa affermazione di principio un'eco non spenta, ma ricondotta a moderazione della *radicalità* di quella "nuova oggettività" che nell'universo spiraliforme della modernità aveva rappresentato, per il "primo" Libera, sicuramente, uno dei suoi punti focali di riferimento?

Dalle enunciazioni di principio, esposte nelle lezioni inaugurali, Libera passa quindi, sul piano fattuale, all'organizzazione dell'attività didattica con grande determinazione e con spirito sperimentale. Mosso, soprattutto, dalla ferma volontà di introdurre quegli elementi di conoscenza del "reale" che aveva scelto come passaggio obbligato di una progettazione minimamente consapevole dei propri obblighi di aggiornamento.

A questo scopo imposta nei primi due mesi una serie di lezioni che comprendono diversi aspetti riguardanti il tema e che comportano l'allargamento degli apporti conoscitivi. Non a caso sin dall'inizio cerca di instaurare un rapporto di collaborazione con altri colleghi, specie con chi lo ha preceduto nella stessa "cattedra"⁷. Tre questioni in particolare si connettono direttamente all'"Unità di abitazione" come "organismo che deve funzionare": sono quelle del "traffico", della "trama edilizia", e dei "servizi". Così, quando raccomanda che l'"organismo edilizio si estenda in serrato discorso logico ed espressivo, dai punti scala agli spazi per auto e pedoni [...] alla rete stradale, fino al centro del quartiere ed all'allacciamento alla via di grande traffico (nodo)", sembra

⁷ Scrive Libera (in *Attività didattica. 1952-53*): "Iniziando la mia attività nel mese di marzo, a corsi iniziati, è stata mia preoccupazione il non turbare l'andamento degli studi con nuovi metodi e criteri. Ho perciò chiesto (specie per il V° anno) la collegiale collaborazione dell'insegnante uscente, il prof. Gori, che mi è stata cordialmente offerta". Analogamente nella Relazione letta in Consiglio di Facoltà sulla "operosità, efficacia didattica e adempimento dei doveri accademici", a conclusione del triennio di straordinariato (28 febbraio 1956), si legge tra l'altro, sempre a proposito degli "inizi" di Libera, e non senza rivelare un certo senso di sufficienza: "Pur non avendo egli precedente esperienza didattica, ha mostrato in questi anni di essere dotato di qualità didattiche veramente eccellenti, unite ad un particolare spirito assimilativo ed organizzativo e a una serietà e ponderatezza non comuni. Egli ha infatti approfittato della circostanza di avere ottenuto la nomina a febbraio, a Corsi iniziati, per giovare, con schietto spirito di colleganza, della collaborazione, durante quel primo anno di insegnamento, del suo predecessore e degli altri colleghi della Facoltà, al fine di acquisire un sicuro orientamento e di approfondire la sua conoscenza dell'ambiente e degli indirizzi didattici".

attribuire al tema, oltre alla suggestione dell'invenzione formale, anche un forte contenuto urbano.

Ma ciò che più in generale gli sta a cuore è la questione dell'“industrializzazione”, attraverso l'“unificazione e standardizzazione”. Ben consapevole che, alla vigilia dei grandi cambiamenti economici e sociali – di essi si percepivano già i sintomi – occorresse prepararsi sul piano tecnico, soprattutto se si nutrivano l'ambizione di guidarne lo sviluppo sul piano delle competenze e della capacità di immaginarne la *nuova* qualità⁸.

Il lavoro degli studenti è dunque guidato sul piano di un metodo rigoroso, se si vuole anche eticamente riferito a questioni di reale portata sociale, ma non rigido, rispettoso per quanto riguarda l'impostazione dei problemi e aperto alla sperimentazione del linguaggio: “i problemi oggettivi devono trovare soluzione e *ciò riguarda il metodo di insegnamento*. L'espressione formale riguarda la personalità dello studente e, per esso, è lasciata totale libertà”.

Nell'osservare i prodotti di tale metodo⁹ non è difficile così riscontrare una significativa corrispondenza, e qualche anticipazione, con le tematiche e le esperienze di quella temperie culturale che avrebbe fortemente caratterizzato un'intera fase dell'architettura italiana. Dalle già collaudate esperienze della ricostruzione (specie la grande esperienza dell'Ina Casa, primo settennio) alle sperimentazioni formali più avanzate degli anni Sessanta, non solo italiane (informale e gestualità espressionistica).

Tale doppio riferimento porta a far sì che anche le soluzioni più “ordinarie” non siano prive di particolare attenzione alla complessità del tema. La stessa composizione per moduli ripetibili, per nuclei organizzati *a sviluppo orizzontale* attorno a un fuoco

⁸ Particolarmente significativa risulta la corrispondenza che Libera ha avuto con Giuseppe Ciribini all'inizio dell'anno accademico 1955-'56, due anni dopo il suo insediamento a Firenze. La richiesta di un contributo alla conduzione del Corso è esplicita. Libera, nel mettere a punto il Programma, sente il bisogno di immettere nella didattica un apporto, “con qualche lezione”, di un'informazione preziosa sugli “elementi” che concorrono alla “composizione” e la figura di Ciribini, tecnologo-epistemologo di alta qualità, gli sembra la più adatta, quasi necessaria. Si ricordi che l'anno precedente, nella lezione inaugurale, Libera aveva esordito con queste parole: “Oggi la nostra preparazione non avviene sul piano dell'attività tecnica dell'architetto; mancano gli insegnamenti e le stesse tecniche sono carenti”. La corrispondenza con Ciribini rivela del resto anche un altro aspetto delle aspirazioni “carrieristiche” di Libera, la volontà di stabilire rapporti di alleanza, e non solo di collaborazione, nel campo della produzione e dell'industrializzazione edilizia.

⁹ I progetti documentati da Nustrini si possono classificare in base al loro livello di tipizzazione/complessità. Se ne può proporre una successione in funzione di una complessità formale crescente.

A) *Articolazione per moduli* – “Unità di vicinato” modello INA-Casa I Settennio. Le soluzioni si differenziano secondo alternative compositive, quali *Ripetitività/Unitarietà; Simmetria/Asimmetria; Apertura/Chiusura degli isolati*.

B) *Articolazione binaria di grandi “Unità” costruttivo-urbane*. Le soluzioni si differenziano secondo la disposizione *A specchio; Lineare-contrapposta; Ramificazione aperta*.

C) *Grandi opere unitarie*. Le soluzioni si differenziano per *Spazi aperti definiti dalla volumetria dell'Unità e per Gestualità della figura planimetrica*.

centrale, pare derivare dalle raccomandazioni indicate per i quartieri dell'Ina-Casa, ma possiede tutta la problematicità di una visione "mediterranea" ed è quindi immune da ogni banalizzazione tipologico-distributiva. La presenza della grande infrastruttura, inoltre, allude chiaramente alla *contemporaneità* (la realizzazione dell'Autostrada del Sole è la novità tutta italiana di quegli anni), ma anche all'esigenza di concepire il progetto alla scala di un nuovo rapporto tra città e territorio.

I progetti vanno dal più articolato al più unitario. V'è come una progressione verso un'espressività forte ma non violenta del segno planimetrico, da realizzarsi tramite l'immissione delle *impronte segniche* di grandi unità tipologiche, presenze dominanti nella dilatazione orizzontale di suoli urbani considerati totalmente disponibili alla trasformazione. Una via precipuamente plastico-architettonica alla definizione *inventiva* della forma urbana. Siamo in piena sintonia con le ricerche che si sarebbero avute di lì a poco sul tema della "Nuova dimensione": si pensi all'evoluzione del linguaggio che sopraggiunge nel secondo settennio dell'Ina Casa, ai grandi concorsi sui Centri direzionali che si sarebbero avuti negli anni seguenti, ma anche alle esperienze formali dell'ultimo Libera, come quella della cattedrale de La Spezia, straordinario oggetto plastico che diventa occasione di invenzione di nuovo spazio pubblico urbano.

Si giunge così, quasi per vie interne, a quella che per Libera, forte dell'esperienza fiorentina, ma anche – è da supporre – non immemore dei propri trascorsi accademici e "romani" da studente, sarebbe dovuto diventare un nuovo ordinamento didattico delle Facoltà di Architettura. È ancora grazie ai documenti conservati in archivio che possiamo ricostruirne i criteri fondamentali.

Emerge una concezione degli studi centrata sulla componente disciplinare della "Composizione", in termini tuttavia fortemente integrati con le diverse sfere della conoscenza. Alle due estremità di un'efficace graficizzazione dello schema troviamo, da una parte la "Storia" e dall'altra la "Scienza", mentre ai lati dell'asse centrale, compositivo, troviamo altri due fondamentali ambiti formativi, quello delle tematiche di orientamento generale, che Libera definisce "L'Uomo e la Società"¹⁰ che comprende l'"Urbanistica", e quello della "Tecnica", costruttiva, innanzi tutto.

Lo schema è rappresentato figurativamente con un diagramma di colonne verticali, le filiere della didattica e fasce orizzontali, corrispondenti ai cinque anni di Corso. Le due colonne *estreme* – ma certamente non *esterne* al campo – sono poste quasi a garanzia di una preparazione colta, consapevole della necessità dell'apporto sia della "Storia" (la memoria dei "padri"?), sia della "Scienza" (l'incessante ricerca sperimentale

¹⁰ Nella fascia di conoscenze raggruppate sotto il titolo "L'Uomo e la Società", che Libera considera necessario inserire nel programma didattico del IV anno, elenca le questioni con i corrispondenti ambiti di insegnamento, nel seguente ordine:

L'unità psicofisiologica: *La Personalità*; L'ambiente naturale: *La Climatologia*;

Relazione "uomo-ambiente": *La costruzione (dispositivi edilizi) per godere e difendersi dal clima*; La salute fisica: *Igiene edilizia*; La salute morale: *La morale e la legge*; l...intellettuale: *Istruzione-cultura*; La famiglia: *La casa (unità dell'alloggio)*; La socialità: *La politica-il potere l... la economia l...la Urbanistica*.

del “nuovo”?). Le colonne *intermedie* fanno invece da supporto alla Progettazione, la qualificano e le danno senso. L’asse de “L’Uomo e la Società” costituisce il riferimento all’attualità, alle esigenze dell’organizzazione sociale (quindi ad un’idea più generale di *Utilitas*), mentre l’asse della “Tecnica” rinvia alle esigenze di professionalità e della capacità “costruttiva” (qui viene evocato il concetto di *Firmitas*), che non a caso richiedono via via più tempo nella progressione degli studi, per fondersi con le altre componenti nell’anno da dedicare alla laurea.

Il diagramma nella sua suddivisione interna, verticale ed orizzontale, viene studiato nei minimi particolari, fino ad individuare in prossimità della conclusione degli studi opzionalità tutt’altro che secondarie, fondamentali, anzi, se si pensa all’importanza attribuita da Libera alla questione dell’aggiornamento.

Ma la sua idea di insegnamento è di un’evidenza *plastica*. In una rappresentazione più sintetica il diagramma si condensa in una figura di una concretezza sconcertante, quasi una “natura morta” alla Morandi, composta da figure simboliche, il *fuso* della “Storia”, la *bottiglia* della “Vita”, il *fungo* della “Composizione”, la *matita* della “tecnica”, l’*imbuto* della “Scienza”... disposte *discretamente* in successione lineare, come a sottolinearne la relativa autonomia e *dignità* scientifica. La sua forza consiste nella chiarezza con cui vengono raggruppate le diverse aree, che *figurativamente*, appunto, vengono rappresentate come *oggetti plastici*.

In conclusione possiamo affermare, richiamando anche quanto ebbe a dichiarare Bruno Zevi, che Libera stesse dando prova negli anni dell’insegnamento fiorentino di una grande ambizione, quella di volersi affermare definitivamente come un *maestro*, come nuovo punto di riferimento per quanti si avviavano alla professione, quasi in termini fondativi di una *nuova tradizione*. In questo senso, la sua collocazione nell’ambito della contemporaneità andrebbe sicuramente rivista. Del suo Razionalismo si è detto molto, anche se in realtà il termine risulta per alcuni versi improprio, per altri inadeguato. Del suo “secondo” periodo, così strettamente interrelato con le vicende della ricostruzione culturale e materiale del paese, si è detto meno e senza sottolinearne sufficientemente la forte originalità.

La sua attività di insegnante, se si fosse sviluppata, avrebbe forse potuto rivelarla in pieno.

Il suo approdo come insegnante a Valle Giulia, cui aveva ambito da sempre, sognato probabilmente sin da studente, quando gareggiava con Ridolfi nel voler primeggiare nella scuola fondata dagli “accademici”, doveva sicuramente, nelle sue intenzioni, tradursi in una *leadership* culturale che compensasse il salto generazionale, la perdita dell’intera generazione dei “moderni” causata dalla guerra. Arriverà invece a Roma proprio quando, non la sua opera, ancora così aperta a soluzioni innovative, ma la sua biografia si dovrà purtroppo interrompere.

G. Michelucci, Felicità dell'architetto. Lettera aperta ai giovani docenti e agli studenti della Facoltà fiorentina di Architettura, Firenze, "Il Libro", 1949. Riedito, insieme ad altri scritti, col titolo La felicità dell'architetto, 1948 – 1980, Pistoia, Tellini, 1981.



F. Rodolico, Le pietre delle città d'Italia, Firenze, Le Monnier, 1953. Riedito nel 1993 insieme agli Atti della Giornata di studio Le pietre delle città d'Italia in onore di Francesco Rodolico, a cura di D. Lamberini, Firenze, Le Monnier, 1995.



L'Arnolfo. Organo degli studenti di architettura di Firenze, Firenze, La Tip. Commerciale Fiorentina, 1959; dir. resp.: Piero Spagna; redattori del numero unico: P. Ciconesi, F. Di Pietro, M. Dezzi bardeschi, C. Greppi, A. Ponis, P. Spagna, C. Winderling.



R. Fagnoni. Tre architetture non realizzate (1933 - 1960 - 1957), catalogo della mostra, Sala dell'Accademia delle Arti del Disegno, Via Ricasoli, (15 novembre - 1 dicembre 1962), Presentazione di Giovanni K, Koenig, Firenze, Tipografia Giuntina, 1962.



Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, n. 1, 1962, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina. È la prima rivista accademica della Facoltà di Architettura di Firenze; le seconda serie di questi Quaderni compare dal 1969 al 1972.



Istituto degli Interni dell'Università di Firenze, Due scuole materne per il Comune di Firenze, a cura di G. Maggiora, con C. Ferrari, R. Vernucio, G. Villa, Bologna, Bologna, Società Tipografica Editrice Bolognese, 1963. Il Volume è pubblicato dal Centro Studi dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Bologna, che applica poi su ampia scala i risultati di queste ricerche.

L'opera di Le Corbusier, catalogo della mostra, saggio introduttivo di C.L. Raghianti, Firenze, Palazzo Strozzi, febbraio-marzo 1963, Firenze, Giuntina, 1963.



G.K. Koenig, L'invecchiamento dell'architettura moderna, Firenze, Lef, 1963; nel 1967 compare la seconda edizione riveduta e corretta: L'invecchiamento dell'architettura moderna e altre dodici note.



Giuseppe Gori. La passione per l'architettura*

di Antonella Del Panta

L'INIZIO DELLA VITA ACCADEMICA

Nel periodo che intercorre fra la vittoria del Gruppo Toscano e la costruzione della nuova stazione di Santa Maria Novella, G. Gori si laureò con il massimo dei voti e la lode con una tesi sulla Organizzazione ospedaliera di Firenze. Iniziò il proprio tirocinio professionale e didattico con colui che è stato uno dei ricercatori italiani più aperti e insofferenti tutto teso nell'aspirazione a fondere 'lingua ed esistenza' e scelse di diventare assistente volontario al corso biennale tenuto da Giovanni Michelucci, docente di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione. Le scelte del giovane architetto si orientavano verso il proprio maestro, attraverso una deferente amicizia, per un incondizionato apprezzamento del valore, per il modo di 'fare architettura', per lo spirito antiaccademico, per il pungente atteggiamento critico. Nonostante i non facili rapporti personali fra le due personalità diversissime, frutto della loro collaborazione sono il progetto per la Stazione di Venezia e moltissimi disegni di arredamento di interni.

I primi lavori professionali nel campo delle arti applicate furono eseguiti, nella quasi totalità, nel laboratorio artigiano di Gregorio Gori, padre di Giuseppe. Gregorio, professore di disegno, ebanista, titolare di un laboratorio di mobili in via della Dogana, aveva, a sua volta, compiuto il proprio tirocinio prima a Firenze nelle botteghe dei Coppedé, poi a Parigi – lì era nato Giuseppe – dove diresse un atelier di arredamento. Il giovane architetto e il padre, accomunati da una straordinaria sensibilità materica, entrambi profondi conoscitori della tecnologia dei materiali collaborano, anche se non possono non divergere sugli esiti finali delle opere.

Questi primi anni di attività sono caratterizzati dall'impegno, che diventerà una costante nell'attività di G. Gori, di partecipare ai concorsi per una ricerca di rapporto con l'opinione pubblica. In questi anni egli ottenne una serie di riconoscimenti pubblici dovuti alla partecipazione ai concorsi di arredamento alla Mostra Nazionale dell'Artigianato a Firenze (vinti nel '38, nel '40, nel '47, nel '49) e agli allestimenti della stessa Mostra (nel '47 e nel '52). L'impegno professionale tutto volto alla ricerca del rapporto fra architettura, arti applicate, arredamento è funzionale alla carriera universitaria: nel

'43 G. Gori conseguì “all’unanimità” la libera docenza e conservò fra le proprie carte la dichiarazione del proprio docente:

Dichiaro che il Dott. Arch. Giuseppe GORI figlio di Gregorio, nato a Parigi, quale assistente incaricato¹ delle esercitazioni dall’anno 1934-XII all’anno 1943-XXI presso la cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione nella Facoltà di Architettura della R. Università di Firenze, tenuta dal sottoscritto, ha potuto, mettendo in evidenza le sue eccezionali doti di sensibilità artistica, le sue attitudini critiche e la sua preparazione culturale, grandemente giovare al risultato didattico dei corsi da me svolti negli anni e nelle materie suddette.

Firenze 9 luglio 1943 XXI

(Prof. Arch. Giovanni Michelucci)²

UNA NUOVA FIGURA DI DOCENTE NEL MANIFESTO FIORENTINO DEL '44

All’interno della Scuola di Architettura durante l’occupazione tedesca di Firenze si costituì in maniera clandestina, in un clima un po’ giacobino, una Commissione formata da Michelucci, Gori, Edoardo Detti, Carlo Maggiora e dal custode-bibliotecario Adolfo Cherici. Nella sede della Facoltà di Architettura quella Commissione aveva definito i punti per il rinnovamento della Scuola di Architettura nell’emblematico Manifesto pubblicato sull’organo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale, la “Nazione del popolo” del 4-5 settembre '44. Nel Manifesto è indicata come fattore più importante per il mutamento della istituzione, una nuova figura di docente di architettura, la cui attività professionale andava unita all’attività didattica. Nel Manifesto veniva prefigurata una Scuola di Architettura come Centro di Studi di Architettura e di Urbanistica con un programma didattico da opporre alla rigidità degli studi obbligatori per il conseguimento della laurea in Architettura. Se le discipline tecnico scientifiche e le discipline storiche, fino ad allora, avevano avuto la prevalenza, ora – secondo il documento fiorentino del '44 – sarebbe diventato centrale l’esercizio della progettazione dell’architettura e conseguentemente sarebbe diventata nevralgica la corrispondente materia di insegnamento, Composizione Architettonica.

Veniva delineata, la nuova Scuola di Architettura, come una istituzione scientifica con funzioni culturali per i rapporti di collaborazione attiva con le Amministrazioni cittadine. Uno degli obiettivi era quello di colmare la distanza tra programmi di insegnamento e concreta pratica operativa, nel rispetto della realtà sociale e politica del dopoguerra. La nuova istituzione era considerata “viva” per il fatto che gli studenti degli ultimi due anni di studi vi avrebbero potuto collaborare, iniziando così l’esperienza professionale sui banchi dell’Università. Si sarebbe così instaurato un rapporto di com-

¹ La qualifica è in realtà di assistente volontario, come indica lo stesso G. Gori nel proprio *curriculum*.

² Dipartimento di Progettazione dell’Architettura della Università degli Studi di Firenze, *Archivio Giuseppe Gori*.

plementarità fra momento educativo e momento professionale e anche un rapporto 'corale', di gruppo dei progettisti, volto a superare ogni forma troppo individualistica. Un ideale di matrice un po' illuministica³ veniva calato in ambienti organizzati come le antiche e famose botteghe degli artisti del Rinascimento fiorentino, dove il maestro lavorava con i suoi aiuti.

A quel documento seguì una serie di memorie, di convegni, di dibattiti, di congressi promossi dalle organizzazioni autonome dei docenti e degli studenti, i quali trovarono ragioni in problematiche specifiche, nei bisogni reali dei fiorentini, dei docenti e degli studenti. Le ipotesi di lavoro di quegli antichi 'compagni di viaggio' dell'immediato secondo dopoguerra trovarono concreta applicazione dopo un ventennio e particolarmente nelle esperienze di Gori sulla scuola.

L'ATTIVITÀ DIDATTICA UNITA IDEALMENTE E REALMENTE ALLA SUA ATTIVITÀ PROFESSIONALE

Nell'anno accademico '46-47 la dimensione della Scuola di Architettura di Firenze era del tutto simile a quella delle altre Scuole di Architettura europee, registrando la presenza di circa cinquecento studenti iscritti; soltanto quindici anni dopo il numero degli studenti iscritti raddoppiava⁴. Con la prima presidenza universitaria di Giovanni Michelucci ('44-45), che era passato a Urbanistica e, dal 1946, a Composizione Architettonica, a Gori fu affidato l'incarico dell'insegnamento biennale di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione e la direzione dell'omonimo Istituto.

Nei primi anni Cinquanta Gori cominciò ad avere una certa autonomia all'interno delle strutture universitarie e iniziò a tessere una vivace serie di contatti. Ad esempio nel



Fig. 1 – Giuseppe Gori (anni Cinquanta, Archivio della Fondazione Michelucci, Fiesole).

³ D. Cardini, *I sogni e le metamorfosi della Facoltà di Architettura. In memoria di G.G. Gori*, "Professione Architetto", nn. 5-6, 1989, pp. 12-14: 12.

⁴ *Ibidem*.

1952 su invito dell'Ecole Supérieure des Beaux Arts di Parigi e dell'Unione Internazionale Architetti fu ospitata a Firenze, nella sala dell'Accademia delle Arti del Disegno in via Ricasoli sotto le Logge di San Matteo, una rassegna intitolata Gara internazionale d'emulazione, dove vennero esposti i lavori di cinquantaquattro allievi architetti di nove nazioni: Belgio, USA, Francia, Grecia, Israele, Italia, Olanda, Portogallo, Svizzera. In quel confronto, tra i docenti "dietro le quinte", cominciava ad emergere il Professore di Architettura degli Interni di Firenze⁵.

L'intento di voler fondere in un'unica struttura attività didattiche e professionali costituì il fine ideale⁶ perseguito da G. Gori con eccezionale costanza. Il lavoro professionale del docente trasportato all'interno della sede universitaria, costituiva per gli allievi di Architettura un incoraggiamento a prendere confidenza con progetti per realtà concrete. Nei locali dell'antica Accademia e in particolare nella Sala di Minerva fra una revisione agli studenti e l'altra, Gori espletava gli incarichi professionali nelle vesti di leader, di coordinatore della progettazione dei numerosi concorsi, elaborati ora con i più svariati collaboratori, ora con giovani emergenti come Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. Con questi ultimi progetta la ricostruzione delle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio⁷. In quello stesso luogo nacquero i progetti per la città come quelli per il Ponte Amerigo Vespucci e per il Cavalcavia dell'Africo, e quello per il Mercato dei Fiori a Pescia.

Intanto Gori diventava una presenza di riferimento in Facoltà. Alla fine dell'anno accademico '48-49, era presente all'ultima lezione di G. Michelucci e, impietrito, assisté alla sua uscita, fisica e simbolica, dalla sede universitaria di Via Ricasoli. In conseguenza del trasferimento di Michelucci fu affidato a Gori, dal '48 al '53, anche l'incarico dell'insegnamento biennale di Composizione Architettonica e la direzione dell'omonimo Istituto. Le analisi sulla figura di Gori si riverberano nel contesto della vita universitaria fiorentina, come dimostra questa lettera scritta da Roberto Papini ad Adalberto Libera (ottobre 1953):

Caro Libera

ti dico subito che trovo molto giusto che tu sei il primo della terna, tu sei l'unico architetto estraneo all'ambiente fiorentino che io vedrei con gioia nella Cattedra di Composizione Architettonica, perché non solo hai una vera personalità di architetto, ma anche perché mi è sempre piaciuta la tua disciplina mentale, qualità didattica tra le

⁵ R. Papini, *Architetti di domani*, "La Nazione Italiana", 4 luglio 1952; pubblicato nelle *Cronache di Architettura 1914-1957 Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze, Edifir, 1998, p. 345.

⁶ A parziale rettifica di quanto è affermato nella *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, a cura di E. Capannelli e E. Insabato (Firenze, Leo S. Olschki, 1996, pp. 291-97: 291) una forte carica ideale animò G. Gori nel trasportare il proprio studio professionale nella sede universitaria di via Ricasoli; decisione che gli procurò non poche contrarietà nel tempo.

⁷ Fece parte di quel gruppo anche Emilio Brizzi; il motto del concorso (1946) era *Firenze sul fiume*.

maggiori. Tu vuoi che io esamini tra me e me la possibilità che tu possa venire a ruolo da noi; ti ho già risposto nel modo affermativo più deciso per quel che riguarda la stima che ho di te, devo però aggiungere che vi sono due difficoltà, la prima è che in base a varie deliberazioni prese noi dobbiamo esigere l'assoluta residenza a Firenze del titolare di quella cattedra. E' una vecchia tradizione da noi, è un convincimento consolidato dall'esperienza, la cattedra universitaria è un lavoro non un dopo lavoro. La seconda difficoltà è data dalla gratitudine che tutti abbiamo verso Giuseppe Gori, architetto docente di grandi qualità, uomo che ha coraggiosamente salvato la Facoltà dal caos in cui l'aveva lasciata l'inconscio Michelucci. Possiamo noi sic et simpliciter mettere da parte un collega così meritorio? Ci sarebbe per questo un compenso che egli riuscisse, come è molto probabile, nella terna del concorso di Architettura degli Interni, in questo caso il Ministero dovrebbe darci una stessa cattedra di ruolo, contemporaneamente tu e lui sareste chiamati a Firenze con grande vantaggio della nostra Facoltà. Ho voluto parlarti francamente in nome dell'antica amicizia, devi fare lo stesso con me perché di me puoi fidarti.

Con altrettanto memore affetto ti stringo forte la mano

tuo Roberto Papini⁸

IL GRANDE ESPERIMENTO SULLE SCUOLE

Gori aveva conseguito, nel '50, l'idoneità al Concorso per la cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione nella Facoltà di Ingegneria di Napoli e, nel '52, la conseguì di nuovo nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Nel '60 vinse il concorso di ordinario di Architettura degli Interni. Nell'anno accademico '61-62 fu avviato un esperimento innovativo. La nuova amministrazione Comunale fiorentina – la prima di centro-sinistra in Italia – insediatasi nel marzo 1961, dette l'incarico all'Istituto universitario di Architettura degli Interni del progetto di due scuole materne da realizzare nei due quartieri suburbani di Novoli e del Bandino, in una zona delle 167 previste dal nuovo Piano Regolatore. La delibera di incarico era stata emessa dall'Amministrazione Comunale, a favore dell'Istituto diretto da Gori, il quale avrebbe dovuto assumersi anche la responsabilità della direzione dei lavori. Con grande trasparenza, in polemica con tante forme di plagio, venivano indicati, come firmatari dei progetti, gli studenti dei corsi di architettura e, se questo esperimento fosse proseguito, essi avrebbero avuto parte anche nella direzione dei lavori.

L'Amministrazione Comunale promise di costruire, in via sperimentale, le scuole, frutto delle ricerche progettuali degli allievi architetti dei corsi di Architettura degli Interni. Era possibile finalmente organizzare nella Facoltà di Architettura un centro di studi e di proposte in funzione delle concrete esigenze cittadine: era l'occasione perché le ricerche universitarie avessero il primato nel campo dell'edilizia pubblica. L'esperi-

⁸ Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Architettura, *Fondo Papini*, filza 724 D.

mento avrebbe consentito agli studenti di seguire un ciclo progettuale completo: si iniziava a progettare un'architettura concreta che, tenendo conto delle componenti pedagogiche, ambientali, economiche, tecniche, sarebbe stata realizzata completamente fino alla sua esecuzione materiale. Il corpo docente, insieme agli studenti, svolsero una singolare ricerca progettuale per le due scuole materne in collaborazione con l'Istituto di Pedagogia dell'Università diretto da Lamberto Borghi. Le due scuole non furono mai costruite. L'esito dell'incarico si concretizzò in due progetti sperimentali, presentati uno nello 'stile razionalista' e l'altro nello 'stile organico'.

Negli anni successivi a questa prima esperienza ne seguirono altre, dando modo al gruppo di consolidare anche la collaborazione con gli altri istituti universitari che avevano fino ad allora partecipato alle ricerche, consentendo così di precisare in senso metodologico anche il meccanismo degli apporti interdisciplinari ed extradisciplinari alla progettazione. Nel '63 l'Amministrazione Comunale di Bologna si accordò con il docente fiorentino per proseguire l'esperimento che si sviluppò con continuità fino al '68.

'DISEGNI FIORENTINI'

Quando si segue l'attività di Gori nel succedersi degli anni, si scopre che in essa c'è come un crescendo continuo di elementi caratterizzanti e denotanti il progetto di architettura. I primi passi iniziano dagli appunti delle lezioni dattiloscritti da Gori e da E. Detti nelle vesti di assistenti di G. Michelucci⁹. Le prime pubblicazioni di Gori riguardanti le arti applicate, fecero parte della propria attività didattica come docente di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione. I progetti di architettura finalizzati alla stessa disciplina partivano, appunto, dalle 'necessità interne' all'edificio, dovevano sottolineare l'importanza dello spazio interno, inteso non tanto come il 'dentro' dell'edificio quanto la spazialità totale dell'architettura.

In fondo, alla base dell'insegnamento della architettura delle Scuole Superiori c'era stata la determinazione delle peculiarità di ciascun sistema segnico delle varie arti: pittura, scultura, architettura, dei loro scopi e dei mezzi specifici, in modo da sottolineare le particolari differenze dei linguaggi caratterizzanti, il loro grado di "meccanicità", le loro finalità operative. Specialmente nell'architettura la componente sensibile del segno e il connesso principio di funzionalità sono presenti con maggior evidenza che altrove: "il pensiero architettonico funzionale non è che un momento del più generale pensiero illuministico"¹⁰.

Anche se il principio della riunificazione delle arti sulla base dei processi esecutivi propri dell'attività artigianale era stato giudicato in vario modo – Sigfrid Giedion l'aveva

⁹ M.M. Manca, *Dettiana*, in *Edoardo Detti architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, a cura di P. Duboy, Milano, Electa, 1993, pp. 209-34: 209.

¹⁰ M. Petrocchi, *Razionalismo architettonico e razionalismo storiografico*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1947, p. 17.

decisamente svalutato¹¹ e Giulio Carlo Argan parlava di una fase populista¹² – tuttavia per Gori esso rimase sempre centrale. Questa fu la sua concezione: il progetto di architettura riguarda il ciclo completo che arriva al prodotto architettonico realizzato concretamente; esso parte da una rigorosa ricerca delle ragioni costitutive e si conclude nella loro verifica. Non è data separazione dell'ideazione dalla esecuzione, anzi non è possibile trascurare il momento della esecuzione. I disegni sulla carta e gli elaborati tecnico economici costituiscono una sola fase del progetto di architettura, in quanto il progetto necessita di una verifica che avviene nel momento della esecuzione e assume la più grande importanza, proprio perchè la realizzazione stessa è verifica¹³. All'architetto non basta risolvere nel disegno gli aspetti 'artistici', quelli tecnici strutturali e quelli tecnici estimativi della sua opera: fa parte del progetto il rischio della verifica.

Seguendo questa ottica concorrono, in maniera determinante, alla 'lettura' del progetto di Gori, elementi tecnici come il computo metrico, fattori economici come tante sue soluzioni statiche strutturali, usate comunemente nell'industria, e anche diversi altri fatti, come la gamma di differenti soluzioni grafiche presentate agli svariati concorsi, con una 'disinvoltura' tale nei confronti della cifra stilistica, da far ritenere che essa non fosse affatto l'elemento caratterizzante, o quello che premeva maggiormente, allo stesso responsabile di quei progetti architettonici.

Gori vedeva inesorabile la perdita di autorità delle cose e specialmente di ciò che si presenta come un pezzo unico ed era solito avere pochi contatti con il proprio foglio da disegno, forse per la stessa ragione per la quale i pittori scelgono di non aver più contatto con la propria tela, ossia per una scelta appassionante con la quale essi decidevano di mettersi in discussione e reinventare completamente la propria arte. In fondo la dissacrazione dell'arte avviene mediante la crisi del contatto diretto dell'artista con l'opera e mediante un'intenzionale immissione del prodotto artistico in un ciclo da fruire in quanto tale, insistendo sul mondo dell'esistenza quotidiana e presentandosi disponibile alla trasformazione, alla lettura e persino all'equivoco dell'osservatore. Le incongruenze, l'inafferrabilità stessa di tanta produzione contemporanea evidenziavano il comune e tacito intento di decretare da un lato la morte stessa dell'arte così come era tradizionalmente intesa, dall'altro una dimensione nuova e imprevedibile dell'operare architettonico. Qui Gori colse l'opportunità di una nuova disponibilità rigorosa e controllata, commisurata ai compiti imposti dal momento storico.

Muovendo dalla esperienza della realtà concreta, dalla complessità reale dei problemi – poiché una realtà semplificata era, per Gori, solo accademia "magari di nuovo genere, ma ancora accademia"¹⁴ – egli impostò quesiti disciplinari, diagnosi oggettive e spregiudicate per rifondare la materia Composizione Architettonica come scienza. In una avversione a descrizioni strutturali dell'uomo ridotto ad oggetto, egli immise

¹¹ S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, trad. it.: *Spazio, tempo e architettura*, Milano, Hoepli, 1954 p. 476.

¹² G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi, 1951, pp. 22-43.

¹³ C. Chiappi, R. Vernuccio, *La scuola come tema di architettura*, cit., pp. 17-19: 19.

¹⁴ *Ibidem*.

nel procedimento progettuale la categoria della partecipazione. In una ricerca sottile, pacata, lontanissima dai gesti clamorosi, egli diffuse la pratica dell'ascolto, da parte degli architetti, nei confronti degli esperti dei vari settori, dei futuri utenti, dei destinatari delle future architetture.

Conseguentemente al progetto di architettura andavano necessariamente affiancate nuove discipline, intese non come collaterali, ma come fondanti e integrative¹⁵. Partendo dalla impostazione dei problemi si procedeva per logiche e conseguenti deduzioni secondo un rapporto organico delle singole parti al tutto, in una fusione armonica degli apporti multidisciplinari e interdisciplinari¹⁶. Un tema di progettazione diventava un microcosmo di concetti. Il microcosmo riassumeva in sé una miriade di problemi da analizzare e da risolvere. I confini si espandono. Le osservazioni e le diagnosi vanno condotte con la massima lucidità critica e possono arrivare alla identificazione di una infinità di 'atomi', i quali, una volta eccitati, sono in grado di emettere un'energia esplosiva. Ai fini della definizione del progetto di architettura Gori arrivava ad indagare con metodo funzionale l'intera città. Egli analizzava con lucida razionalità dall'interno i problemi cittadini, riducendo la distanza tra città e architetto mediante la cautela con cui la sua mano toccava i problemi, operativamente come un chirurgo che, distaccato, analizza e taglia profondamente alcune parti e, dopo questa operazione, esse si ricompongono secondo una legge nuova.

Alla volontà di istituzionalizzare un metodo scientifico si univa, inderogabile, il problema della fondazione degli strumenti critici. Attraverso un rigoroso controllo dei concetti – prima che si concretizzassero in una forma – venivano selezionate le leggi organizzative che presiedono al progetto di architettura fino ad approdare ad un sistema nuovo, rivoluzionario perché carico di nuovi significati dovuti all'introduzione di inedite premesse e inusuali relazioni fra i suoi costituenti. Nel percorrere questa strada egli obbliga il progetto di architettura a procedere in modo sistematico, scientifico, sui binari fondati su una spregiudicata empiria, considerata come l'unica via percorribile, scavalcando non soltanto le estetiche, ma anche le convenzioni ideologiche, i fondamenti speculativi.

Il problema poi diventava quello di operare una sorta di selezione mutevole e senza appoggi aprioristici, al fine di individuare la struttura del tema. I termini di confronto adatti a fondare tali analisi non possono essere, neanche essi, dati una volta per tutte. Così anche la progettazione dell'architettura si trova costretta a rivoluzionare continuamente se stessa nella ricerca di parametri di volta in volta adeguati in una esigenza profonda di oggettività che, se si vuole, è la proposizione di un sapere e di un fare 'antistorici'. Spezzando la continuità delle esperienze tradizionali, egli costruì autonomamente una nuova ricerca della progettazione, in un bisogno, quasi esasperato, di verifiche, di puntualizzazioni, di concetti, nella ricerca di una oggettività.

La confluenza nella stessa persona della figura dell'architetto professionista incaricato,

¹⁵ Cfr. E.N. Rogers, *Il dramma dell'architetto*, in *Esperienza dell'architettura*, Torino, Einaudi, 1958; L. Quaroni, *La Torre di Babele*, Padova, Marsilio, 1967.

¹⁶ C. Chiappi, R. Vernuccio, *La scuola come tema di architettura*, cit., pp. 17-19: 19.

del docente, dello sperimentatore, del teorico faceva sì che si instaurasse un'alleanza tra ricerca impegnata e progettazione dell'architettura in una identificazione della ricerca con operazioni che insistono sulla medesima area di premesse, di problemi e di verifiche. In fondo questa costruzione di un bagaglio ideologico nuovo era un modo di contestare che aveva tutta la capacità di arrivare ad offendere i vecchi codici artistici e i grandi sistemi di progettazione dell'architettura. Si trattava di una contestazione dei metodi del passato basati sulla sperimentazione sistematica. Il nuovo metodo è suscitatore di committenza, è provocatore di dialogo con le istituzioni cittadine. Seguendo questo itinerario l'architetto è colui che indirizza la committenza.

L'alta funzione morale e razionale attribuita da G. Gori all'architettura, come elemento primo della città degli uomini, fu forse frustrata dal realismo politico, anche a causa delle ambigue relazioni fra architettura, rivoluzioni culturali e metodi di progettare. In questo senso il suo modo di progettare fu costruzione anche di un'utopia in quanto essa proietta nel futuro le sue esigenze, i cui valori e i cui significati superano ciò che l'architettura riesce a realizzare nella società, perché è una testimonianza di idee che valgono come messaggi al di là dei loro effetti immediati nel comportamento sociale, al di là delle loro conseguenze storiche. La ideologia lasciata trasparire in maniera appena percettibile ma evidente dalle opere architettoniche è sempre una visione del mondo che tende a porsi come costruzione dell'ambiente umano. La sua critica fu critica di esperienze e anche di ipotesi. Se Edoardo Persico, in un clima difficile, aveva parlato di architettura come "sostanza di cose sperate", Giuseppe Gori con un leggero sorriso sardonico, correggeva: "sostanza di cose provate".

IL PROGETTO DI RIFORMA DEL PIANO DI STUDI DEGLI ANNI 1964-66

Negli anni 1964-66 Gori e un gruppo di docenti che condividevano con lui la impostazione didattica elaborarono il Progetto di riforma del Piano di Studi. Si trattò di una sofferta elaborazione¹⁷ che si protrasse per tutti gli anni Sessanta. Andava preso atto del nuovo numero degli iscritti (da circa mille nell'anno accademico '64-65 si arrivò a duemilatrecentocinquantesette nell'anno accademico '68-69); appariva necessaria una diversa organizzazione della didattica per una diversa formazione culturale e professionale in vista delle diverse prospettive che la figura dell'architetto poteva assumere all'interno della società. Gori assunse il ruolo di protagonista di spicco¹⁸ nella storia delle Facoltà di Architettura italiane.

Si pensava che la preparazione della Scuola non avrebbe dovuto essere funzionale soltanto alla attività progettuale nei settori tradizionali della Composizione e dell'Urbanistica ma prevedere importanti sbocchi nel design e nell'arredo (fino ad allora sottovalutati) oltre che nelle discipline tecnologiche-costruttive, in quelle storiche, del

¹⁷ D. Cardini, *I sogni e le metamorfosi*, cit. p. 13.

¹⁸ Ivi, p. 12.

restauro, nel settore tecnico-amministrativo, per i “quadri tecnici” di Regioni, Comuni, Stato. Quanto all’insegnamento, si riteneva fondamentale nell’interesse del Paese formare nella Facoltà docenti specializzati sui problemi dell’ambiente da inserire nelle scuole medie superiori riformate. Inoltre si continuava a ritenere che la Facoltà, per formare architetti culturalmente e professionalmente qualificati, non potesse limitarsi all’addestramento alla progettazione solo su temi in vitro. Occorreva coinvolgere l’esterno; organizzare la verifica nella scuola di ciò che si stava facendo e progettando nella realtà del territorio: di fronte cioè al grande numero di ‘variabili’ che caratterizzano ogni problema reale. Allora si credeva, e si sperava, che questa verifica potesse essere organizzata per via istituzionale attraverso una messa in essere di un meccanismo che consentisse una continua interazione tra cultura e prassi ponendo gli stessi studenti di architettura, ad un certo momento della loro formazione, di fronte alla conoscenza, su casi concreti, del rapporto tra problemi da risolvere e progetto, ed infine tra progetto ed esecuzione del progetto stesso, fosse esso una sedia o un quartiere. Si pensava insomma che anche nella Facoltà di Architettura dovesse avvenire quello che avviene nella Facoltà di Medicina che, attraverso l’esperienza delle cliniche, si pongono gli studenti accanto alla concretezza del malato.

La Facoltà sarebbe dovuta divenire sede privilegiata della ricerca scientifica dell’architettura e si pensava che per svilupparla, fosse necessario stabilire un rapporto più diretto con il territorio ed in particolare con le amministrazioni pubbliche responsabili del suo assetto. Un obiettivo che per essere avvicinato obbligava allo svolgimento di una sperimentazione in quella direzione per contribuire a delineare i parametri nazionali della Riforma.

Si auspicava che l’aggancio tra scuola e realtà potesse avvenire attraverso l’impiego a tempo pieno dei docenti nella Facoltà alla quale però doveva essere affidata la progettazione e l’esecuzione di “progetti sperimentali” di rilevanza scientifica, tecnologica, sociale e territoriale.

LA SPERIMENTAZIONE ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

Dal ’66 Gori impegnò tutte le proprie energie nella sua materia Composizione Architettonica; nel maggio egli fu eletto Preside della Facoltà. Quell’anno vide Firenze inondata dall’alluvione dell’Arno. L’assetto già precario della Facoltà venne ulteriormente compromesso: le sedi inagibili, danneggiate le strutture didattiche, le dotazioni strumentali, le biblioteche e gli archivi. Il Preside della Facoltà di Architettura, come ogni fiorentino colpito, con gli stivaloni di gomma nel fango, con grande tempestività e spirito organizzativo coordinò gli interventi necessari alla normalizzazione di quanto poteva essere necessario per la ripresa.

Non erano passati quindici giorni da quell’evento, che il Preside spediva al corpo docente la seguente lettera per mettere a disposizione del Prefetto una Commissione tecnica formata dai docenti e collaboratori di Facoltà:

Firenze, 22 novembre 1966

Ai Sigg.ri Dr.i Arch.tti Aterino Aterini, Berta Leggeri, Tommaso Bruno, Emilio Brizzi, Vittorio Casini, Frido Chiostrì, Cirano Fei, Franco Focardi, Piero Focardi, Carlo Gavarini, Leonardo Lusanna, Claudio Messina, Lorenzo Nizzi Grifi, Danilo Pilati, Luciano Rocco, Ugo Saccardi, Giovanni Koenig

Cari Colleghi,

la nostra Facoltà desidera impegnarsi per collaborare con gli organi tecnici pubblici nei molti problemi, soprattutto in questa fase, in quelli di esigenze immediate, sorti a seguito dell'alluvione.

Per varie ragioni che saranno espone nel corso della riunione alla quale, con la presente siete invitati, si è rispettato questo desiderio all'Ingegnere Capo del Genio Civile di Firenze.

Questi ha estremamente gradito la proposta precisando che ove potesse integrare le scarse forze qualificate di cui dispone (laureati) con personale tecnicamente valido della nostra Facoltà e per di più sensibile all'integrazione dei concetti informativi dei provvedimenti statici, idraulici ecc. occorrenti via via, con una opportuna componente architettonica; egli vedrebbe accrescere di molto le possibilità di aiutare, nel migliore dei modi, la collettività.

Si tratta di prestare gratuitamente la propria opera di tecnici per opere urgenti a contenere e possibilmente dominare le situazioni di pericolo già createsi o in corso.

La maggioranza di voi appartengono, come è ovvio, all'Istituto di Costruzioni, il cui Direttore è ben lieto che il maggior numero possibile dei suoi collaboratori, accetti di collaborare per la propria città e provincia.

Il Prof. Brizzi curerà il coordinamento.

L'elenco degli indirizzi è conseguente ad un primo esame con riferimento agli ispettori per il c. c. ed è suscettibile di essere integrato con altri volenterosi della Facoltà. La riunione è fissata per le ore 18 di giovedì 24 p. v., presso l'Istituto di Architettura degli Interni, via Ricasoli, 66.

Cordiali saluti

Giuseppe Gori¹⁹

Ecco un'immagine di quei giorni: il Preside svolgeva le proprie funzioni dalla sede decentrata di piazza Brunelleschi, en plein air, sotto il loggiato del Chiostro Grande. Emergendo, nonostante la piccola statura, da una scaffalatura recuperata che gli serviva da scrivania e da archivio, contornata da un coronamento di sacchetti di segatura e di talco, coordinava gli interventi e al tempo stesso era intento a selezionare il recupera-

¹⁹ Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche, Architettura, *Archivio Giuseppe Gori* (in fase di riordino).

bile fra le carte della Biblioteca distrutta. Oramai la sua vita si svolgeva tutta, a tempo veramente pieno, dentro l'Università.

Intanto proseguiva il confronto sulla riforma. Erano anni che si attendeva la riforma dell'Università e specialmente nella Facoltà di Architettura, dove a partire dal '54, si erano manifestate contestazioni e occupazioni in un crescendo fino a quella del '63, culminate poi in quella del '68. La Facoltà fiorentina fu particolarmente attiva nel raccogliere tutta la ricchezza delle differenti esperienze e delle proposte formulate al suo interno. Insieme alle proposte delle altre Facoltà di Architettura italiane, esse andarono a confluire nella Commissione istituita dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Riforma delle Facoltà di Architettura italiane, di cui Gori fece parte. Una bozza di riforma fu elaborata nel '66, ma non ebbe seguito per gli avvenimenti del '68. La contestazione, scavalcando di gran lunga gli stessi problemi della riforma, obbligò la classe politica ad una risposta sull'Università, che però ebbe carattere soltanto politico (e demagogico) liberalizzando gli accessi agli studi universitari e liberalizzando gli stessi piani di studio (D.M. 918/68), senza predisporre adeguati piani di organizzazione, neanche delle strutture e degli edifici. Non fu questa la riforma, anzi fu, "una mutazione genetica" della Facoltà in senso totalmente contrario a quanto con Gori si sperava all'inizio degli anni Sessanta.



Fig. 2 – Il preside Giuseppe Gori parla all'Assemblea nel cortile di San Clemente (maggio 1968); alla sua sinistra: Leonardo Ricci e Pietro Mangani (da "Necropoli", nn. 2-3, marzo-giugno 1969).

Gori colse comunque nelle richieste degli studenti soprattutto un'altra grande occasione: quella di sperimentare i nuovi rapporti didattici e i nuovi metodi di studio basati sulla ricerca. Lo stesso tema veniva dato agli studenti dai primi anni e a quelli degli ultimi anni, in modo che, nell'aula di disegno che era come un grande atelier, potesse stabilirsi un confronto utile a chi si cimentava per la prima volta con progetto. Iniziò così la sperimentazione nel tumulto e nel disordine didattico, in un chiaro clima di pericolo di inadempimenti, di dispersioni, di ritardi, ma con l'assenso del Preside che sperò nel beneficio di un reale rinnovamento. Chi si aspettava da Gori un richiamo energico, un'azione decisa a troncare le implicazioni politiche e a respingere gli atteg-

giamenti di deviazione anarchica, rimase deluso. In modo autonomo²⁰ dalla Facoltà di Architettura il movimento radicale riportò anche Firenze, al pari delle altre grandi capitali della cultura mondiale nel dibattito artistico: l'architettura, vista in strettissimo rapporto con le arti visive e direttamente implicata con l'arte contemporanea, diventa produttrice di oggetti di mercato.

La fisionomia di Gori, come docente, è caratterizzata dalla determinazione di aver sempre rifiutato obsoleti panni accademici e antiche pastoie accademiche del docente che insegna dall'alto di una cattedra a lontani studenti che ascoltano, per voler essere un moderno docente democratico che vive con gli studenti per ascoltarne i bisogni e le aspettative e si mescola con loro per risolvere problemi concreti. Il suo spirito 'antiaccademico' lo accompagnò con indomita coerenza per tutta la vita. Egli fu disponibile ad accogliere le diversità degli altri e talvolta seppe mettersi da parte, con la modestia di un autentico maestro, disposto a cedere il proprio posto, se, alla fine, egli riusciva a vedere risultati positivi dell'attività altrui. Il suo naturale anticonformismo riusciva a catturare la sincera simpatia delle nuove generazioni di architetti. La varietà dei suoi allievi dimostra concretamente come G. Gori seppe 'educare', e-ducere nel senso etimologico: 'portar fuori le loro capacità'. Egli seppe lavorare l'argilla fresca delle nuove generazioni, senza impossessarsene, né manipolarla per propri fini. Egli infatti seppe essere un pedagogo per molti, per la sua capacità di ascoltare e di non imporre mai le proprie soluzioni, ma semmai di fare in modo che ogni allievo diventasse capace di trovare la propria.

Quando gli studenti occuparono la Facoltà di Architettura, misero alla porta il loro Preside. C'era modo, in quegli anni, di confrontare di persona il timbro di tante parole risuonanti nelle Università italiane. Nelle innegabili difficoltà e nelle immancabili sgradevolezze degli scontri con gli studenti, il Preside di Architettura fiorentino non usò mai parole che avevano il sapore degli strumenti borghesi, ivi compresa l'ironia; le sue affermazioni talvolta suonarono scomode nei confronti di alcuni, magari non furono sempre *à la page*, ma esse erano sempre il chiaro riflesso di quanto credeva un uomo concreto, sempre rispettoso di tutti e, in fondo, semplice; davanti a chi lo insultava come 'sovversivo e terrorista', egli annuiva, abbassando la testa.

In questo clima di grandi tensioni i problemi non erano solo gli studenti che incitavano il Preside a salire con loro sulle barricate. Di fatto il Preside era solo: il Ministro aveva accettato la sperimentazione senza riuscirne a valutarne la portata; la maggior parte dei docenti, timorosa delle conseguenze della rivolta, aveva assunto atteggiamenti di indifferenza o di avversione. Non venne meno però il sostegno dell'Ateneo:

Università degli Studi di Firenze

Estratto del Verbale di adunanza del Senato Accademico del 3 luglio 1968

Sono presenti: il Rettore, Prof. Giacomo Devoto ed i Presidi, Proff. Giuseppe Gori,

²⁰ C. Cresti, *Firenze, capitale mancata*, cit., p. 366; G. Pettena, *L'Anarchitetto*, Guaraldi, Firenze, 1973; Idem, *VI Mostra di Architettura. La Biennale di Venezia, Radicals, Architettura e design 1960-75*, Il Ventilabro, Venezia, (catalogo della mostra, Giardini di Castello), 1996.

Giuseppe Barbieri, Ernesto Sestan, Vittorio Chiodi, Carlo Musante, il Prof. Carobbi, Decano della Facoltà di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali, facente funzioni di Preside, il Prof. Vitali, Decano della Facoltà di Agraria, in sostituzione del Preside Patrone, il Prof. Grossi in sostituzione del Preside Mazzoni, il Prof. Sartori in sostituzione del Preside Maranini ed il Dott. Antonino Spitali, Direttore Amministrativo, il quale funge da Segretario.

Assenti giustificati il Preside Patrone, Mazzoni, Maranini, Bertolino.

omissis

INCIDENTI ALLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

Riprendendo in esame gli ultimi avvenimenti della Facoltà, e soprattutto in relazione alle azioni giudiziarie in corso ed ad alcune interpretazioni della stampa, il Senato esprime la sua solidarietà nei confronti del Prof. Gori, ed il suo rammarico di essere stato nell'impossibilità di procedere contro i responsabili, con opportuni provvedimenti disciplinari. Il Senato poi è lieto di poter continuare a contare fra i suoi Membri il Prof. Gori, il quale è stato confermato a Preside, e lo ringrazia di aver accettato tale oneroso incarico nella attuale difficile situazione della Facoltà.

Il Segretario
(Dott. Antonino Spitali)

Il Presidente
(Prof. Giacomo Devoto)²¹

Giuseppe Gori muore il 22 aprile 1969, senza sapere che pochi giorni prima la sperimentazione, secondo il nuovo parere ministeriale, poteva considerarsi conclusa.

È stato scritto che la sua scomparsa costituì per i docenti di Architettura una occasione per riflettere “su certe posizioni viscerali di sedimentata acredine e di egoismo intellettuale nell’ambito della Facoltà e della vita professionale”, per “far tacere in noi presunzione, diritti, ambizioni: per troppo poco tempo. Pensavamo ad una Facoltà dove si cominciasse pregiudizialmente a parlare dei doveri prima che dei diritti, dove ciascuno fosse disponibile a rinunciare a qualcosa di sé ancor prima che arrogarsi qualcosa degli altri; dove l’interesse generale della Facoltà – cioè degli studenti e della cultura – venisse prima degli interessi della persona o dell’Istituto; dove ricerca e didattica si componessero in un esercizio di democratica disponibilità con tutte le componenti presenti; dove le settorializzazioni dei campi di attività si aprissero alle necessarie integrazioni esterne; dove, insomma, l’esercizio universitario costituisse un reale servizio civile verso la conoscenza e la soluzione puntuale dei problemi che attendono, al di sopra di ogni velleitarismo personale o di cattedra”. All’inizio di queste riflessioni scaturite dal suo ricordo c’è una immagine significativa: il Preside e Leonardo Ricci, i soli interlocutori della contestazione giovanile, in una delle assemblee all’aperto nel cortile di San Clemente²².

²¹ Dipartimento di Progettazione dell’Architettura della Università degli Studi di Firenze, *Archivio Giuseppe Gori*.

²² [M. Dezzi Bardeschi, F. Gurrieri] *Giuseppe Giorgio Gori*, “Necropoli”, nn. 2-3, 1969, pp. 3-4: 3.

DUE IMMAGINI

La prima volta che vidi il Professore delle materie nevralgiche dei corsi di Architettura, era in forma, rideva dell'insieme di domande che con una qualche arguzia avevamo preparato per conoscere il suo parere. Sembrava un italiano di altri tempi, trasportato lì tutto d'un pezzo, fornito della lucidità fattiva di un manager, diremmo oggi, e nello stesso tempo sensibile alle sottili sfumature come chi ha avuto costanti frequentazioni con ambienti artistici.

Amava dialogare con la città distrutta e con quella da costruire, con l'identità dei luoghi cittadini e con il territorio, con l'ambiente e con i monumenti del passato, con i materiali da costruzione tradizionali e con le nuove tecnologie industriali; amava interpellare i grandi e sembrava che gli interessasse l'opinione di tutti gli studenti, di ogni razza e di ogni lingua, fino a quella degli ultimi arrivati.

Le sue risposte furono misurate, rispettose, rese semplici. Erano date senza alzare il tono della voce, né fuori né sopra le righe.

Non temette di bruciarsi con la gioventù delle ultime generazioni, con le quali amava parlare e mescolarsi nelle numerose gite, quando si concedeva un po' di riposo, appollaiandosi in mezzo a tutti noi sugli scalini dei monumenti e delle fabbriche.

Aveva sorrisi timidi, un po' sardonici, come a scusarsi di essere lì a far le domande più incisive. Era il Preside della Facoltà di Architettura, ma non amava la grandigia dei superiori. L'ultima volta che lo vidi era stato capace di sottoporsi a confronti feroci. Il suo linguaggio, nonostante la fatica, non era alterato, era rimasto semplice, concreto, senza maschere. Ma alla fine Giuseppe Gori era apparso sgomento del caos e sembrava cercare un altrove per riposare gli occhi dalle prospettive brucianti dove si prolunga, nostro malgrado, tutto quello che pensiamo e patiamo.

* Il presente saggio è una rielaborazione di quello pubblicato in *Giuseppe Gori. L'insegnamento dell'architettura*, a cura del Comitato in onore di Giuseppe Gori, Firenze, Meridiana, 1999.

L'architettura di Leonardo Ricci e di Leonardo Savioli*

di Amerigo Restucci

Mi spaventa il titolo della mia comunicazione, cioè Ricci e Savioli e le dinamiche sottese a due dei personaggi importanti della Facoltà, ovviamente sottacendo l'importanza di altri. Ma chi mi ha preceduto sino a questo momento, tra ieri e oggi, ha tratteggiato ampiamente quelli che sono i segni caratteristici di questa Facoltà fiorentina. Io avevo ritagliato un segmento temporale (cercherò poi di tornare un po' indietro relativamente ad altre questioni), gli anni Sessanta e Settanta, che sono un po' quelli per certi versi della generazione mia, cioè di quella generazione che attraversa la Facoltà dalla metà degli anni Sessanta, fino al compimento degli studi, risentendo dell'eco oggettivamente molto forte degli anni precedenti il 1960.

Partiamo dalla collocazione accademica dei due personaggi, dal loro percorso che si svolse attraverso alcuni paletti un po' minati. Il quadro che ci hanno descritto alcuni dei relatori che mi hanno preceduto è stato molto illuminante, anche quelle precisazioni tattico-politiche di Claudia Conforti stamani su Michelucci e dintorni. Una prima domanda che pongo a me stesso (me l'ero posta anni fa e continuo a pormela in questo momento): Ricci e Savioli, quando li avevamo come docenti nella Facoltà che sentiva i fermenti del superamento di quel fenomeno economico dell'Italia degli anni Sessanta, quando cioè si cominciava a sentire la crisi di quegli anni, in quella Facoltà, era logico chiedersi, di che cosa erano portatori, al di là del messaggio didattico che ci apprestavamo a seguire? Intorno ai due personaggi aleggiava l'aureola della formazione: entrambi allievi di Michelucci o quanto meno dentro quel *milieu* culturale di Michelucci e dintorni. Però era pur vero che nei primi approcci alla Facoltà si avvertiva il cambiamento nel fare architettura dell'immediato dopoguerra a Firenze, in questo tassello del tutto particolare intorno al quale dirò qualche cosa. C'era la crisi degli stili storici, e dentro questa crisi un tentativo di collocare l'architettura fiorentina del dopoguerra. Però lo sfondo qual era? Quando andavamo a verificare questa dichiarata fine del rapporto con gli stili storici in quegli anni, l'edizione italiana di un fortunato testo di Ricci (*Anonimo del XX secolo*) era densa di questi rifiuti degli stili storici: "l'architettura non deve essere monumento, l'architettura non deve citare elementi del passato". E quando sentivamo questo desiderio di rottura, se vogliamo anche un po' tardivo nei confronti degli stili storici, davanti avevamo Por Santa Maria, quell'esito di un dibattito non semplice che aveva attraversato diverse scuole di pensiero ma soprattutto la scuola e la cultura fiorentina del dopoguerra. E che cosa ci appariva in ciò che andavamo a

vedere? Un'architettura che senza sostanziali metamorfosi era una contemplazione del passato. I più informati leggevano il dibattito sotteso a quegli anni nelle dialettiche che lo avevano caratterizzato e ci sembrava allora che ci fosse un'iniziale dicotomia tra questo desiderio di rottura e un'architettura impaginata in quel contesto territoriale così delicato: se non compromissoria, quanto meno un'architettura che contemplava il passato. Allora, come contrappunto, di fronte alle rotture che sia Ricci che Savioli portavano avanti andammo a vedere, noi studenti, per creare un rapporto interessante con la didattica che ci veniva proposta, il Mercato di Pescia. Quindi alludo alla progettazione della fine degli anni Quaranta, al rapporto tra Ricci e Savioli, alla loro, in quel momento, comune discepolanza insieme a Gori. Quella ci apparve una poetica dell'oggetto, una poetica che portava avanti quel gusto della scuola fiorentina che è sempre esistito, di esaltare forse il tassello nei confronti del contesto. Dentro questa riflessione non poteva non condurci per mano la eco ancora presente all'inizio e metà anni Sessanta, della mostra del 1951 di Wright, che aveva messo in luce quel clima di potenziale circolazione nazionale-internazionale e alcune capacità critiche della città di Firenze. Sullo sfondo cercavamo di capire – non so se fosse una riflessione mia, ma credo abbastanza comune alla mia generazione – quale fosse la poetica architettonica cantata da entrambi i personaggi, sia da Ricci che da Savioli. Non coglievamo com'era avvenuto il distacco e il sodalizio creatosi nell'immediato dopoguerra con Gori: se era un distacco legato alle tante dialettiche fiorentine o se era stato una rottura *in re*, sulle questioni disciplinari. Però non cogliendo questo cercavamo di vedere invece qual'era il rapporto tra questa poetica architettonica e il dibattito urbanistico di quegli anni, che, con il piano di Firenze, aveva visto il giovane Detti muovere i passi di urbanista con un piano desideroso di disegnare la nuova città non diverso da quello dei piani del dopoguerra di altre città di Italia; e che aveva visto la presenza dentro quello strumento di elaborazione di tesi provenienti da personaggi come Piccinato e Samonà. Ci sorprese però proprio in quel momento, il piano Detti del 1962, nel quale si riprendevano le tesserine un po' scompagnate delle premesse urbanistiche fiorentine dell'immediato dopoguerra e vi si cercava di dare un ordine (la direzione urbanistica di Firenze verso Sesto, Prato, Pistoia; il desiderio di razionalizzare quelle aree bisognose di una sistematizzazione attraverso un qualificato disegno urbanistico), ci sorprese, però, e apparve quanto meno sconcertante la direzione opposta che prese la scelta di disegnare Sorgane in tutt'altri destini urbanistici rispetto a quelli che il piano Detti andava tracciando. E insieme consideravamo anche la linea politica di quegli anni nella quale un socialismo tra i più intriganti del dibattito italiano – un colloquio tra le parti politiche che, nei tempi che stiamo vivendo, mi pare soltanto una rievocazione poetica – si confrontava con La Pira, con la DC illuminata (non me ne vogliate se cito quel ricco momento politico in queste forme perché avrebbe bisogno di essere indagato con più accuratezza).

E vedevamo invece le direzioni opposte. Ancora una volta ci parve che la poetica cantata nei corsi di Composizione architettonica, di Elementi di composizione di Ricci, presentasse un rifiuto della città quasi scontroso, che sembrava non voler fare i conti con la città. Nello stesso tempo però la poetica che veniva cantata dentro le

architetture di Sorgane, ci sembrava quasi una poetica del distacco, l'allontanamento dalle dialettiche cittadine. Però l'importanza che ebbero questi momenti di crisi, il rapporto tra le architetture progettate col peso che inizialmente voleva avere Sorgane se si ricordano 12.000 abitanti da insediare, con volumetrie complesse (poi la cosa si andò richiudendo in se stessa arrivando a 4.000 abitanti). E andammo allora a evocare quegli spunti che ci venivano dalla didattica se pur con le diversità dei due personaggi, e di verificarli sul campo. Però già guardando queste tante isolette disciplinari delle quali francamente era fatta la Facoltà di Firenze negli anni tra il '60 e il '70 (Franchetti Pardo con molta lucidità ce le ha stamani riproposte, ed erano state già, queste stesse riflessioni, oggetto di saggi precedenti), a me pare che non si siano fatti i conti neanche con le tante scompagnate anime disciplinari della Facoltà; non c'era forse voglia di rimetterle dentro una riflessione comune. Questo spiega per certi versi le proposizioni di Ricci nel corso di Elementi di composizione intorno alla metà degli anni Sessanta. Il titolo del corso di quegli anni era: Per una nuova città indipendente. Che cosa voleva dire? C'era una fiducia verso le tematiche dell'architettura o c'era un rifiuto da parte di chi riteneva che la disciplina architettonica potesse ancora avere un ruolo fondante e quindi allontanarsi da quelli che erano i destini urbanistici?

Queste cose venivano sentite. D'altro canto dopo una fiducia così concreta nel fare architettura, cosa che si estrinsecava nei progetti che i due personaggi andavano realizzando negli stessi anni, sono sconcertanti i dati sull'edilizia che emergono in quel periodo. Vale a dire a metà degli anni Sessanta ('65-66-67), l'edilizia pubblica nei confronti della privata, che è il 25% del costruito nel '62, nel '65 diventa il 6%



Fig. 1 – Leonardo Ricci si rivolge all'Assemblea nel cortile di San Clemente (maggio 1968). Foto di Massimo Agus.

e nel '67 soltanto il 2%. Questo evidentemente era un sintomo anche delle difficoltà di portare avanti una corretta politica sulla casa che convivesse con la contemporanea elaborazione dei piani urbanistici, nella fattispecie a Firenze, che si potesse portare avanti il tema dell'abitazione con la realizzazione del piano di Detti che aveva segnato molto correttamente una linea culturale nelle dinamiche nazionali. D'altro canto le riflessioni critiche su Detti, ancora vive oggi, ce lo indicano come personaggio non di crinale ma di tendenza precisa che accorpava dentro di sé una capacità di fare con la disciplina urbanistica una politica culturale.

Da quella crisi forse poi sono scaturite le crisi nelle quali versa anche oggi la disciplina. Però qui il punto è legato alla didattica. Savioli tiene un fondamentale corso su alcuni contenuti di quelle che lui riteneva le vie d'uscita del progetto architettonico. Ricci passa da Elementi di composizione a Urbanistica e inizia quel tentativo di attribuire un forte peso ad elementi architettonici ampiamente caratterizzati come macroarchitetture, in grado di inserirsi dentro le linee guida del piano urbanistico di Firenze, ma nello stesso tempo nelle linee guida di una rilettura del disegno urbanistico attraverso la forza dell'architettura, con esiti che ci vedevano un po' tentennare nell'applicazione di quegli schemi didattici nell'interno della Facoltà. Astengo scrisse un'editoriale della rivista "Urbanistica" in quegli anni nei quali non capiva questi strani modi di essere della urbanistica a Firenze e nello stesso tempo cercava di riscoprire le radici primigenie di un protagonismo della cultura fiorentina. La conquista di spazio, una sorta di *town planning* che ci veniva proposto come un tessuto da progettare, una strada da percorrere nel momento in cui ci facevamo più avvertiti, e forse la sentivamo lontana dal dibattito che avveniva negli stessi anni altrove. E cominciava a prendere corpo quel sentirsi sempre più parte di una Facoltà. Io me ne sento ampiamente discepolo, non l'ho mai sottaciuto anche essendo vissuto questi anni al di fuori.

Mi si toccano le corde molli quando ricordo quegli anni, che avrebbero bisogno di essere inquadrati in un corpo critico più razionale. Però queste cose, nella città, non erano capite. Ci siamo mai chiesti, tra chi di noi fa critica contemporanea, tra chi fa storia, o tra gli stessi protagonisti di quegli anni, perché del corso di Savioli e Santi, proprio dove si parlava dello spazio di coinvolgimento dell'architettura che diventa arte, alcuni personaggi della cultura nazionale abbiano chiamato quel caso "un corso sulla pop art?". Perché non l'abbiamo fatto crescere, nelle riflessioni critiche come segmento dal mio punto di vista assolutamente fondante per quegli anni? C'è la riflessione critica che ha fatto Tafuri, fra quelle pochissime riflessioni critiche che dedica a Firenze, alla città, alla scuola fiorentina, dove segnala soltanto i tormenti che la Facoltà ha portato avanti. Quando dicevo di Por Santa Maria la riflessione ricordo che fu sofferta, mi chiedo se chi si è occupato di critica architettonica, di storia architettonica ha fatto ragione fino in fondo di quelle tensioni. Si arrivò a quella architettura di Por Santa Maria che ho definito in precedenza, se non del compromesso, della tradizione, con una dialettica molto forte. Roberto Longhi non fu indifferente verso la cultura che invocava di guardare alle tradizioni del Rinascimento nelle dinamiche fiorentine. Queste cose sono state sempre sfumate; Tafuri a proposito del corso di Savioli, che altri riconobbero importante, parla del momento in cui senza codici si cercava di avvicinarsi

a spazi nuovi di coinvolgimento e cita la velleità fiorentina che portata avanti poi sfocia nel ceppo negativo delle avanguardie. Chi è stato protagonista di quelle esperienze io credo che forse avrebbe potuto chiarire il presunto allontanamento di Firenze, della vita di questa Facoltà, dal contesto nazionale. Ovviamente, ne faccio colpe anche a me stesso, ma forse anche le propongo a chi è stato protagonista di quegli anni. È vero che quando lo si viveva, quel corso di Savioli e Santi a cui sto dando adesso questa importanza, arrivò a Firenze Umberto Eco con tutto lo sperimentalismo del Gruppo 63 di Reggio Emilia alle spalle, che proponeva la interdisciplinarietà, il colloquio tra letteratura, arte e architettura, con le curiose riflessioni che aveva svolto nei convegni del Gruppo 63. Adesso i materiali di quegli anni sono stati riediti. Sanguineti parlava allora di un'architettura che attraverso un forte sperimentalismo doveva sapersi collegare alle migliori tendenze dell'arte contemporanea. E usò, Sanguineti, proprio il termine "spazi di coinvolgimento". Il corso di Savioli iniziava con un *incipit* di questa natura, lo spazio di coinvolgimento. Parlarono personaggi come Ugo La Pietra e Sottsass; l'architettura comunicò tutta la sua temperie liberatoria alla generazione che poi da quei corsi e da quegli anni ha detto qualcosa nella storia dell'architettura italiana. Tutto ciò a me pare che debba essere un mosaico da riammagliare con più forza. Ne avevo parlato con Manfredo Tafuri, come fosse una scelta troppo liberatoria quella che liquidava tutte le esperienze fiorentine col solito termine delle "velleità fiorentine" che poi non raggiungono elementi concreti.

Da quelle esperienze sono nate a ben vedere alcune figure che ripropongo per liberarle proprio dal timore del giudizio di altre figure critiche. Archizoom e Superstudio partono da esperienze che nascono da quei corsi; ci siamo mai chiesti in che modo poi queste esperienze hanno dato spessore ad alcuni personaggi nati nell'alveo di quelle riflessioni? Quando "Casabella" a metà degli anni Sessanta toglie la direzione a Rogers



Fig. 2 – Leonardo Savioli negli anni Sessanta (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Savioli).

e Menna, proprio negli editoriali di quegli anni si parla delle nuove civiltà estetiche che si troveranno in alcuni protagonisti nella Biennale del 1968 prima della contestazione. E dentro quei termini c'erano proprio alcune delle tesi dei corsi di Savioli, c'era un modo di voler contare in quel dibattito, in quelle dinamiche.

Cosa viene fuori da quelle tendenze? Mi spiace che in questi due giorni non ci siano gli studenti che forse dovrebbero cogliere queste sofferte riflessioni che noi stiamo porgendo, personaggi come Natalini, Toraldo di Francia, Mazzini a Siena, e anche un personaggio un po' schivo da ritenersi discepolo di questa scuola ma che sta sviluppando il filone delle poetiche tra restauro e composizione come Massimo Carmassi. Secondo me sono persone nate dentro le tensioni di quegli anni e allora forse è anche il momento di riprenderle e cercare di collocarle dentro un momento critico che abbia una continuità con alcune criticità. Però qui apro anche una considerazione ulteriore: se Firenze e forse anche noi con questo convegno la smettessimo di giocare sempre alla favola di Biancaneve dove ci si guarda nello specchio dicendo che siamo sempre noi i più belli del reame? Lo specchio è frantumato da anni e il problema è vedere se siamo capaci, da questi frammenti, di ricomporre lo specchio.

È necessario interrogarci dei perché di tanti silenzi intorno alla vicenda fiorentina. Non possiamo sempre lasciarci il capo perché alle spalle c'è una storia, perché Firenze è contenta di convivere con le sue radici senza però mai metterle in discussione. Quando si impostano i materiali preparatori dei convegni di urbanistica di Venezia dell'immediato dopoguerra del '49 e del '51, Olivetti scrive a Raghianti e dice "ma non si può portare tra le tante cose anche l'esperienza fiorentina?". E Raghianti gli risponde che l'esperienza fiorentina è fatta di tante lacerazioni, non sa se siano urbanisticamente tali da poter essere citate in un momento in cui la disciplina urbanistica cercava di fare tendenza. Allora il piano di cui parlavo prima, quello a cui lavora il giovane Detti, era esperienza da far crescere e da allora mi chiedo se non sia giunto il momento di prendere più coraggio, e cominciare ad impostare una vera ricerca critica sulla scuola fiorentina. A me pare che lo scenario in cui Ricci e Savioli si sono mossi negli anni Sessanta e Settanta sia stato un po' questo, insegnare un'urbanistica con i tentativi di leggere l'architettura come architettura importante e portarla avanti con tutte le sue poetiche nelle quali ancora una volta mi pesano delle aggettivazioni. Sull'edificio di Savioli in via Piagentina, sulle manierate ed esasperate utilizzazioni di materiali come il cemento e il ferro proprio nel palazzo di Via Piagentina, ecc.: ma non è questa la cosa che la critica nazionale può permettersi. Nei saggi di Tafuri ci sono tre citazioni su questi temi e con lui cercavo di spezzare una lancia nei confronti del dibattito fiorentino, ma non tanto perché cambiasse giudizio quanto perché entrasse nel merito di queste questioni. Tafuri nella storia dell'architettura del dopoguerra cita solo tre volte Firenze per dire che c'è una architettura compromissoria, quella di Por Santa Maria, che c'è un personaggio come Klaus Koenig che per la sua fiera critica riesce a superare quella che era la dinamica esasperatamente fiorentina del dibattito nel quale era pur cresciuto. Però cosa fa? Isola Koenig dal contesto fiorentino che non lo aveva mai rifiutato! Ricordiamo i suoi studi sull'architettura toscana. Anche quando lavora a "Casabella", negli anni che ho ricordato, Koenig aveva tracciato alcuni percorsi che i giovani allora, alludo a Natalini ma

potrei fare anche altri nomi, stavano cercando di collocare in una riflessione generale. Infine torna una terza volta Tafuri proprio per parlare degli ideologismi venuti fuori con ansietà dalla Facoltà di Architettura di Firenze per diventare avanguardia progettuale e quindi cita il Natalini di Superstudio, gli Archizoom, i 9999. Si limita però a due frasi. Dentro questo ragionamento io credo che la scuola fiorentina dovrebbe lei trovare il coraggio di farsi notare, di esserci e richiamare una storia.

Adesso io non so se sono nel giusto ma mi pare che anche questi due giorni siano un po' troppo celebrativi; dicevo prima del gioco di Biancaneve: siamo sempre a guardarci in questi specchi frantumati, eppure è un momento nel quale Firenze anche per un suo particolare modo di essere in questo momento può essere protagonista di alcune questioni. Rileggevo recentemente il dibattito sotteso all'art. 9 della Costituzione quando si parla dell'Italia che ha un patrimonio da dover conservare, portando avanti un intreccio tra questo patrimonio e il paesaggio e rileggevo proprio questi termini negli appunti e nelle dispense del corso di Ricci del '65-66, quando lui dice, parlando in termini anche contemplativi del Villaggio di Monte Rinaldi, "io non ho voluto fare un'architettura che fosse stile o che colloquiasse con una progettazione sistematica, ma un'architettura che si doveva formare, muoversi rispetto al territorio e farsi paesaggio". Sono le cose dentro le quali oggi ci si sta muovendo, un tentativo di qualificare proprio la storia attraverso una rilettura e la storia della città che diventa paesaggio nel momento in cui colloquia con il territorio circostante. L'art. 9 della Costituzione diceva queste cose. Fu invitato il giovane La Pira a dare un supporto alla relazione che fece Moro insieme a Morandi socialista e ad Alicata per sostenere la qualità di quelle tesi. Quali sono state le ricadute nel processo culturale della Facoltà di Architettura di Firenze di quegli episodi? Le civiche virtù cantate dal Rinascimento? Parlo a questo punto della necessità della Facoltà di crescere di allargarsi in dinamiche anche cittadine, di confrontarsi con altre istituzioni culturali e politiche.

Nel '64-65 a fronte di un corso di storia tenuto da Roberto Salvini che veniva dalla Facoltà di Lettere con lezioni sul Duomo di Modena, con una lettura filologica che si apriva a colloqui con l'urbanistica, non ci fu confronto con gli insegnanti delle nostre Facoltà di Architettura. Nello stesso anno le lezioni di Garin che tenne un corso sul *Momus* e la produzione letteraria di Alberti, mi spingevano a chiedermi come mai esistesse una distanza così assurda con una Facoltà di Architettura carica di episodi culturali. Rimasi sorpreso da Garin che citava la pubblicazione della *Repubblica* di Platone nel Quattrocento fiorentino, quando sottolineava che la prima edizione riportava *res publica*, con i due termini staccati, la cosa pubblica; e quindi parlava dei rapporti civici così intensi, quando essere cittadino fiorentino era tutt'uno con l'essere uomo politico. Queste cose Detti ce le diceva nei corsi di urbanistica, proprio sentendo la crisi del suo strumento disciplinare. Vedeva gli attacchi che venivano dai costi delle zone da edificare, da una pressione sempre più forte dei gruppi privati, e vedeva scemare le capacità del soggetto pubblico di reggere alle qualità dell'urbanistica. Perché queste cose non sono state pubblicate, perché non sono state oggetto di qualcosa che permettesse o avesse permesso a Firenze di uscire da questo tentativo di parlarci un po' addosso? Francamente

io che amo questa città, amo ancora di più questa Facoltà della quale mi sento discepolo anche se ne sono vissuto lontano con un forte senso di nostalgia, ho ancora fiducia nel ruolo di questa Facoltà di Architettura di Firenze. Quindi, se da questo convegno si estrapolassero alcune tesi da offrire alla città e poi anche al mondo studentesco, nel quale mi farebbe piacere che ci fossero delle ricadute degli spunti trattati in questi giorni, perché ad una riflessione più vasta, nelle relazioni vi è stato un po' un parlarsi allo specchio ma è vero altresì che si sono aperti degli spunti didattici dialettici. Io credo ancora possa esserci una speranza e termino aggrappandomi a quella.

* Trascrizione dell'intervento dall'autore.

L'insegnamento e l'attività urbanistica di Edoardo Detti

di Raimondo Innocenti

Il compito che mi è stato affidato in questo convegno è quello di ricostruire, a distanza di venti anni dalla sua scomparsa, avvenuta nel 1984, soltanto due versanti del lavoro di Edoardo Detti, l'insegnamento e l'attività urbanistica.

Detti infatti – oltre a insegnare all'Università e a fare piani urbanistici per le amministrazioni degli enti locali –, si è occupato a lungo di governo della città, come consigliere comunale prima e come assessore all'urbanistica dopo. Inoltre, come architetto, ha realizzato numerosi progetti di architettura a Firenze, in alcuni centri minori dell'area metropolitana e in altre città della Toscana e dell'Italia centrale.

Per la sua attività di docente alla Facoltà di Architettura, tenterò di delineare le principali tappe della sua “carriera universitaria”, il tipo di approccio e i contenuti del suo lavoro didattico.

Per quanto riguarda la sua attività di urbanista, mi limiterò a proporvi alcune riflessioni sul suo lavoro più importante, il piano regolatore di Firenze del 1962, sul ruolo che esso ha avuto nello sviluppo della città e nelle sue trasformazioni e sul significato che esso intrattiene ancora oggi.

Devo purtroppo rinunciare, a causa del breve tempo che mi è concesso, a ricordare le sue opere di architettura, i suoi gusti e i suoi punti di riferimento culturale nell'attività di progettazione, che invece sono altrettanto importanti per la ricostruzione della sua personalità e della sua attività di architetto.

1. L'insegnamento dell'urbanistica alla Facoltà di Architettura non ha avuto certamente un ruolo preminente rispetto alle altre sfere della sua attività, nella gerarchia degli interessi che ha coltivato e tra le passioni da cui è stato attratto.

Detti arriva all'insegnamento dell'urbanistica relativamente tardi, a circa cinquanta anni, nei primi anni Sessanta, quando diventa libero docente di Urbanistica e all'incirca nello stesso periodo in cui ricopre l'incarico di assessore all'urbanistica nella seconda amministrazione di La Pira, con Agnoletti vice-sindaco ed i suoi amici Furno e Ramat che entrano a far parte della stessa giunta.

Dalla metà degli anni Cinquanta al '63, è stato, come allievo di Michelucci, prima assistente di Arte dei giardini e di Architettura degli interni e poi incaricato di Caratteri

dell'architettura moderna. Detti non amava molto le istituzioni universitarie, né le regole del mondo accademico che – al tempo in cui entrava nei ruoli dell'Università – erano assai più conservatrici di oggi, anche al confronto con altre istituzioni pubbliche di cui aveva fatto parte, come ad esempio il Consiglio comunale di Firenze.

A quell'epoca l'urbanistica era una disciplina “innovativa”, che si andava affermando nel mondo della professione, nell'amministrazione degli enti locali e nell'Università. La cultura urbanistica era coltivata da architetti e da ingegneri che facevano parte di un'area politica che oggi definiremmo “progressista”¹.

Detti condivideva con alcuni dei principali esponenti di questa cultura, come Luigi Piccinato, Giovanni Astengo e Giuseppe Campos Venuti, la visione politica e il metodo di lavoro. Aveva promosso e partecipato con questi ed altri architetti e urbanisti – come Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni e Bruno Zevi – allo sviluppo delle attività dell'Istituto nazionale di Urbanistica, di cui, a partire dal 1950, era presidente Adriano Olivetti.

In conseguenza l'urbanistica tendeva a prendere più spazio nell'ordinamento degli studi delle Facoltà di Architettura e nei concorsi per i nuovi posti di insegnamento risultavano spesso vincitori docenti che non soltanto avevano più meriti dal punto di vista scientifico, ma che facevano anche riferimento – per approccio culturale e per impegno politico – all'area riformista.

Nella scuola fiorentina – fin dall'esperienza della ricostruzione delle aree del centro danneggiate dal passaggio della guerra – era stato sviluppato un modo di fare urbanistica che comportava una stretta integrazione tra piano urbanistico e progetti di architettura. Ma il nesso tra urbanistica e architettura veniva interpretato con sfumature diverse, a seconda della formazione culturale e degli interessi coltivati da ognuno dei rappresentanti di questa scuola. Ad esempio l'approccio e il metodo di progettazione urbanistica sviluppati da Michelucci prima, da Ricci e da Savioli dopo erano molto diversi da quelli praticati da Detti.

Mentre Ricci e Savioli declinavano l'urbanistica come un modo di prospettare il futuro disegno della città con progetti a grande scala, fatti di macro-strutture edilizie e di grandi infrastrutture, Detti sviluppava un'impostazione che distingueva e separava in modo più marcato il ruolo del “piano urbanistico” rispetto a quelli del “progetto urbano” e del “progetto di architettura”. Inoltre, nell'ambito degli strumenti di pianificazione, distingueva il metodo e la tecnica di progettazione alle diverse scale d'intervento, così come era previsto anche dalle procedure istituite dalla legge urbanistica del '42: il piano regionale, il piano regolatore comunale e il piano particolareggiato esecutivo. Ad ognuno di questi strumenti corrispondeva uno specifico ambito territoriale di riferimento ed una determinata tecnica di progettazione.

¹ Detti, dopo aver fatto parte del Partito d'azione e del Comitato di liberazione della Toscana alla fine della guerra, tra metà degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta era stato militante del partito socialista, in quella corrente che faceva riferimento a Firenze agli amici Codignola ed Enriquez Agnoletti. Dopo la fondazione del Psiup nel 1963, se ne era progressivamente allontanato e non aveva più avuto alcun rapporto di militanza con altri partiti della sinistra.

Michelucci, Ricci e Savioli, nelle loro esperienze di progettazione della città, restavano culturalmente legati ad un metodo di progettazione “integrale”, così come era stato praticato dalla figura tradizionale dell’architetto-urbanista. Detti invece, insieme ad alcuni dei suoi amici dell’Inu, ai quali si sentiva culturalmente più vicino, puntava a sviluppare nell’elaborazione del piano un processo di specializzazione, che si avvaleva anche dell’apporto di altre discipline – come la sociologia, la geografia, la demografia e l’economia regionale.

I loro differenti approcci al piano e al progetto urbanistico producevano anche contrapposizioni e conflitti nelle scelte per lo sviluppo della città, come accadde ad esempio nel caso del dibattito sul nuovo quartiere di Sorgane, in cui le idee di Ricci e di Savioli si trovarono contrapposte alla visione urbanistica di Detti.

Successivamente, nel corso degli anni Sessanta, queste discussioni sul rapporto tra urbanistica e architettura e le esperienze didattiche, che ne erano scaturite, si consolidarono in termini accademici con il passaggio all’insegnamento dell’urbanistica, prima di Detti e poi di Ricci e di Savioli e con l’ingresso nei ruoli universitari, come assistenti, di una prima generazione di allievi di Detti – Paolo Sica, Gianfranco Di Pietro e Giovanni Fanelli – e infine con la vincita dei concorsi a cattedra, prima di Ricci, poi di Detti e infine di Bardazzi.

L’attività didattica di Detti – come ricorda Paolo Sica in un convegno tenutosi a Palazzo Vecchio nel 1985 per ricordarne la figura e le opere – consisteva in un metodo molto particolare, fatto di *una pedagogia aperta e continua*, che per gli allievi a lui più vicini poteva prolungarsi al di fuori dell’orario delle lezioni, per strada o nello studio di via del Presto. Detti insegnava anzitutto uno “stile di vita”, fatto di impegno civile e professionale, soprattutto nei confronti delle amministrazioni pubbliche, di onestà intellettuale e di “buon gusto”, sia nell’architettura che nella vita privata.

Nei suoi programmi d’insegnamento dell’urbanistica trovavano spazio argomenti come la salvaguardia ed il recupero dei centri storici, la protezione dei beni culturali e del paesaggio e soprattutto – dalla seconda metà degli anni Sessanta – la lezione sul piano di Firenze, riproposta di anno in anno e più di una volta nel corso di uno stesso anno, con angolazioni differenti, nell’intento di riflettere in modo approfondito sui problemi della città e del territorio, utilizzando la sua esperienza di amministratore e in ogni caso riconoscendo “l’indagine sul campo come momento centrale di conoscenza di una realtà complessa e stratificata”².

La sua attività didattica soffriva talvolta di qualche lacuna disciplinare che tuttavia non ne sminuiva il livello culturale e il valore formativo. Così racconta Paolo Sica, l’allievo più efficiente e più produttivo dal punto di vista scientifico, nel già citato intervento:

“Non era mai aggiornato, nel senso più ovvio del termine; non si ricordava – o faceva finta di non ricordarsi – degli autori o del titolo dell’ultimo libro apparso in libreria.

² Cfr. P.Sica, Intervento al Convegno su *Edoardo Detti, Urbanista e architetto*, in AA.VV., *Atti dell’Istituto di Ricerca territoriale e urbana*, Università di Firenze, Firenze, 1985, p. 28.

Uscita dal provincialismo del ventennio e da quello dei primi anni del dopoguerra, la cultura urbanistica italiana cercava di colmare il proprio ritardo storico, assimilando spesso frettolosamente esperienze nuove, o presunte tali. Forte di una cultura che veniva da lontano, Detti sembrava guardare il più delle volte con una sorta di scetticismo, o almeno di understatement, alle novità disciplinari, considerandole effimere o fuorvianti³.



Fig. 1 – Edoardo Detti, 1968 (Archivio della Famiglia Detti).

Nel fare “revisioni” ai lavori degli studenti – continua Sica nel ricordare la sua attività d’insegnamento – era capace di fare lunghe digressioni, che avevano poco a che fare con il contenuto dei lavori che stava riguardando, come pure lasciava grande autonomia ai laureandi nell’individuare l’argomento della tesi e il modo di elaborarla.

Fu così anche nel caso della mia tesi di laurea portata a termine nel 1968 e che trattava di recupero e di trasformazioni di una porzione di territorio, situata nella piana a sud di Prato e che faceva parte dei poderi della fattoria delle Cascine di Poggio a Caiano. Per la sua impostazione metodologica avevo fatto riferimento agli studi di Salvatore Bisogni sulla forma del territorio nell’area del golfo di Napoli, pubblicati su “Casabella”. Per quanto Detti si fosse occupato a lungo di paesaggio e di protezione delle natura, credo che in quel momento non sapesse molto di questo tipo di studi. Accettò ugualmente di fare da relatore della mia tesi e nel corso della sua preparazione, in più di un’occasione, fu in grado di aiutarmi a superare momenti d’incertezza e di difficoltà. Alla fine, nella discussione della tesi con gli altri docenti della commissione di laurea, mi difese in modo convinto e generoso.

Per quanto riguarda i rapporti con il movimento degli studenti, Detti si era dimostrato attento e interessato nei confronti delle idee e delle iniziative politiche degli studenti che avevano partecipato alla due prime occupazioni della Facoltà di Architettura, quelle del 1960 e del 1963. Poco tempo dopo ebbe inizio – all’esterno della Facoltà – l’esper-

³ Cfr. *ibidem*, p. 28.

mento della Lega studenti-architetti, i cui protagonisti furono tra i suoi migliori allievi e collaboratori di quel periodo: Antonio Acuto, Gianfranco Di Pietro, Paolo Donati, Claudio Greppi e Piero Spagna.

Durante il movimento del '68 Detti è stato – insieme a Leonardo Ricci e a Umberto Eco – tra i docenti della Facoltà culturalmente più aperti e che si sono più prestati a dialogare con gli studenti. Inoltre dette la sua adesione alla sperimentazione didattica che venne dopo l'affermarsi del movimento. All'opposto non comprese né dimostrò grande simpatia nei confronti delle idee e delle proposte dei gruppi fiorentini di architettura radicale: dagli Archizoom al Superstudio, agli Ufo.

2. Per quanto riguarda l'attività urbanistica di Detti e il ruolo del piano regolatore di Firenze del 1962 nello sviluppo dei decenni successivi, oggi – secondo qualcuno dei suoi allievi – resta ben poco delle idee e dei contenuti di quel piano, nell'assetto attuale della città ⁴.

La mia opinione su questo argomento è invece parzialmente diversa.

Nel complesso alcune delle idee contenute nel piano del '62 – nonostante che esso sia stato più volte modificato e contraddetto –, hanno resistito nel tempo ai numerosi tentativi di affossamento e in qualche modo la disciplina istituita allora è servita a contenere e ad incanalare lo sviluppo e le trasformazioni della città.

Tra i meriti che a distanza di tempo vengono ancora oggi riconosciuti al piano Detti vi è da una parte quello di avere impostato le regole per il restauro conservativo degli edifici di rilevante valore storico e per il risanamento di alcuni isolati del centro storico, anche attraverso i primi studi sui caratteri dei tipi edilizi e delle architetture e dall'altra l'essere riuscito a preservare le aree collinari dall'espansione urbanistica.

Quanto al modello di sviluppo lineare lungo il margine settentrionale della piana, che inglobava i centri di Sesto Fiorentino, Prato e Pistoia e utilizzava come strada di collegamento intercomunale "l'asse attrezzato di scorrimento", questa è forse una delle idee del piano che è stata più esplicitamente contraddetta dal processo di urbanizzazione sviluppatosi nei decenni successivi. Di fatto esso ha investito le aree a sud di Prato e ha eroso abbondantemente – anche in tempi recenti – i margini del territorio agricolo che separa Firenze da Prato e che in futuro dovrebbe essere utilizzato per formare il "parco della piana".

Se si riconsiderano le vicende percorse nei trenta anni successivi dai principali progetti urbanistici del piano del '62, è possibile distinguere per lo meno tre tipi di situazioni:

1) anzitutto vi sono quei progetti, che hanno dimostrato una certa resistenza ai conflitti e ai dibattiti politici, all'usura delle procedure, alla carenza di risorse delle amministrazioni pubbliche e che alla fine, pur con modifiche e varianti, sono arrivati alla realizzazione. Ad esempio il progetto per la nuova Università di Firenze nella pianura ad ovest della città.

⁴ Cfr. Gianfranco Di Pietro, Intervento alla tavola rotonda su *Mutamenti del territorio e innovazioni negli strumenti urbanistici*, in AA.VV. Atti della VIII Conferenza della Società italiana degli urbanisti, Firenze, gennaio 2004.

2) vi sono poi i progetti che sono stati travasati da un piano all'altro in attesa di essere realizzati. Fa parte di questo secondo gruppo il progetto per il centro direzionale di Castello, di cui ancora oggi è in corso una nuova configurazione adeguata alle mutate strategie d'investimento del gruppo assicurativo Sai-Fondiarìa che detiene oggi la proprietà dei terreni interessati.

3) vi sono infine i progetti che sono stati abbandonati strada facendo a causa dei cambiamenti delle politiche per il governo della città, dei mutamenti tecnologici, dell'aumento dei costi di realizzazione degli interventi o di altri eventi imprevisi. Tra questi vi sono sia il progetto di spostamento dell'aeroporto di Peretola, sia quello per l'asse attrezzato di scorrimento Firenze-Prato-Pistoia.

Per quanto riguarda l'idea di decentrare una parte dell'Università nella pianura ad ovest della città, il progetto "Amalassunta" – vincitore del concorso internazionale per la sistemazione dell'Università di Firenze bandito nel 1970 – proponeva di riorganizzare gli insediamenti universitari in tre aree: il centro storico, dove restavano le Facoltà umanistiche, oltre alle biblioteche, agli istituti culturali e ad alcuni centri di ricerca; l'area di Careggi, destinata all'espansione delle strutture ospedaliere della Facoltà di Medicina; l'area tra Castello e Sesto Fiorentino destinata ad un nuovo complesso per le Facoltà scientifiche, organizzato tipo campus universitario fuori dalla città.

Nel 1978, attraverso l'adozione di un nuovo piano particolareggiato, si decise di spostare i nuovi insediamenti più ad ovest, nella piana sotto Sesto e furono avviate le procedure di esproprio per l'acquisizione dei terreni⁵.

Quasi venti anni dopo, nel 1997 – mentre i lavori del polo scientifico e tecnologico a Sesto procedevano lentamente a causa delle difficoltà attraversate dalla società che aveva gestito l'attuazione del progetto – gli organi di governo dell'Università, modificando in modo sostanziale la strategia di decentramento fino allora perseguita, decisero di inserire nell'area ex Fiat di Novoli una parte dei nuovi insediamenti universitari, creando così un quarto polo, detto delle Scienze sociali, per le nuove Facoltà di Economia e Commercio, Legge e Scienze Politiche.

Due anni più tardi, alla fine del 1999, sono entrati in funzione i primi due dipartimenti di chimica e di fisica del polo di Sesto e all'inizio del 2004, a distanza di quattro anni dall'inizio dei lavori, è stata inaugurata la nuova sede del polo di Novoli, progettata da Adolfo Natalini.

Ancora più tortuosa e complicata è la vicenda del centro direzionale di Castello, che si sviluppa nell'arco di quasi mezzo secolo, dal 1962 fino ai giorni nostri, senza avere ancora raggiunto un assetto definitivo: dal progetto per l'asse attrezzato di scorrimento, nel cui ambito venne studiata una prima configurazione del centro direzionale al concorso del 1976, quando si prevedeva ancora di localizzare in quest'area "attrezzature d'interesse regionale e comprensoriale"⁶; dai progetti elaborati dalla Fondiarìa nel corso

⁵ Cfr. D. Cardini, *Lo sviluppo edilizio dell'Università di Firenze negli anni '80*, Università degli Studi di Firenze, Firenze, 1991.

⁶ Le attrezzature allora previste nel centro direzionale sono gli uffici della Regione, gli uffici giudiziari, sedi di associazioni politiche e sindacali, istituti culturali e di ricerca, at-

degli anni Ottanta, in cui erano già stati modificati sia l'estensione dell'area d'intervento che il mix delle funzioni progettate (attività direzionali + abitazioni + centro commerciale) al piano-guida dell'amministrazione Primicerio che prevedeva per la prima volta la nuova caserma della scuola dei carabinieri. Più di recente nuove modifiche sono state introdotte nel progetto dal gruppo assicurativo Sai-Fondiaria, le cui prospettive di sviluppo nell'area fiorentina sono radicalmente cambiate.

I ritardi e le maggiori difficoltà incontrate nella realizzazione di questo progetto possono essere forse spiegati non soltanto con le vicende finanziarie che hanno coinvolto la Fondiaria nei primi anni Novanta e che hanno portato alla perdita del controllo della società da parte del gruppo degli azionisti fiorentini, ma anche con la parallela e più rapida attuazione del recupero dell'area ex Fiat, che ha sottratto una parte degli investimenti edilizi, che avrebbero dovuto implementare il progetto di Castello.

A spiegazioni assai differenti sono riconducibili gli ultimi due esempi di cui si è detto: il mancato decentramento dell'aeroporto di Peretola nella piana tra Firenze e Prato e la rinuncia a realizzare la parte urbana dell'asse attrezzato di scorrimento, quella che attraversava la periferia nord-orientale della città in direzione est-ovest.

Il primo può essere spiegato con un imprevisto cambiamento, a metà degli anni Ottanta, nell'evoluzione tecnologica dei mezzi di trasporto aereo a media distanza, quando sono entrati in servizio quel tipo di aeroplani (Atr 42), per i quali è possibile atterrare su piste relativamente corte. Ciò ha consentito il rilancio di un piccolo aeroporto a ridosso della città, come quello di Peretola, di cui fino a pochi anni prima era prevista la dismissione.

La seconda invece è riconducibile ad una rapida obsolescenza del bagaglio di idee e di misure che facevano parte della cultura urbanistica degli anni Sessanta. Altri piani, studiati all'incirca nello stesso periodo per altre grandi città italiane – come Roma, Torino e Napoli – prevedevano, come a Firenze, la creazione di centri direzionali e di assi attrezzati di scorrimento. Là dove questi progetti sono stati realizzati, come nei casi dell'area metropolitana romana o di quella napoletana, essi hanno prodotto nel medio periodo guasti ambientali assai più rilevanti dei miglioramenti conseguiti nelle condizioni del traffico urbano e risultati del tutto insoddisfacenti in termini di qualità della vita nei nuovi quartieri attraversati.

tività economiche e finanziarie e infine attrezzature per i trasporti connesse con lo scalo di Castello.

Riunione conviviale durante la visita di Le Corbusier a Firenze per la inaugurazione della sua mostra (inizio di marzo del 1963): Le Corbusier, Giorgio La Pira, Edoardo Detti: sullo sfondo, a sinistra, il Preside Raffaello Fagnoni (Archivio C.L. Ragghianti).



Diploma di laurea ad honorem conferito dalla Facoltà di Architettura di Firenze a Le Corbusier, 7 giugno 1963. Foto di Tommaso Rafanelli.



Parigi, 29 dicembre 1963 (spedita il 4 gennaio 1964)

Cari amici, ecco due prodotti "del serraglio" sorpresi in amichevole colloquio. Il leone ha perduto gli artigli, Le Corbusier i capelli ... quel che è scritto succede!

Grazie dei vostri cari auguri, a tutti con amicizia,

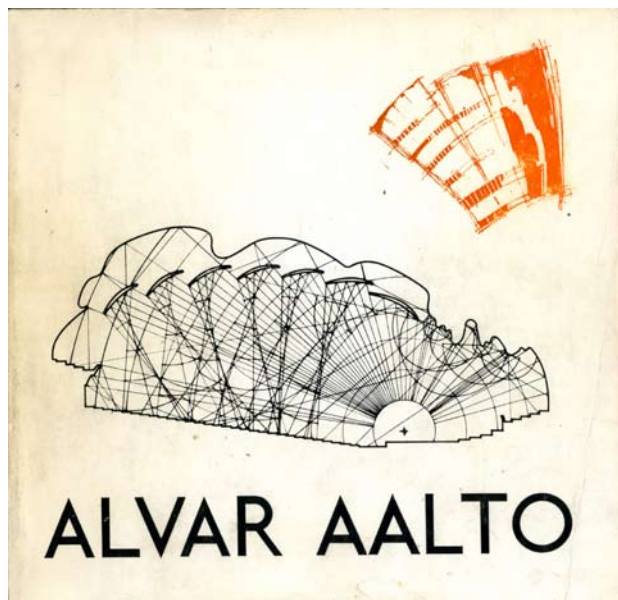
Le Corbusier

(Archivio Fagnoni, Fagnoni Associati, Firenze).

La foto e la lettera sono lo spiritoso ringraziamento di Le Corbusier a R. Fagnoni, Preside di Architettura, I. Gamberini, G. Gori e L. Quararoni per la laurea ad honorem, consegnatagli a Parigi.



L. Ricci, *Anonimo del XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1965; I ed.: *Anonymous (20th Century)*, New York, Braziller, 1962.



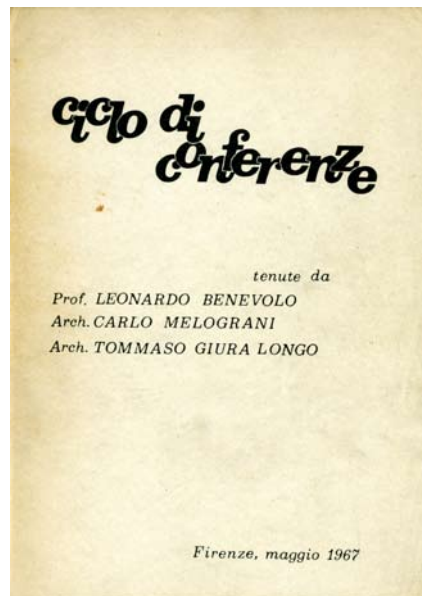
L'opera di Alvar Aalto, catalogo della mostra a cura di L. Mosso, Saggio introduttivo di C.L. Ragghianti, Firenze, palazzo Strozzi, 14 novembre 1965 – 9 gennaio 1966, Milano, Edizioni di Comunità, 1965.

Venerdì 11/11/66

- ore 8 - Continua l'opera di recupero.
- ore 9 - Arrivo di 30 studenti del Liceo "Piccolomini". di Siena.
- ore 10- Ritiro di 6 carrette dall'ORUF
- ore 10,15 - Convocato Arch. Fabbri per disporre ultimazione d'urgenza zona biblioteca.
- ore 11 - Sopraluogo a S.Clemente. S praluogo al Rettorato:
Prof. Tofani,
autorizzazione a fare subito i lavori al Chiostro Brunelleschi con Ditta ~~XX~~ Siena.
- ore 12/13 - Ricerca.
- in mattinata: recupero opere antiche Biblioteca Composizione riposte nei so terranei dell'Accademia in Via Ricasoli, 66 (*in forte*)
- in mattinata arrivano Bartoletti e Villa con il materiale d'emergenza ordinato a Bologna (vedi nota allegata)
- ore 16 - Controedine del Rettorato: niente Siena, ma adoperare l'Impresa Preti, che da lunedì prossimo s'impegna a fare i lavori. Sopraluogo dell'Arch. Preti con Lusanna,
- ore 17 - Ordinati, tramite studente Mariotti, 20 ql. di segatura per Architettura e Lettere.
- seguita il lavoro recupero.
- acquistate 2 coperte per lo studente/volontario per la guardia delle stufe.
- ore 21,30 - Telefonata del Dott. Bianchini a casa-Fiesole per l'agibilità immediata di parte del Palazzo di S.Clemente per alloggiare la biblioteca. Daranno ciò per la fine di novembre; vogliono essere pagati. C'è rischio che vi vadano gli sfollati. Mi sembra leggermente ricattativo.

Minuta degli impegni del preside Giuseppe Gori per l'11 novembre 1966 (Archivio del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura di Firenze).

L. Benevolo, C. Melograni, T. Giura Longo, *Ciclo di conferenze*, Firenze, maggio 1967. Opuscolo dattiloscritto senza note tipografiche a cura della Clusf. Nel 1969 la Cluva di Venezia pubblicano lo stesso testo con illustrazioni col titolo *I modelli di progettazione della città moderna*. Tre lezioni. Anche la Clusf propone nel 1974 l'edizione in volume col titolo *La città moderna*.

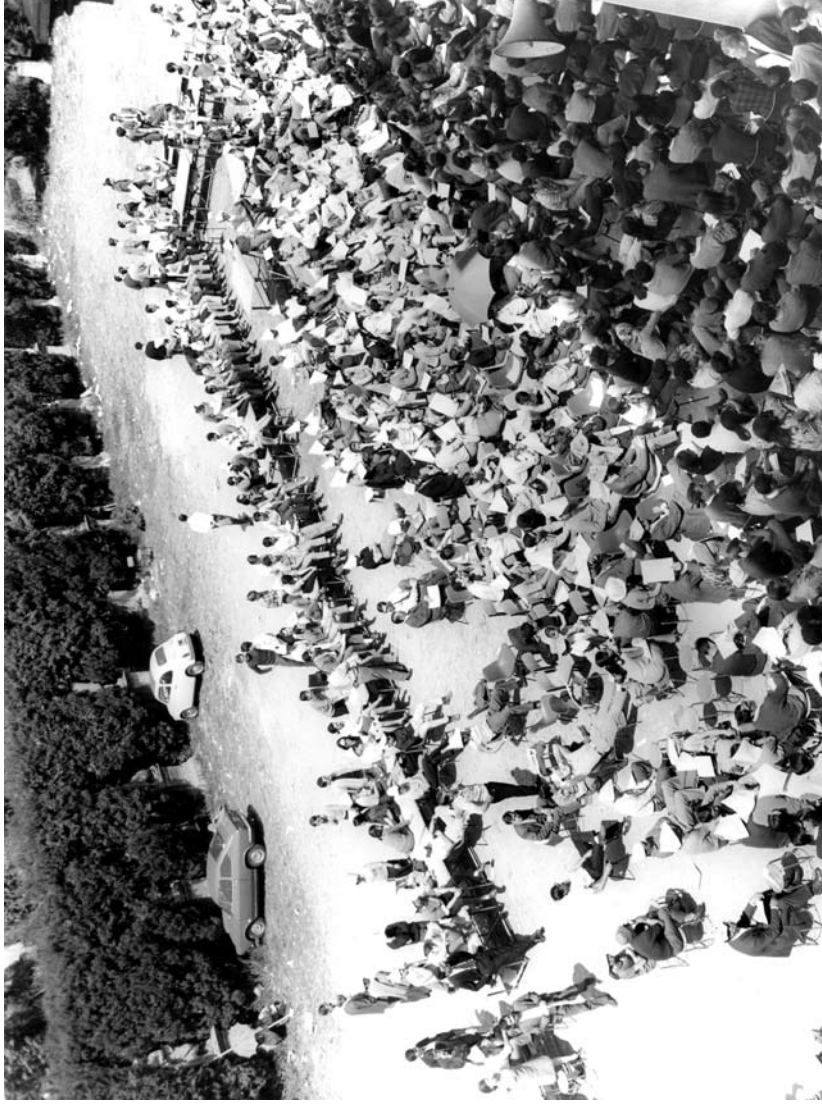


U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano, Bompiani, luglio 1967. È il libro di testo per gli studenti del corso di Decorazione della Facoltà di Architettura di Firenze (a.a. 1966-67): è dedicato «A Leonardo Ricci e alla sua città futura».





Giorgio La Pira (di spalle) parla con gli studenti della Facoltà di Architettura (Via G. Capponi, Orto Botanico all'angolo con Via Micheli; maggio 1968). Foto di Massimo Agus.



Assemblea nel cortile di San Clemente Bartolozzi (Foto di Adriano Bartolozzi, DRES, 533-6,24 aprile 1968).

La scuola di design fiorentina

di Maria Cristina Tonelli

Mi sono iscritta all'Università, a Firenze, nel settembre del 1969. Allora, rispetto ad oggi, le scelte erano più limitate: ogni Facoltà aveva un unico corso di laurea, di quattro o cinque o sei anni, e ancora vigeva il meccanismo instaurato dalla riforma Gentile, per il quale lo studente era vincolato dalla scuola media superiore frequentata nel suo accesso all'Università; fortunato e assolutamente libero di iscriversi a qualunque offerta formativa era chi avesse preso la maturità classica. Era quello il mio caso e, a parte qualche certezza circa quello da cui non ero attratta, mi sarebbe piaciuto studiare tante cose o immaginarmi in professioni, delle quali magari non era stimolante il percorso di studio, ma certamente intriganti le possibilità di lavoro. Che, ricordiamolo per i più giovani, erano prosaicamente istituzionali rispetto ad oggi. Scelsi Lettere Moderne, un po' per caso, incuriosita da un programma di Storia dell'Arte Contemporanea, appeso sulla porta dell'Istituto di Storia dell'Arte. Non sapevo nulla di quella materia, avendo fatto a mala pena il Cinquecento al liceo, e mi sembrava affascinante buttarmi in questa possibilità di attualità. Mi sarei poi dovuta ricredere molto velocemente: fu quello l'unico afflato di modernità di una struttura che ancora vedeva l'Ottocento un secolo troppo recente per poter essere affrontato con rigore metodologico.

Lettere in quegli anni era nel turbine della contestazione, ma l'Istituto di Storia dell'Arte viaggiava in un limbo a sé, ordinato e organizzato, dove la ribellione non era neppure respirata, forse perché l'utente più diffuso erano giovani ragazze di buona famiglia, con le loro borse dal manico di bambù e il foulard fiorito di Gucci legato ad una delle estremità. Unica concessione al vento dei tempi era la strutturazione dei corsi che rifiutavano la lezione *ex cathedra*. Prevedevano un'organizzazione a moduli con docenti diversi per specifici argomenti oppure quella seminariale, dove il docente aveva un ruolo di *chairman*, ogni studente per conto suo, in anticipo sugli incontri settimanali, si leggeva e metabolizzava una serie di testi, indicati in precedenza e il professore, in rapporto ad essi e al tema che veniva discettato, iniziava un dibattito a cui tutti gli astanti dovevano liberamente partecipare. Con proprietà. Eravamo pochi, è ovvio, poco più di una ventina, il controllo era quindi stretto, il dovere di essere preparati stringente, la necessità di dire cose intelligenti ancora più obbligatoria, mentre il professore – un giovane Carlo Del Bravo – quasi evasivo nel lasciare una “pericolosa”

facoltà d'espressione ai giovani virgulti. Dimenticavo, il corso era libero e, quindi, la giovane matricola si trovava nell'arena con colleghi del terzo o quarto anno, combattivi e/o molto più colti. Alcuni generosi, nell'indirizzare o nello spiegare, quando ci si incontrava in biblioteca (perché allora non c'erano fotocopiatrici e non tutti i testi potevano essere acquistati, quindi andavi con un bel quaderno a leggere e "schedare" di corsa i testi consigliati). Ricordo per la loro disponibilità a non stupirsi dell'ingenuità di certe domande Carlo Sisi, raffinato direttore della Galleria d'Arte Moderna di Pitti, Fiamma Nicolodi, oggi ordinaria di Storia della Musica a Firenze, Ettore Spalletti, già laureato in altro, già padre di famiglia ma così appassionato da regalarsi un'altra laurea e con essa poi una nuova carriera prima museale e poi universitaria.



Fig. 1 – Giovanni Klaus Koenig.

Diventai amica di Anna Laghi, una giovane di Carrara, fresca e giovanissima sposa di un architetto, Paolo Martini. Vivevano in piazza del Duomo in una casa bellissima, insieme a un'altra coppia, con il lui architetto, in una sorta di comune, di spazi e di compiti condivisi. La casa era aperta e ci si trovava a studiare – poco –, a discutere – tanto –, appoggiati nelle nostre utopie dai giovani architetti che entravano, uscivano o lì abitavano. In quel clima maturò l'idea di scappare dagli stretti lacci di Lettere e di fare un corso ad Architettura. Quel primo anno seguimmo quello di Arredamento, un giovane Marcaccini era il nostro tutor e studiammo grazie a lui – come si conviene a ogni buon neofita – la Bauhaus in modo puntuale e documentato, senza grande spirito critico. L'esperienza fu, per me, di forte impatto. Un retro pensiero mi diceva che l'architettura e l'oggetto erano molto più interessanti ed espressivi della pittura e della scultura. L'anno dopo venne la conferma. Spronata da Graziana Chiatante, una mia amica di infanzia che frequentava Architettura, decisi di fare un'altra incursione

fuori Facoltà e di seguire con lei Storia dell'Architettura 2 e le particolarissime lezioni di Giovanni Klaus Koenig.

Erano lezioni *ex cathedra*, su una scansioni, collaudata, dalla rivoluzione industriale all'attualità, ma assolutamente inusitate per il loro taglio e per come erano confezionate, interpretate, offerte. Il funzionamento astrusissimo della locomotiva a vapore veniva spiegato in modo chiaro, sembrava assolutamente elementare, soprattutto perché il Professore ne mimava, in modo compiacente e soddisfatto, ogni minimo movimento accompagnandolo con i debiti rumori, nella ilarità della platea; nella lettura di un'opera architettonica le motivazioni progettuali si allacciavano ai dati biografici del suo progettista, alla temperie del periodo, all'aneddoto divertente, mentre piante, sezioni, particolari strutturali turbinavano – e il più delle volte Koenig era fedele a un complicato episcopio, abilmente manovrato da Biagio Furiozzi, suo fedele assistente – in una restituzione che ricreava verbalmente atmosfere tridimensionali e fascino degli ambienti; il passato veniva collegato in modo intrigante al presente e l'occasione di una mostra del momento diventava, nel pretesto di informazione, occasione di insegnamento di allestimento, di critica storiografica e museografica. Koenig spiegava, ma si divertiva a capire quanto si capisse: è rimasto memorabile il momento successivo a una chiara presentazione del padiglione tedesco di Mies a Barcellona, quando, riaccese le luci, chiese che ogni studente presente ne ridisegnasse la pianta. Gli esiti, purtroppo, non furono all'altezza della stimolante analisi ricevuta! Mai ridondante, sintetico ma esaustivo egli forniva un metodo molto vicino a quello degli "Annales", grazie al quale anche il dato contemporaneo poteva essere affrontato senza impacci critici e senza le remore, tipiche di ogni storico, della troppo breve "distanza" per permettersi un giudizio. La sua conoscenza della tecnica e delle tecnologie, della scienza della costruzione e della meccanica, la sua padronanza del disegno, la sua passione per il cinema e per l'opera, la sua frequentazione delle architetture, degli studi di colleghi, la sua curiosità per ogni espressione progettuale, l'amore viscerale per treni e ferrovie si amalgamavano in modo anticonformista, conditi e ricompresi da una vena ironica e polemica, che annullava nella sua proposta di storico ogni rischio di soggezione o di super-valutazione dell'Opera. Era quindi un modo di fare storia lucido, intelligente, brillante, persino corrosivo, assolutamente eccitante.

Chi frequentava il corso doveva anche seguire un seminario. Quell'anno ne erano stati attivati ben dieci, gli argomenti erano i più vari, Koenig ne seguiva personalmente uno, sulla pubblicità, molto allettante; ma Graziana ed io, partendo da sconfitte, pensammo impossibile entrarci e scegliemmo quello che aveva il titolo più lungo e incomprensibile, gestito da un colto sperimentatore di linguaggi diversi, Lamberto Pignotti. Dovevamo incontrarci un sabato mattina per la prima volta e ci ritrovammo noi due, accuratamente sole, con lui, che spaesato dall'assenza di consensi preferì rimandare l'appuntamento e invitarci a curiosare nell'aula accanto, dove il Professore teneva il suo, intorno a un lungo tavolo ingombro di riviste. Koenig amava la semiologia, l'aveva declinata con abilità all'architettura, ma lì su quei fogli illustrati non solo la sua applicazione era scoppiettante, ma innovativo in generale il modo di presentare le potenzialità della

pubblicità, allora ignorata dagli intellettuali o considerata marginale perché fenomeno commerciale. Sollecitava gli allievi ad imitarlo nel suo percorso. Intimiditi, perfino impacciati – sembra incredibile, dati i tempi –, essi stentavano a seguirlo e lì scattò, per il piacere di proseguire un ragionamento stimolante, per l'abitudine all'intervenire maturata nella mia Facoltà, per il dispiacere di vedere sprecate quelle sollecitazioni, la mia voglia di confronto con le intelligenti proposte koenigiane. A fine mattinata chiese a Graziana e a me di restare nel suo seminario.



Fig. 2 – Giovanni Klaus Koenig.

Ricordo questo per cercare di spiegare come trent'anni fa argomenti o chiavi di lettura della modernità che oggi possono sembrare scontate o convenzionali fossero antesignane e suscitassero smarrimento nelle mentalità tradizionali o muovessero il cuore se si cercava altre verità. Sono partita dal mio privato per cercare di illustrare la personalità di Koenig che della poi detta scuola fiorentina del design è stato uno dei capisaldi. Koenig alla data della mia memoria aveva già raggiunto l'apice della sua carriera universitaria: laureatosi a Firenze nel febbraio del 1950, era stato a lungo assistente di Italo Gamberini, che aveva la cattedra di Elementi di Architettura, poi era stato incaricato del corso di Plastica, poi vinto il concorso da ordinario, fu chiamato a Venezia a insegnare Composizione e infine richiamato a Firenze a coprire il corso precedentemente tenuto da Leonardo Benevolo, di Storia dell'Architettura 2, appunto. Questo spiega il suo particolare modo di fare storia, in realtà più una critica compositiva, più una lettura del progetto capace di piegarsi a contaminazioni diverse, di passare con disinvoltura dalla grande alla piccola scala, dalla soluzione strutturale e tecnologica a quella formale in chiave linguistica. E spiega anche perché la sua attenzione non si limitasse all'architettura, ma si aprisse ad ogni declinazione del linguaggio progettuale; spinto

dal suo profondo interesse per treni, tram e reti ferroviarie, ogni prodotto industriale diventava occasione di riflessione, lucida, onesta, libera, responsabile, ironica¹. Grazie a questi suoi sconfinamenti dalla dritta via, negli anni Sessanta Koenig si era lanciato in una particolare scommessa insieme a Pierluigi Spadolini, amico degli anni universitari, architetto inserito già alla grande nella professione, anche lui docente universitario a Firenze: quella di organizzare un Corso Superiore di Disegno Industriale, a carattere sperimentale e di durata triennale, presso l'Istituto d'Arte di Firenze. Ma andiamo per gradi e spieghiamo i precedenti.

A metà degli anni Cinquanta, la Facoltà di Architettura di Firenze, a conferma della vivacità della sua offerta didattica, aveva intrapreso una sfida di non poco conto: attivare un insegnamento di design industriale. Teniamo presente che in quegli anni si era instaurato un dibattito sulla progettazione del prodotto industriale e sulla necessità di prefigurare un percorso formativo mirato a delineare un progettista specifico, non traslato dal settore architettonico – come avveniva nella pratica del momento –, in grado di padroneggiare la trasformazione formale dell'oggetto e il suo corollario di aspetti economici, tecnici, comunicativi, le sue ricadute sulla società, la collaborazione con l'industria. La contemporanea inaugurazione della Hochschule für Gestaltung a Ulm esercitava sulla cultura italiana del progetto l'attrazione dell'ipotesi divenuta realtà fattuale, confermava la possibilità di dotare la materia di fondamenti disciplinari e di certezze trasmissibili. Ma il dibattito si svolgeva nell'unica città italiana, Milano, che vantava cultura d'impresa, riviste di respiro internazionale e progettisti convinti della possibilità di dare dignità di forma e di soluzione all'oggetto quotidiano, per rendere migliore la vita di ciascuno. D'altro canto non sembrava al momento che una tale proposta dovesse allocarsi in seno alla struttura universitaria, ma semmai all'interno degli istituti di istruzione artistica, come naturale completamento di quell'iter di studi, almeno secondo la visione di Giulio Carlo Argan, a quella data ispettore del Ministero della pubblica istruzione. Invece la Facoltà fiorentina, per volontà di Giuseppe Gori e Raffaello Fagnoni, pensa che sia compito di una realtà dedicata alla formazione progettuale presentare le problematiche del prodotto all'attenzione degli studenti e decide di attivare un insegnamento che li formi a confrontarsi con la piccola scala dell'oggetto.

La denominazione del corso, per esigenze di acquisizione ministeriale, che mai avrebbe potuto accettare un termine anglosassone, si piega all'ambigua dizione di Decorazione-Progettazione Artistica per l'Industria. L'incarico è affidato a Leonardo Ricci e Pierluigi Spadolini è nominato suo assistente, nella convinzione che la sua preparazione tecnico compositiva costituisca valido contraltare alla prevedibile anarchia creativa

¹ Impossibile registrare in questa sede la ricca attività saggistica di Koenig, rimando pertanto alla bibliografia curata da Giuseppe Lotti nel testo postumo G.K. Koenig, *Architettura del Novecento. Teoria, storia, pratica critica*, Venezia, Marsilio, 1995. Circa la sua attività di architetto, C. Messina (a cura di), *Giovanni Klaus Koenig. Architetture, Me ne vado e sbatto l'uscio*, Firenze, Alinea, 1994; circa la sua attività di designer, consiglio di consultare per gli anni Settanta "Casabella" e, per gli anni Ottanta, "Ingegneria ferroviaria"; una memoria sulla sua attività didattica e di ricerca è in F. Borsi, F. Guerrieri, *Koenig. Due testimonianze*, Firenze, LEF, 1991.

professata dal titolare così come la sua esperienza professionale argine pragmatico alla libera teorizzazione dell'altro. Il giovane Spadolini, infatti, oltre allo studio fiorentino d'architettura, ne aveva aperto uno a Milano per seguire i rapporti professionali che dal 1953 aveva instaurato con diverse industrie lombarde, dalla Radiomarelli alla ICS, per lo studio di oggetti d'uso da produrre serialmente: esperienza del tutto unica nel panorama fiorentino che lo vedeva partecipe, insieme a una rosa di colleghi milanesi, della prima, felice sperimentazione di un connubio fra progetto e produzione, fondamento di quella cultura dell'industrial design che si affermerà poi prepotentemente in Italia negli anni successivi. Spadolini come Marco Zanuso non trovava impedimenti nel declinare sia la piccola che la grande scala, né provava pudore a confrontarsi con l'industria dei grandi numeri o con l'artigianato evoluto nei mezzi produttivi². Il suo compito, come assistente, era soprattutto quello di seguire i lavori degli studenti; il suo problema, ritenendo fondativo poter mimare il rapporto fra designer e produzione, ma non avendo nell'area fiorentina valide realtà industriali, era come poter riportare nell'insegnamento quell'esperienza milanese di pratica della serie e di ingegnerizzazione del prodotto, quell'attenzione per il processo produttivo, per le tecniche di lavorazione dei materiali, per l'aspetto economico delle scelte di progetto, per l'innovazione della forma in accordo con le richieste funzionali e i requisiti tecnologici. Sceglie pertanto in quei primi anni di impostare i progetti degli studenti su temi gestibili con le molte strutture artigiane della città, quelle stesse con cui egli aveva collaborato fattivamente e positivamente in occasione della sua partecipazione alle varie edizioni della Mostra dell'artigianato. Gli esiti sono felici: per i giovani coinvolti – mai oltre i 25 allievi all'anno (come egli cita in un suo curriculum), numero incredibilmente esiguo rispetto a quelli

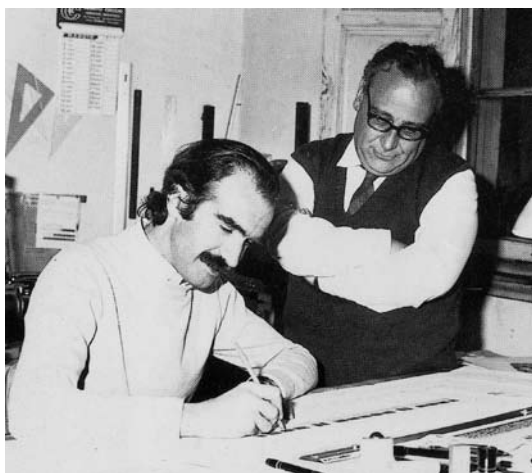


Fig. 3 – Giovanni Klaus Koenig e Roberto Segoni.

² Su Pierluigi Spadolini designer, cfr. P. Spadolini, *Esperienze e studi 1952-1963*, Firenze, LEF, 1963; M.C. Tonelli Michail, *Per navigare alla grande*, "Ottagono", 73, giugno 1984; P. Spadolini, *Architettura e sistema*, Agliana, 1985; G. Chigiotti, *Pierluigi Spadolini. Il design*, Fiesole, Cadmo, 1998.

della successiva Università di massa, ma che rendeva l'esperienza assolutamente fattibile –, per le ditte che trovano nella collaborazione con il corso il modo di confrontarsi con modalità per loro ancora peregrine, per lo stesso Spadolini, il cui impegno viene premiato nel 1959 con l'incarico del corso stesso.

Intanto si preannuncia la possibilità che proprio a livello accademico sia possibile discutere una libera docenza in questo specifico ambito disciplinare. E Spadolini, forte di una pratica di mestiere e sicuro di una metodologia, si trova a doversi confrontare con aspetti teorici, che ancora non avevano trovato precise formulazioni. Dovendosi preparare a questo non indifferente agone – ricordiamolo, la libera docenza è assimilabile nelle modalità agli ancora in vigore concorsi da associato, che coloro che hanno fatto ricordano bene per stress e per patema! –, coinvolge l'amico Koenig per trovare una spalla nello studio, nella riflessione e nella redazione di specifici lavori. Koenig stesso ebbe modo di narrarmi quei lunghi mesi nei quali si trovò immerso in tematiche per lui in parte nuove e quanto mai intriganti, grazie alle quali egli matura una conoscenza più approfondita del dibattito milanese e di quello internazionale, si identifica – lui valdese – con un approccio disciplinare che vedeva la qualità della società fortemente determinata dai suoi prodotti e si misura – lui mancato ingegnere ferroviario – con una visione che rivalutava la tecnica nel suo ruolo di supporto dell'ideazione formale. L'artiglio della strutturata dialettica di Koenig è avvertibile in molte pagine di quelle *Dispense del corso di Progettazione artistica per l'industria* che Pierluigi pubblica nel 1960. Nel 1961 Spadolini vince la libera docenza in Progettazione Artistica per l'Industria, peraltro in ottima compagnia, con Alberto Rosselli, Marco Zanuso, Edoardo Vittoria, Roberto Mango.

E quello stesso anno, grazie all'energica determinazione di Angelo Maria Landi, direttore dell'Istituto d'Arte di Firenze, che, sul solco delle indicazioni di Argan, riteneva possibile dare all'industrial design una sua autonoma rappresentatività nell'alveo dell'insegnamento artistico, Spadolini insieme a Koenig strutturano e pianificano un Corso Superiore di Disegno Industriale, a carattere sperimentale e di durata triennale, aperto agli studenti che avevano concluso l'iter formativo di quell'istituto. Il Corso, conosciuto con l'appellativo "di Porta Romana", dal toponimico della sede della scuola, viene organizzato con un occhio alla scuola di Ulm e uno alle specifiche esperienze dei suoi padri fondatori. Il mix di materie proposte – ne ricordo alcune: sociologia, storia delle arti applicate e del disegno industriale, estetica del prodotto industriale, tecnologia dei materiali, metodi della rappresentazione geometrica, modellistica e, ovviamente, progettazione – è indicativo della consapevolezza dei nostri Maestri circa la necessità per un designer di una solida competenza storico critica, di una sensibilità sociale e sociologicamente indirizzata, di una preparazione tecnologica, di doti di *rendering* ma anche di disegno tecnico, di sapienza nella costruzione di modelli di studio e di verifica progettuale. Sono chiamati a tenere quegli insegnamenti docenti interni alla struttura e alcuni del mondo universitario, ma tutti affrontano l'esperimento manifestando la propria convinzione del ruolo propositivo del design all'interno del sistema produttivo per una nuova configurazione della società contemporanea.

Spadolini tiene i corsi compositivi (con una direzione collegiale insieme a Koenig, Maggiora, Landi e Franchetti e coordinata agli insegnamenti di modellistica, disegno

operativo, esercitazioni grafiche), Koenig quello di Estetica del Prodotto, Benevolo – allora anche egli docente alla Facoltà di Architettura di Firenze – quello di Storia. Koenig, già attivo in un’applicazione della semiologia all’architettura e all’oggetto, con alle spalle scritti che trapassavano con disinvolta e ironica sapienza dal problema del consumo del linguaggio razionalista a quello dell’obsolescenza del prodotto industriale, ai modi di comunicare il proprio progetto (se qualcuno fosse curioso indico per la loro ancor viva attualità i saggi raccolti in *L’invecchiamento dell’architettura moderna ed altre dodici note*), si pone l’obiettivo di formare i futuri designer al controllo critico, così determinante nell’iter progettuale, attraverso un allenamento alla lettura dell’oggetto basata sui quozienti linguistici e sulla ricerca dell’innovazione, e correlata ai temi compositivi proposti. Spadolini, invece, utilizza l’esperienza di Porta Romana per diversificare il tema d’insegnamento rispetto a quello universitario. In Facoltà spinge il suo nascente interesse per l’industrializzazione edilizia e propone la sua ricerca nel campo della prefabbricazione a piè d’opera, dei processi di razionalizzazione del cantiere, dello studio di elementi morfologicamente elaborati, componibili e suscettibili di pervenire a risultati di composizione architettonica; nel corso di disegno industriale, concentra il focus sul prodotto visto come parte di un circuito, inserito quindi in un sistema di relazioni sociali, ambientali, tecnologiche, produttive; coinvolge le industrie, dalla Magneti Marelli alla Zanussi, alla Breda; chiede la presa di coscienza dei bisogni umani reali e la indirizza a livello di collettività più che di singolo. Appoggiato da Koenig, privilegia argomenti che esprimano la funzione etica ed educativa del design e l’ottica di un effettivo progresso sociale. I lavori si concentrano sui distributori automatici, sugli ausili per i portatori di handicap, sugli strumenti di riabilitazione, sui mezzi di trasporto pubblico, sull’arredo urbano, argomenti al momento carenti di analisi e che si prestavano a sperimentazioni di rinnovamento linguistico. Il caso dei mezzi di trasporto

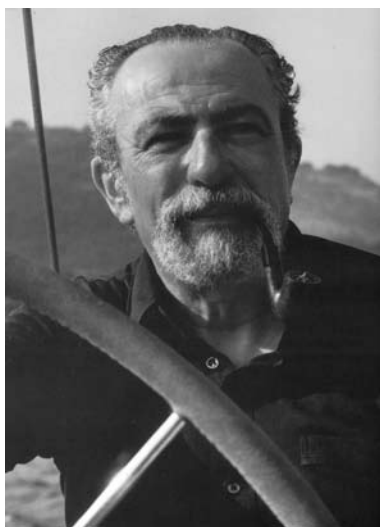


Fig. 4 – Pierluigi Spadolini.

è esplicativo della novità di una didattica che assumeva come dati di partenza l'ergonomia, la prossemica, l'analisi tecnologica, nonché la storia dell'uso di un oggetto, e non si limitava a un obiettivo formale ma lo allargava ad una ridefinizione tipologica (la "miniauto" da città) o funzionale (gli studi sul posto di guida di un autobus urbano) o prestazionale (i treni destinati ai pendolari, l'interno dell'autobus o della carrozza della metropolitana analizzato nei suoi elementi strutturali e nelle sue relazioni distributive). E in quest'ambito l'apporto di Koenig è fondativo e maturerà in lui il desiderio di un cimento professionale personale ed autonomo, quello che dalla fine degli anni Sessanta lo impegnerà con la Breda, con la Fiat, con la Socimi, con l'ATM.

Il caso di Porta Romana è istruttivo quindi delle basi culturali e delle logiche con le quali si strutturerà la scuola fiorentina di design, quella universitaria e quella, sempre statale, ma con altra dipendenza ministeriale, dell'ISIA. Perché l'esperimento non decade e, pur mantenendo a lungo la provvisorietà dell'attributo sperimentale, si definisce (facendo riferimento a un provvedimento legislativo istruito negli anni Venti per dare consistenza a quell'Università delle arti applicate creata a Monza nel 1919), si spalma su quattro anni, si apre a qualsiasi studente con un diploma quinquennale, mantiene parte del suo corpo docente primigeno sub specie di docenza (ricordo Dante Nannoni) o di presidenza del Comitato di indirizzo scientifico (gli stessi Spadolini e Koenig, successivamente Segoni) e costituisce palestra formativa per docenti che si occupano di design, ma non possono ancora praticarlo nell'ambito universitario (Roberto Segoni, io stessa). Anzi dal suo carattere di sperimentality l'ISIA trarrà a lungo almeno un beneficio: per l'impossibilità di avere docenza strutturata si garantirà ogni anno di poter confermare o rinnovare il proprio corpo docente su criteri di efficacia comunicativa e di qualità di offerta formativa, nonché di invitare i designer più attuali a tenere i corsi progettuali, offrendo quindi una didattica aggiornata, vivace, al di fuori di pastoie burocratiche. Costituisce, quindi, proprio per la presenza di quelle stesse personalità che poi costruiranno anche nelle mura universitarie la didattica del design, un osservatorio proficuo, una palestra di confronti e di esperienze delle quali far tesoro.

In qualche modo siamo tornati al nostro punto di partenza. Forse è ora più chiaro quell'ampio raggio delle letture lezioni koenigiane, quel suo libero migrare dall'architettura alla pubblicità, dal radio-ombrello all'arredo urbano, assunti come referenti di uno stesso universo disciplinare riconducibile al progetto e destinato all'uomo, dove la storia era pretesto per formare a una cultura progettuale. Ma qui, prima di proseguire per la strada maestra, devo accennare a un'altra storia che si diparte dalla Facoltà fiorentina. In quegli anni Sessanta un'altra sua voce importante era quella di Leonardo Ricci, dalla sua cattedra compositiva. Personalità vivace e autorevole, architetto esterno agli schemi del razionalismo e del vernacolo imperanti nella cultura architettonica cittadina, docente latore di un'esperienza internazionale maturata sul suo vissuto, egli testimoniava ai suoi giovani studenti la libertà di un pensiero alieno da ogni provincialismo, coraggioso nel rifiuto di posizioni intellettuali accreditate o convenzionali. Sperimentava modalità didattiche nuove nelle forme e nei contenuti (la riflessione sul linguaggio artistico contemporaneo tradotta non con il disegno tradizionale, ma con il plastico, il modello materico. Grazie alla quale Pollock diventava tridimensionale e in

fil di ferro!), sosteneva il valore espressivo e iconografico dell'astrattismo difendendolo dalle incomprendimenti di una cultura retriva, seppur di sinistra, prefigurava soluzioni futuribili dell'abitare dove la casa non seguiva i normali concetti funzionalisti di distribuzione ed organizzazione e l'arredo si scorporava dalle sue connotazioni tradizionali, parlava con grande naturalezza di fenomeni di assoluta modernità. Il segno della sua posizione radicale e antiaccademica risulta ideologicamente forte in quegli anni di denuncia della società borghese e fa maturare in alcuni dei suoi allievi il desiderio di misurarsi con l'ormai acquisita banalità del quotidiano progettando oggetti ove la componente ludica o ironica esprima la disgregazione del sistema, la crisi della città tradizionale, le contraddizioni della società contemporanea suggerendo nuovi concetti di funzione e nuovi schemi di uso. Usando come modello linguistico quello delle arti plastiche, e in particolare della pop art, essi manipolano semanticamente significati acquisiti per restituire al progetto la possibilità di descrivere gesti, azioni, comportamenti con qualsiasi codice, senza autolimitarsi alla mera descrizione funzionale. I loro nomi: Andrea Branzi, Dario e Lucia Bartolini, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, che diedero vita al gruppo Archizoom; Piero Frassinelli, Roberto e Alessandro Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, che formarono il Superstudio; Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Sandro Gioli, Riccardo Foresi, Vittorio Maschietto, organizzati nel gruppo Ufo; Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Giorgio Ceretti, Paolo Derossi, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli, Riccardo Rosso, riuniti nel Gruppo 9999. Alla loro testimonianza sarà dato l'appellativo di radicale e alla loro ricerca, che durerà per circa un decennio dai tardi anni Sessanta, si ascrivono proposte di forte, seppur indirizzato, impatto culturale che travalicano le colline fiorentine per trovare eco nelle

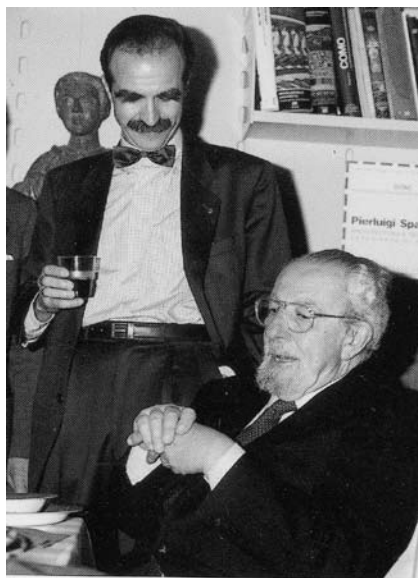


Fig. 5 – Pierluigi Spadolini e Roberto Segni.

stanze della mostra newyorkese “Italy: the New Domestic Landscape” (1972) e poi asilo nella sempre generosa Milano. Molti di essi poi, oltre al successo professionale, si sono anche dedicati all’insegnamento accademico non tanto a dimostrare la correttezza del vecchio detto a lungo citato dalla nonna di un nostro docente “da giovani contestatori, da vecchi conservatori”, ma ad arricchire – e non nella sola area del design – di stimoli intelligenti la cultura e la formazione universitaria.

Tornando, invece, ai nostri padri, la linea culturale con cui strutturano il DNA della scuola di design fiorentina è aliena da radicalismi formali, ma forse è ben più radicale nei contenuti: partendo da una presa di coscienza dei bisogni umani reali, privilegiando, perché più facilmente individuabili, quelli a livello di collettività che di singolo, essi indicano al designer la funzione didattica del suo ruolo per un effettivo progresso sociale e il suo compito di organizzazione e di controllo dell’ambiente fisico. Le vicende personali di Spadolini e di Koenig non divergono da tali posizioni. Il primo, pur senza abbandonare né l’impegno verso l’Università né la ricerca sull’industrializzazione edilizia, accoglie sfide professionali che gli impongono un servizio verso la collettività, ma a latere continua a frequentare il progetto della piccola scala occupandosi a lungo di design nautico per i Cantieri di Pisa, rivoluzionando l’immagine dello yacht a motore, e infine cimentandosi in quello che ritengo il suo miglior prodotto industriale, il MAPI, e il suo miglior sistema edilizio, il SAPI, con i quali ha chiuso il cerchio di una sperimentazione che proponeva il componente architettonico e l’oggetto come possibile espressione di uno stesso studio di serie, e ha finalmente reso producibile industrialmente la casa e il suo contorno. Nel frattempo Spadolini fondava a livello fiorentino l’area universitaria della tecnologia architettonica e la alimentava scientificamente in modo così vivace da renderla capace non solo di strutturarsi negli anni Ottanta nel Dipartimento di Processi e Metodi della Produzione Edilizia, ma di tenere viva e presente la ricerca sull’industrial design. Koenig, da parte sua, matura in altro modo il disagio che investe negli anni Settanta l’Università italiana e quell’architettura delle cui espressioni doveva dare testimonianza nel suo compito didattico, e verso la quale aveva perso ogni fiducia. Gli appaiono meno tristi le vicende del design che “per aver abbracciato tanti campi diversi – dal cucchiaino alla città, dalla bicicletta all’aereo – ha sempre trovato, anche nei momenti più bui, qualche fortunosa via di sortita”³. Ne passa perciò ad insegnare dal 1978 la storia, sotto mentite spoglie, usando dizioni per il suo corso che non rimandavano mai alla specificità della disciplina, ancora non contemplata nelle possibilità dell’offerta accademica. Amava quel compito di trasmettere temi che lo appassionavano e che gli consentivano di innestare le storie diverse della tecnica, dell’economia, della società, dell’impresa, del progetto, e il successo del suo corso, peraltro opzionale, era emblematicamente attestato dal numero dei frequentanti e degli esami. La scelta didattica aveva seguito la scelta professionale: qualche anno prima, con clamore mediatico, aveva motivato il suo abbandono della pratica architet-

³ Riportato in un inedito curriculum vitae di G.K. Koenig dei primi anni Ottanta; circa il suo abbandono della pratica architettonica, cfr. G.K. Koenig, *Me ne vado e sbatto l’uscio*, “Casabella”, 398, febbraio 1975.

tonica e la sua decisione di cancellarsi dall'albo professionale. Ma, poiché è più comodo non abbandonare un grande amore senza essersi preventivamente organizzati, Koenig aveva iniziato a collaborare con aziende del settore del trasporto pubblico, dove sapeva di avere la competenza di influire in modo innovativo in senso tecnico-produttivo e compositivo e dove poteva finalmente alimentare praticamente quella sua passione di sempre per il materiale rotabile. E questa decisione personale ha influito sulle sorti anche della scuola fiorentina.

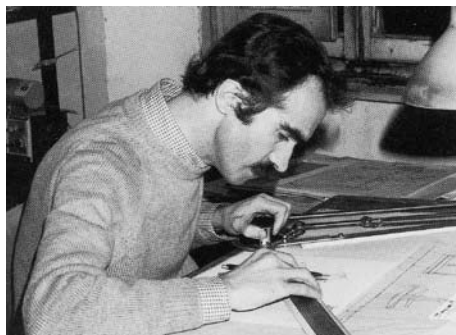


Fig. 6 – Roberto Segoni.

C'era un architetto, da poco laureato, ma che negli anni universitari aveva collaborato come allievo interno alla cattedra di Elementi dell'Architettura e Rilievo dei Monumenti, Roberto Segoni, la cui padronanza delle tecniche di rappresentazione grafica era assurdamente felice e pari alla sua conoscenza della lavorazione dei materiali maturata nell'officina paterna di stampaggio della gomma e alla sua padronanza della meccanica alimentata dall'amore del fratello Giuliano per il mondo delle motociclette da corsa. Koenig coinvolge il giovane, lo distrae dalla collaborazione allo studio di Porcinai e lo seduce alla sua avventura progettuale di treni, di tram e di autobus. Dal 1971 i saperi e i talenti dei due si integrano in un fare bottega grazie al quale la ricchezza culturale dell'uno innerva le doti disegnative dell'altro, la capacità di gestire, nel progetto di un mezzo di trasporto, scelte distributive e organizzazione delle parti meccaniche dell'uno forma progettualmente la sensibilità dell'altro, il dominio degli elementi tecnici dell'uno alimenta quello dell'altro, la sensibilità etico-sociale, la curiosità e le doti relazionali dell'uno strutturano lo schivo carattere dell'altro, grande camminatore e raccoglitore di funghi, a maggiore partecipazione empatica. Koenig che non aveva mai voluto formare una scuola, preferendo avere allievi che coltivassero liberamente le loro attitudini e dimostrassero a lui per primo la loro capacità di costruirsi intellettualmente in maniera autonoma, trova in Segoni l'ideale alter ego e Segoni in lui riconosce il Maestro da rispettare e fedelmente ammirare. Negli anni della loro felice collaborazione professionale, caratterizzata da ricerca e sperimentazione, Segoni costruisce la sua natura di progettista dell'oggetto, quella che dal 1973 struttura contemporaneamente anche nel corso di Plastica Ornamentale della Facoltà fiorentina, di cui è incaricato: da un'iniziale valorizzazione della pratica del disegno come mezzo cognitivo del prodotto egli nel

tempo sposta il suo interesse – pur pretendendo dai suoi allievi l'eccellenza nel disegno – dalla mera comprensione strutturale del prodotto alla progettazione vera e propria, per altro rivolta a temi improntati a specifiche caratteristiche d'uso a destinazione sociale (l'unità mobile d'emergenza, il battello di salvataggio per uso costiero) e di alto livello di complessità, affrontati con occhio attento alla loro fattibilità. Una strada che ha escluso programmaticamente l'oggetto d'arredo, settore che egli riteneva troppo compromesso con le mode per interessargli. E questa sua linea didattica, molto vicina a quella di Porta Romana, che fa dialogare progetto, tecnologia, produzione e obiettivi sociali, troverà i consensi di Spadolini e l'apprezzamento dell'area tecnologica, e con essi nel 1980 gli verranno il riconoscimento dell'ordinariato e la cattedra di Disegno Industriale⁴.

Si stabilisce così agli inizi degli anni Ottanta a Firenze il primo nucleo di una didattica del design universitaria che aveva in Koenig l'intelligente, ironico interlocutore storico-critico, in Segoni il testimone di una pratica compositiva colta e stimolante. E intorno a loro si organizzarono gruppi di giovani studiosi che credevano l'industrial design espressione di una cultura progettuale socialmente determinante e la declinavano nei suoi aspetti di affermazione storica, di analisi teorico-metodologica, di ricerca tecnologica, di espressione economico-produttiva, di dibattito funzionale e tipologico, di studio ergonomico. Ricordo quanto sembrasse strano allora occuparsi di questi argomenti: non solo perché Firenze non era Milano, con i suoi studi di designer e con le sue industrie, con la Triennale e le riviste, ma anche perché soltanto allora, e timidamente, cominciarono a livello nazionale i primi studi, le prime mostre, l'organizzazione intellettuale della disciplina. Il design era una cosa tutta nuova per i più, e anche per qualche docente della Facoltà che, mal tollerando il successo di studenti dei due corsi, ipotizzava l'inutilità di tale ricerca. Il tempo ha dato loro torto. Gli anni Novanta hanno visto l'Ateneo fiorentino dar vita alla prima Scuola di Specializzazione in Disegno Industriale dell'Università italiana, fortemente voluta da Koenig, che purtroppo non ha fatto in tempo né a vederla costituita né a strutturarla di fatto. È stato però impegno di Segoni organizzarla e di molti docenti del Dipartimento di Processi e Metodi aiutarlo a configurarla, collaborando all'avventura di una strutturazione disciplinare che, benché impostata nelle certezze teorico-intellettuali del precedente patrimonio di esperienze, chiedeva energie più consistenti e un respiro più ampio. Il Dipartimento, infatti, impostato su tre filoni sinergicamente dialoganti, quello della tecnologia vera e propria, quello del processo edilizio, quello del disegno industriale, era cresciuto negli anni proponendo una visione della tecnologia come disciplina non di solo supporto all'atto compositivo. Grazie ai direttori di quel periodo, Pier Angelo Cetica e Romano Del Nord, essa aveva acquisito un'identità di guida metodologica e di indirizzo culturale al fare progettuale inserito in un sistema produttivo, dove le scale di intervento erano promiscuamente accomunate e felicemente condivise: linea di pensiero che continua

⁴ Su Roberto Segoni, cfr. G.K. Koenig, *Disegno e design nella opera di Roberto Segoni*, "Bollettino degli Ingegneri", 6, 1980; R. Segoni, C. Vannicola (a cura di), *Se dici Design. 16 tesi di disegno industriale a Firenze*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993; E. Cianfanelli, F. Guerrieri, M. Ruffilli, *Roberto Segoni "Virtuosismo"*, Pontedera, Bandecchi, 2003.

ad essere praticata ancor oggi, con la direzione di Enzo Legnante e la sua attenzione partecipe a sollecitare ricerche e contributi orientati ai problemi del territorio e alle esigenze dell'industria toscana. Inoltre durante gli anni Novanta alcuni atenei attivano corsi di diploma universitario in disegno industriale e la fucina di giovani che Koenig e Segoni avevano alimentato ha iniziato a sparpagliarsi per l'Italia a contaminare con la sua preparazione, magicamente diventata attuale, nuove file di giovani allievi.

Il proseguo della storia è cronaca recente: la nascita dei due Corsi di Laurea in Disegno Industriale e in Progettazione della Moda, per i quali Segoni molto si è impegnato, la chiamata a Firenze di Massimo Ruffilli, già allievo di Spadolini e ormai ordinario di disegno industriale nella II Facoltà di Napoli, a dar man forte all'amico Roberto nella crescita della scuola e nella nuova sfida formativa. E ancora una volta due perdite importanti sono venute apparentemente a tagliare il filo di una continuità di obiettivi e di pensiero, quelle di Pierluigi Spadolini e di Roberto Segoni, questa improvvisa, e perciò più dolente, proprio come era stato per il suo e il mio Maestro, Giovanni Klaus Koenig. Ma esse non hanno fermato l'impegno di Ruffilli che ha raccolto il testimone, ha implementato la struttura di nuovi ricercatori e insieme al suo Dipartimento, che non a caso ha cambiato titolazione per riappropriarsi della sua identità – Tecnologie dell'Architettura e Design Pierluigi Spadolini –, sta combattendo in quel di Calenzano la sua pratica quotidiana di testimonianza del progetto per il prodotto industriale. Nel corridoio principale dell'ex capannone diventato sede del Corso tre stendardi con i volti sorridenti di Spadolini, di Koenig e di Segoni ricordano alle nuove leve la nostra storia che sarà anche la loro. Con arguzia toscana e il suo tipico spirito irridente gli studenti hanno ribattezzato quella via interna "le cappelle del commiato", ma lo spirito di quei volti è un memento, di rigore progettuale e professionale, che sustanzia le loro giornate e ripropone a ogni ricercatore che lì opera il legame intellettuale con le sue radici.

Quarta sessione
Metamorfosi contemporanee

*Presiede Paolo Felli
Università degli Studi di Firenze*

Le tracce della didattica: l'archivio dei disegni

di Marco Bini

I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura e della città in genere, sono da tempo al centro dell'attenzione degli studiosi del settore¹ che ritrovano nel tracciato grafico segni significanti ed immagini/documento da cui trarre informazioni preziose, talvolta più di un testo scritto, su manufatti ed organizzazione spaziale del passato, spesso non più visibili per manomissioni o per completa demolizione.

Scrivono l'Alberti nel suo *De re aedificatoria* che il disegno è “un tracciato preciso ed uniforme, concepito nella mente, eseguito per mezzo di linee ed angoli, condotti a compimento da persone dotate di ingegno e di cultura”. E uomo di cultura e di ingegno era certamente Leonardo, per il quale il disegno era soprattutto uno strumento per conoscere, mezzo indispensabile per giungere ad una verità precisa e misurabile, la meno approssimativa e la più conforme possibile al vero.

Se riflettiamo su queste semplici affermazioni ci accorgiamo quale e quanta sia l'importanza della documentazione grafica. Il disegno ha infatti, da un lato il carattere di mezzo atto alla comunicazione e all'informazione che attraverso segni convenzionali permetta di riprodurre e sviluppare un'idea, dall'altro consente di misurare la realtà, interpretandola e memorizzandola.

La rappresentazione grafica è quindi non solo un modo per comunicare dati, ma deve considerarsi uno strumento di conoscenza capace di sviluppare una sensibilità tale da poter essere in grado di coordinare la struttura visibile del mondo fisico, con le sensazioni che questa trasmette.

¹ Da tempo riviste specializzate si occupano del disegno: dalla fine degli anni Ottanta la rivista “II Disegno di Architettura” si interessa di fornire notizie su studi, ricerche, archivi e collezioni pubbliche e private; nello stesso periodo inizia la pubblicazione la rivista “Disegnare/idee immagini”, nella quale, fra l'altro, particolare attenzione è dedicata allo studio del disegno d'architettura. Negli ultimi anni sull'argomento si sono tenuti anche alcuni convegni di studio che hanno sottolineato l'importanza di questo tipo di giacimento per la conoscenza della storia delle nostre città e dell'architettura in genere. Si veda *I disegni di archivio negli studi dell'architettura*, Atti del Convegno, Napoli 12-13-14 giugno 1991, Università degli Studi di Napoli, Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, Napoli, 1993.

Il disegno assume così un ruolo di educazione alla comprensione interna delle cose, denunciando le relazioni che ne formano la struttura profonda e che ci mettono in condizione di conoscere il significato e le possibili conseguenze in caso di modificazione dei parametri dati. In questo modo la rappresentazione grafica passa da strumento puro e semplice di trascrizione a parte integrante del processo cognitivo dello spazio.

Avere a disposizione un corpus di documenti grafici d'archivio quale quello di cui disponiamo, frutto di paziente selezione e attenta conservazione dovuta ad alcuni illuminati colleghi², permette quindi di analizzare la struttura didattica e le forme della trasmissione dell'idea architettonica attraverso la comparazione di segni grafici pensati, ragionati, mettendo in relazione la forma con la sua genesi. Tutto ciò significa acquisire una somma di dati che permetta di risalire, dalle testimonianze che abbiamo a disposizione, alle fonti che queste hanno determinato e confermato.

È questo il motivo per cui nel disegno, va interpretato il sistema di caratteri grafico-simbolici utilizzati per giungere ad una decodificazione che consenta una chiara lettura. Ciò è particolarmente facile perché il disegno architettonico, e quello tecnico in particolare,

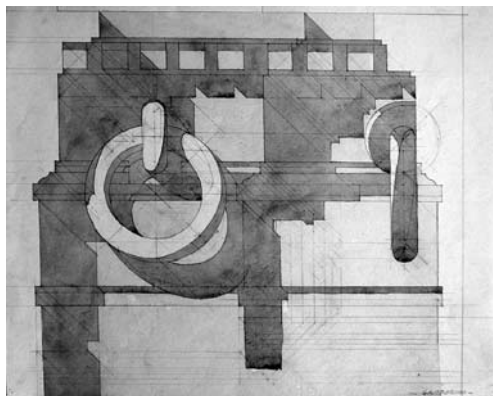


Fig. 1 – Disegno di un particolare decorativo in una rappresentazione in proiezioni ortogonali con ombre a 45° realizzato dall'allievo Italo Gamberini nel 1927-28 come esercitazione all'interno del Corso di Applicazioni della Geometria Descrittiva tenuto dal professor Chiaramonti.

² A seguito della rifusione avvenuta nel novembre del 1980 in un unico Istituto, quello di Ricerca Architettonica, dei piccoli Istituti nati intorno a docenti e discipline diverse, quali quelle di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, di Composizione architettonica, di Disegno dal Vero, di Arredamento ed Architettura degli Interni, di Caratteri distributivi degli edifici, è stato possibile riunire la documentazione grafica di esperienze didattiche diverse, che dalla creazione della Facoltà ad oggi si sono susseguite nel tempo, mutando col cambiare delle strutture, degli uomini, dei programmi. L'attuale Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, nato nel febbraio del 1983, ha ereditato tutto questo materiale che ha cercato di preservare schedandolo e selezionandolo, come hanno fatto con pazienza Carlo Lucci e Alessandro Bellini per il materiale proveniente dall'archivio Gamberini, per poi valorizzarlo dandone notizia in comunicazioni a convegni e tramite pubblicazioni a stampa. Vedi Cecilia Maria Roberta Luschi, *Ginnasio d'architettura a Palazzo Pitti*, "Firenze Architettura", VII, n. 1 e 2, 2003.

si avvale dei metodi della geometria descrittiva, di cui la proiezione ortogonale costituisce una delle modalità più utilizzate per la realizzazione di piante, prospetti, sezioni.

La progettazione architettonica usa il disegno nelle varie fasi di elaborazione dell'idea e spesso varia il fine con cui esso è utilizzato; ciò implica l'impossibilità di poter parlare pertanto di un generico disegno, ma è necessaria una verifica più attenta sulla sua natura e il suo uso.

Con il termine “disegno per la progettazione” si possono intendere tutte le espressioni grafiche che, vanno dal primo schizzo, al perfezionamento dell'idea, al progetto di massima, fino a giungere al progetto esecutivo con i vari suoi particolari costruttivi.

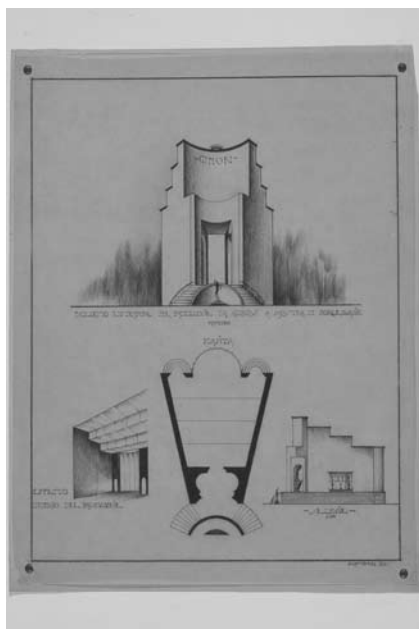


Fig. 2 – Bozzetto del progetto per una “Edicola Richard Ginori” eseguito dall'allievo Guido Morozzi durante una esercitazione *ex tempore* per il Corso di Composizione architettonica I nell'anno accademico 1933-34.

Mentre nei disegni di progetto la rappresentazione grafica anticipa ciò che sarà la futura realtà architettonica, i disegni che documentano e che rappresentano quello che già esiste, che è già edificato, una strada, un edificio, una città, ma anche, a diversa scala, un elemento di arredo, costituiscono una diversa categoria di grafici, tutti rintracciabili nei nostri archivi.

In tutti i casi il disegno fornisce informazioni preziose la cui interpretazione mette lo studioso in grado di formulare ipotesi e pronunciamenti su storia, trasformazioni, tecnologie e su rapporti con la città e con altre architetture. Le sue relazioni con la realtà non si stabiliscono quindi semplicemente sul piano dell'apparenza superficiale, ma acquistano significato quando la rappresentazione grafica dell'architettura riesce a raggiungere quella chiarezza di intenti che distingue e caratterizza il disegno di

architettura, non più soltanto riflesso della semplice apparenza, bensì essenza dell'architettura.

Da quanto detto emerge con evidenza l'importanza ed il ruolo che la conservazione della memoria grafica delle attività didattiche che si sono sviluppate nel tempo, possa svolgere per comprendere anche atteggiamenti e pensieri lontani da noi.

Per questa ragione sono stati raccolti presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura una gran quantità di documenti grafici che testimoniano e rendono evidenti modi diversi di affrontare la didattica del progetto, dell'analisi e della conoscenza dell'architettura, fin dal momento del distacco dall'Accademia fiorentina di Belle Arti della sezione Architettura che, da Scuola e Istituto superiore, diverrà poi corso di Laurea Universitario, dando vita all'attuale Facoltà³. Molti di questi disegni sono conservati in originale mentre di una parte è disponibile solamente la riproduzione fotografica, comunque di buona qualità. Dai documenti cartacei originali si evincono tra l'altro, tecniche grafiche e procedure che col passare degli anni si sono modificate seguendo l'evoluzione tecnologica degli strumenti traccianti e dei supporti, ma anche dei modelli imposti dalle consuetudini e dalle mode.

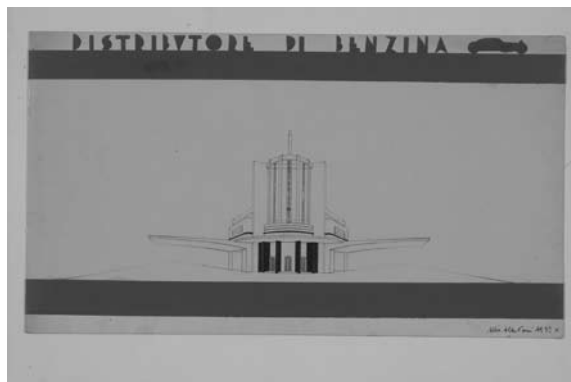


Fig. 3 – Prospettiva di un Distributore di Benzina realizzato nel 1932 da Athos Albertoni.

Un esame attento del materiale grafico ci fornisce delle indicazioni particolarmente significative sull'atteggiamento ed il modo di condurre un corso universitario di molti docenti della Facoltà, partendo da Giovanni Michelacci, Raffaello Brizzi, Aurelio Cetica, solo per citare alcuni fra i primi e più famosi insegnanti della scuola, per giungere poi alle generazioni a loro successive: Carlo Maggiora, Italo Gamberini, Leonardo Savioli, Leonardo Ricci, Domenico Cardini, e tanti altri ancora.

Da un primo spoglio del materiale a disposizione emergono le originarie impostazioni volte a dare agli studenti con formazione accademica una base tecnica ed agli

³ Per informazioni circostanziate sull'argomento vedi Carlo Cresti, *Storia della Scuola e Istituto Superiore di Architettura di Firenze 1926-1936*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2001.

studenti tecnicamente più preparati una formazione artistica. Questa doppia anima era certamente difficile da omogeneizzare anche per la differente preparazione degli stessi docenti, provenienti, per lo più, da iter formativi completamente diversi fra loro.

Anche dalle esercitazioni in aula o dalle verifiche finali dei progetti di studio è oggi problematico comprendere l'unità strutturale, nel senso che diamo oggi a questo termine, in cui convergono oltre che relazioni tecniche e formali anche e soprattutto rapporti con le finalità espressive ed operative che contrapponevano l'utile, l'organizzazione funzionale ed il visivamente bello.

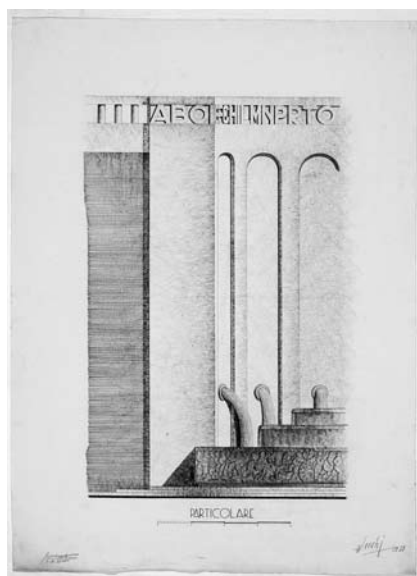


Fig. 4 – *Ex tempore* dell'allievo Albino Secchi rappresentante una “Fontana Monumentale addossata ad un fabbricato sul fondo di una piazza”. Il particolare della Fontana è stato eseguito il 5 luglio 1939.

Alcuni elaborati grafici di esercitazioni cosiddetti *ex tempore* eseguiti nell'anno accademico 1939 sul tema *Fontana monumentale addossata ad un fabbricato sul fondo di una piazza*, ci mostrano fra l'altro tempi e modi della didattica della composizione.

Dalle date apposte sui disegni è possibile ripercorrere l'iter del progetto che si svolgeva in cinque giorni consecutivi prendendo il via dalla elaborazione della pianta del tema assegnato per passare nei giorni seguenti ai prospetti, alle sezioni, ai particolari architettonici ed infine ad una veduta generale in prospettiva. Alla fine di ogni giorno naturalmente gli elaborati venivano consegnati al professore e siglati dagli assistenti, per poi essere valutati ai fini dell'esame.

In questo clima l'insegnamento del Disegno dal vero corrispondeva proprio al significato letterale delle parole e, forse più che d'ambiente e di paesaggio, entrati nell'interesse della Facoltà in periodi più vicini a noi, l'apprendimento avveniva, in un primo momento, davanti alla figura umana di un modello o di una modella, e solo successivamente con il contatto con l'elemento di arredo o porzioni di architettura. I

programmi dei corsi ce lo testimoniano con evidenza. Quello di Felice Carena incaricato di “Ornato e figura” riferito all’anno 1930-31 è estremamente sintetico ma chiaro nei contenuti che il docente indirizza esclusivamente verso lo “Studio sul nudo” chiedendo agli allievi di cimentarsi su “Schizzi, appunti, disegni rapidi per cogliere le proporzioni, le attitudini, i movimenti del corpo umano e intenderne l’equilibrio” eseguendo “copia e chiaroscuro di calchi in gesso, da parti ornamentali di monumenti classici”⁴.

Parallelamente la “Plastica Ornamentale” e la “Decorazione” erano corsi elementari di modellazione e di studio nati proprio in riferimento alle evidenze naturalistiche derivanti dal non dimenticato Liberty. Pasquale Sgandurra nell’organizzare il suo programma di lavoro per il corso di Plastica Ornamentale predispone due percorsi diversificati per chi, provenendo da Scuole artistiche, aveva già avuto esperienze di modellazione e chi ancora digiuno della disciplina doveva cimentarsi per la prima volta con la manipolazione della creta⁵.



Fig. 5 – Tre particolari del “Pantheon” a Roma disegnati nel 1932 dall’allievo Raffaello Trinci.

⁴ Vedi *Annuario della Scuola Superiore di Architettura di Firenze, anno accademico 1930-31*, Programmi dei corsi.

⁵ Sgandurra riteneva fra l’altro molto utile per l’architetto “l’esternare con la creta anziché sulla carta, le prime sue idee riguardo un’opera che egli si voglia creare, specie se trattasi di un totale organismo architettonico; io, cerco, con tutti i mezzi che l’intuito mi suggerisce, di infondere negli allievi tale mio convincimento... Ma l’architetto ha anche bisogno di sapere modellare la decorazione di un oggetto d’uso, di un mobile, di un ambiente interno, di una fabbrica, e perché io sono convinto che non doversi concepire una qualsiasi parte della decorazione indipendentemente dal soggetto a cui essa è destinata, dovendosi armonizzare e fondersi, faccio prima eseguire un bozzetto di un insieme organico, e poi sviluppare le parti decorative in esso contenute”. *Annuario della Scuola superiore...* cit.

Contemporaneamente gli elementi dell'architettura venivano studiati copiando alcune tavolette stampate a semplice contorno, riproduzioni di porzioni di architetture antiche, cominciando dall'ordine tuscanico, perché più semplice, per poi passare al dorico, alle volute dello ionico, alle foglie d'acanto stilizzate del corinzio ed infine al più complesso composito. Nel corso di Disegno e Ordini dell'Architettura I tenuto

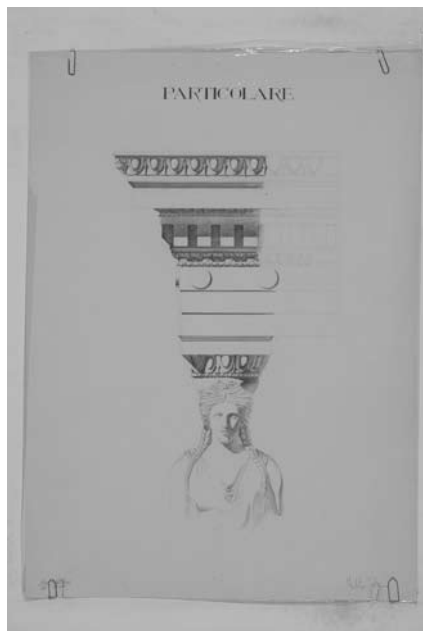


Fig. 6 – Particolare dell'“Eretteo” in un disegno di un anonimo allievo.

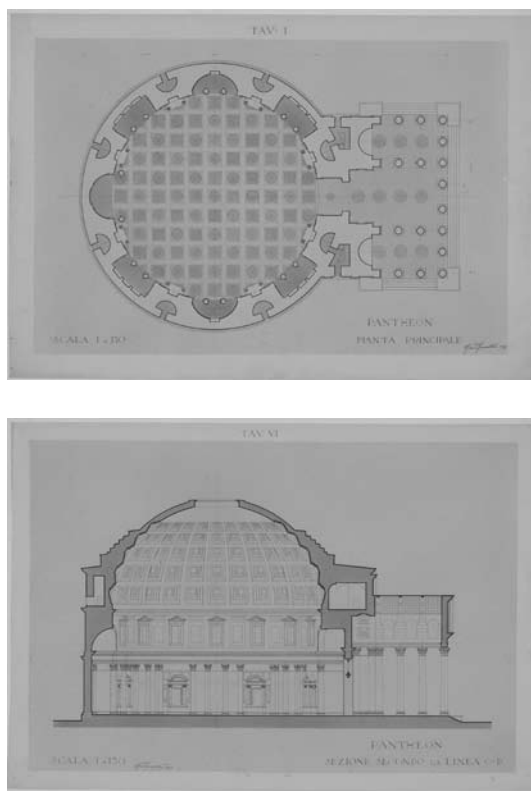


Fig. 7 – Disegno dell'allievo Leonardo Savio del 1936 rappresentante una porzione di tempio dorico. La presenza nell'archivio del Dipartimento di un altro disegno identico, non firmato dichiara esplicitamente il tipo di esercitazione svolta che consisteva nella copia di tavole a stampa messe a disposizione da parte del corpo docente.

da Aurelio Cetica dopo i necessari accenni introduttivi sulla rappresentazione grafica nello studio dell'architettura, si affrontava lo *studio dell'ordine* nell'architettura classica e il proporzionamento fra le varie parti, non trascurando particolari architettonici e decorativi, profili, sagome e modanature architettoniche.

Lo studio dei vari monumenti dell'architettura classica avveniva tramite il confronto tra questi dal punto di vista strutturale ed estetico, con rappresentazione grafica completa di pianta, alzato e sezione.

Da queste procedure didattiche non emerge con chiarezza, anche se le copie erano fedelissime, come l'allievo potesse capire e rendersi conto della complessità formale dell'oggetto senza le necessarie informazioni sulla sua materialità, senza sapere se basi, colonne, capitelli e trabeazioni fossero di pietra, di marmo o di altro materiale. Analoghe considerazioni possono farsi osservando gli elaborati grafici di edifici rilevanti che



Figg. 8-9. Pianta e Sezione in scala 1/150 del “Pantheon”, realizzate dall’allievo De Tommaso nell’ottobre 1940 per il corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti tenuto dal Prof. Alessandro Guerrera.

venivano copiati acriticamente a tavolino: potevano essere il Pantheon, il Partenone o il Colosseo od altri monumenti greci e romani che venivano meticolosamente riprodotti senza poterne verificare le forme e gli spazi.

Di contro la rappresentazione dell’idea progettuale che veniva sperimentata nei corsi di Composizione architettonica, di Arredamento o di Caratteri degli edifici, risentiva di tecniche grafiche alla moda che a fianco delle tradizionali riproduzioni in pianta prospetto e sezione, davano molto spazio alla visione tridimensionale dell’edificio immaginato dall’allievo, riproducendo quasi sempre in prospettiva le volumetrie generali dell’oggetto o l’articolarsi della sequenza dei pieni e dei vuoti nel racconto degli interni.

La fine della seconda guerra mondiale rappresentò l’inizio di un lento processo di trasformazione didattica tendente ad affrontare criticamente l’avvicinamento alla architettura intesa come individuazione, ricerca, sollecitazione di predisposizioni dell’ambiente necessario al quotidiano svolgersi delle attività umane nei suoi diversi e vari aspetti, senza promozioni di stilemi del passato, considerati superati.

È infatti da quegli anni che una maggior apertura verso le correnti europee e internazionali stava provocando dei mutamenti nell’atteggiamento del corpo docente. All’interno

di molti insegnamenti fu sentita la necessità di modificare il tradizionale modo di procedere per orientarsi verso la realtà del quotidiano che non obbligava certo a ricorrere alla manualistica rinascimentale o a modelli quali il Colosseo o il Partenone per affrontare il problema della comprensione della conformazione dello spazio architettonico.

La città stessa, anche per le sue intrinseche qualità, con le sue strade, le sue case ed anche con i suoi edifici monumentali, non presi e considerati per loro stessi ma nei rapporti ambientali con il circostante, offriva un ampio campo di studio e di lavoro, di indagine e di valutazioni spaziali. Era questo rapporto con la quotidianità dei luoghi che rendeva attuali, e non muti fantasmi di un passato troppo mal compreso, gli oggetti che costituivano quegli ambienti.



Fig. 10 - Un'immagine di "Piazza Brunelleschi" non più corrispondente all'attualità, in un disegno eseguito per il Corso di Disegno dal Vero tenuto da Carlo Maggiora. Al centro sullo sfondo la Cupola di Santa Maria del Fiore non più visibile oggi per la realizzazione dell'alto edificio progettato da Giovanni Michelucci.

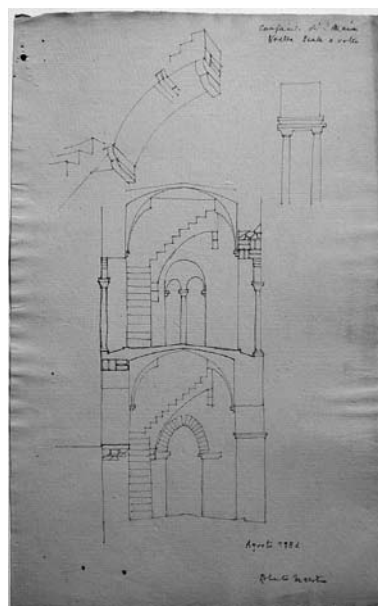


Fig. 11 - Disegno a mano libera dell'allievo Roberto Maestro eseguito nell'agosto del 1951 per il Corso di Disegno dal Vero, rappresentante la sezione di una torre.

I corsi di Disegno dal Vero di Carlo Maggiora e l'Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti diretto da Italo Gamberini, che ai primi anni di studio formavano in maniera decisiva gli allievi, svilupparono tutta una serie di programmi che ponevano l'accento sempre di più sulla verifica dei rapporti tra architettura e ambiente, tra architettura e spazio.

Si mirava da una parte alla rappresentazione dell'oggetto architettonico ed alla ricostituzione dell'ambiente, considerando non più la sola casa ma anche la strada o quanto gravitava intorno al tema indagato, puntando sempre più all'insegnamento che proveniva dalle cose a misura d'uomo rintracciabili ovunque; queste potevano

fornire suggerimenti operativi formali o funzionali tanto quanto i grandi monumenti, quasi mai vissuti direttamente, spunti interpretati secondo punti di vista diversificati, innescando le possibilità di un coerente rinnovamento dei luoghi senza ricorrere a imitazioni o brutte copie⁶.

Mentre il primissimo dopoguerra vedeva impegnato Italo Gamberini nell'organizzare seminari di rilievo di importanti monumenti fiorentini fra i quali Palazzo Pitti, saranno

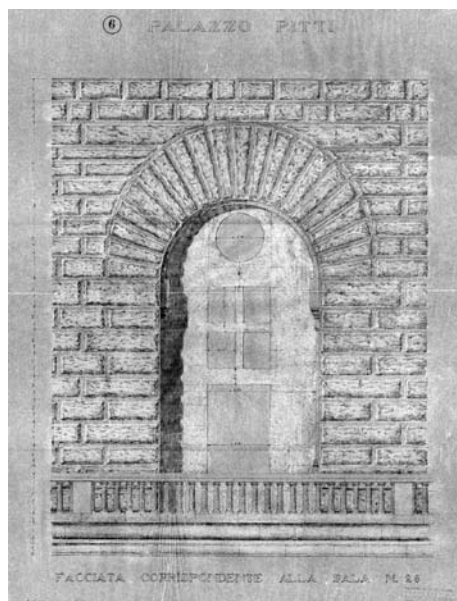


Fig. 12 – Prospetto di una porzione della facciata di “Palazzo Pitti” realizzato dall’allieva Maria Grazia Borghesi per il Corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti tenuto dal professor Italo Gamberini.

proprio la fine degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta a portare importanti semi di novità nell’accostarsi all’architettura e alla città.

Se il seminario su Palazzo Pitti, condotto fra il 1947 e il 1949 di cui si conservano più di cento disegni⁷, ha portato gli allievi a cimentarsi con la grande opera tramite l’esecuzione meticolosa di piante prospetti e sezioni di gran parte dell’edificio, spaziando dalle scale d’insieme alle scale del dettaglio architettonico, per giungere fino all’uno ad uno delle modanature e delle cornici più significative, le esperienze di rilievo di via San Leonardo o di Costa San Giorgio, attraverso i numerosi elaborati giunti fino a noi, ci permettono di valutare il mutamento di atteggiamento verso

⁶ Cfr. i numerosi “Quaderni dell’Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti” diretto da Italo Gamberoni, pubblicati dal 1962 al 1972 dalla Libreria Editrice Fiorentina.

⁷ Vedi Cecilia Maria Roberta Luschi, op. cit., pp. 110-115.

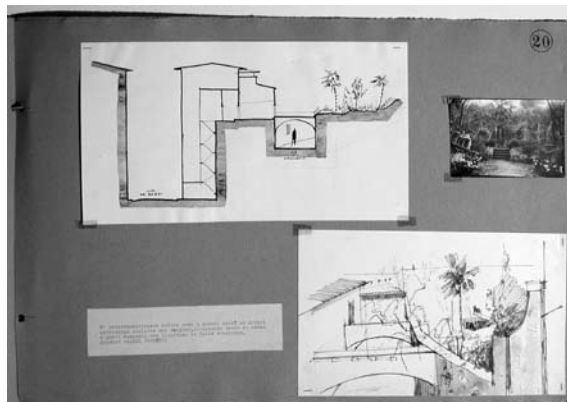


Fig. 13 – Disegni della “Costa San Giorgio” eseguiti all’interno del Corso di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti.

l’architettura consentendoci peraltro di rianalizzare luoghi suggestivi dell’immediato intorno di Firenze, con tutte le varianti di prevalenza dell’ambiente nel suo complesso rispetto all’architettura non più considerata al di fuori del contesto. In tutti e due i casi il disegno non doveva essere la semplice trascrizione di una immagine (la spazialità dell’architettura non è infatti compiutamente e facilmente realizzabile col mezzo grafico) ma piuttosto la dimostrazione della profonda comprensione morfologica dell’oggetto, senza incertezze per quanto riguarda la sua conformazione generale e la sua organizzazione funzionale.

I documenti grafici provenienti dal nostro archivio che vengono presentati a corredo di questo contributo, non mirano quindi ad illustrare solamente dei bei disegni, ma piuttosto a testimoniare questa trasformazione paziente, questo lento modificarsi delle finalità, che ha finito per alterare il significato stesso della dizione disegno di architettura che col tempo assume un ruolo di educazione alla comprensione interna delle cose, denunciando le relazioni che ne formano la struttura profonda e che ci mettono in grado di conoscerne il significato. In questo modo la rappresentazione grafica passa da strumento puro e semplice di trascrizione, a parte integrante del processo cognitivo dello spazio.

Oggi le modalità di comunicare l’attività progettuale e il modo stesso di gestire il processo che conduce dall’ideazione alla realizzazione dell’architettura stanno mutando rapidamente. L’avvento dell’uso del computer ha radicalmente trasformato abitudini e procedure.

Ma disegnare significava e significa ancor oggi appropriarsi della cosa rappresentata, in quanto operazione che consente di vedere e conoscere secondo un procedimento critico che obbliga a “smontare” ciò che vogliamo conoscere e raccontare. Il disegno d’architettura che era ed è quindi tramite indispensabile per esprimere chiaramente ciò che la parola non descrive compiutamente, non può considerarsi solo come rappresentazione grafica dell’idea, ma è l’idea stessa, che si materializza sul foglio bianco, acquistando forma, dimensione, colore. Questa idea traspare dai grafici degli allievi architetti impegnati nell’apprendimento; sta a noi riconoscerla, trovarne le radici, le

trasformazioni, le evoluzioni e le implicazioni, cercarne la continuità e il momento innovativo.

Per raggiungere questi obiettivi oggi gli strumenti informatici ci forniscono mezzi e potenzialità impensabili anche in un recente passato. Un primo passo verso la creazione di un archivio informatizzato contenente i moltissimi disegni a nostra disposizione è già stato compiuto⁸ con l'inserimento online in forma sperimentale, di alcune centinaia di disegni che mi auguro possano diventare presto migliaia, mettendo così a disposizione della collettività un patrimonio di memorie da interrogare e interpretare.

⁸ È possibile consultare i disegni dell'archivio già inseriti nel data-base ideato da Stefano Bertocci con la Firenze University Press sull'apposito sito <<http://epress.unifi.it/disegni/stamps/>>. Vedi Stefano Bertocci, *Attività di catalogazione on line*, "Firenze architettura", VII, nn. 1 e 2, pp. 144-149.

Dalla storia dell'architettura alla storia della città: una linea di ricerca

di Giuseppina C. Romby

Mi pare interessante tentare di dare conto di un percorso critico presente nella Facoltà di Architettura almeno dalla metà degli anni Settanta che credo possa costituire, oggi, una specificità forse riconoscibile come “fiorentina” e che ha avuto modo di configurarsi in relazione al particolare clima creato dalle ricerche di Eugenio Garin, Giorgio Spini e più da vicino, dal gruppo cresciuto intorno a Elio Conti; un clima che ha in certo qual modo favorito una serie di “incontri” disciplinari che non sono stati privi di conseguenze. È stato proprio grazie a questo clima che ha preso la mosse una pacifica appropriazione, da parte di alcuni giovani architetti che praticavano la storia, di fonti e documenti, fino a quel momento prerogativa pressoché assoluta di storici e storici dell'arte.

Un tale modo di confrontarsi con i materiali storici è andato a innestarsi sulle esperienze diversificate presenti nella Facoltà, rispettivamente orientate a proporre l'avvicinamento alla storia dell'architettura attraverso un approccio attento alle elaborazioni culturali messe a punto nel tempo e riflettevano sugli esiti formali e tipologici, o coniugavano la ricerca documentaria con l'analisi del manufatto architettonico di cui, attraverso una puntuale opera di rilevazione si individuavano le fasi e le caratteristiche costruttive anche in funzione di operazioni di restauro e conservazione del singolo manufatto.

Il lavoro che allora pareva urgente e a cui sembrava utile dedicarsi era quello di tentare una linea di ricerca il cui dato caratteristico poteva essere la connessione fra la disciplinarietà propria della Storia dell'Architettura e settori storici “altri”, utilizzandone i metodi e le pratiche, e ciò anche raccogliendo le suggestioni della scuola delle “Annales” e della *nouvelle histoire*.

In questa *prima fase* la frequentazione della disciplina storica tout court non si è limitata a fornire strumenti puntuali di analisi, che comunque sono stati vagliati e indirizzati verso le problematiche e le competenze dell'architettura, ma ha aperto il campo all'utilizzo inedito di materiali per altro destinati a rimanere nell'ambito della storia economica, o civile, o commerciale, ecc.

L'utilizzo di materiali storici non propriamente predisposti per il prodotto architettonico (quali *libri di fabbrica*, contratti per artisti, forniture di materiali da costruzione,

ecc.) come per esempio documenti fiscali, statuti cittadini, atti notarili, inventari, e quanto altro, proponeva una sorta di ripensamento dell'ambito disciplinare.

Ad alcuni docenti, giovani ricercatori, laureandi, i panni della storia dell'architettura cominciarono ad andare stretti; era necessario trovare un diverso quadro di riferimento in cui poter travasare le esperienze di ricerca documentaria (svolte fianco a fianco con gli storici) che fornivano sempre nuovi e svariati suggerimenti di lavoro.

La risposta ad un tale ampliamento degli orizzonti delle ricerche di storia dell'architettura è stata quella che ha introdotto nel campo disciplinare il termine territorio; l'affiancamento di tale termine ha prodotto contemporaneamente conseguenze in ambito metodologico ed ha aperto ulteriori campi di ricerca.

I programmi del nuovissimo corso di Storia della città e del territorio (attivato nel 1984-85) tentavano di disegnare quelli che in quegli anni rappresentavano percorsi di ricerca oggetto di vivaci dibattiti dentro e fuori della Facoltà di Architettura di Firenze e non solo.

La constatazione della variabilità dei concetti di città e di territorio rendeva possibile un passaggio centrale per questo particolare ambito di studi che stavano maturando all'interno della Facoltà di Firenze; si poneva cioè l'accento sul fatto che il territorio poteva in primo luogo "essere assunto come oggetto e soggetto delle vicende che lo coinvolgono. Quale sfondo cioè, su cui proiettare l'analisi di quegli stessi eventi, o quale chiave interpretativa per coglierne i nessi e i significati reconditi, una volta che tali assunti siano stati correttamente collocati entro il loro peculiare spazio ambientale, cronologico, culturale. In secondo luogo che l'identità di un territorio può variare nel tempo e nell'immagine al variare appunto del rapporto tra il divenire di opzioni, sentimenti, speranze, dati ideologici, ecc. ed il permanere di condizioni e realtà fisico-geografiche" (V. Franchetti Pardo, *Programma del Corso di Storia della Città e del Territorio*, 1986).

Una conseguenza è stata certamente quella di abbattere, in certo qual modo, tutti quegli steccati che ancora identificavano l'architettura con il suo essere monumento o comunque manufatto di particolare qualità figurale; al contrario, nel momento stesso in cui si spostava l'attenzione alla Storia del territorio (e quindi alla sua organizzazione quale si era andata definendo nel tempo storico), assumevano nuovo significato tutti quei "segni" lasciati dalla presenza umana.

Il monumento come la semplice casa d'abitazione, il mulino come il ponte, come la fabbrica, ecc., diventavano oggetto di interesse in quanto elementi che, a diverso titolo, avevano segnato le trasformazioni dell'ambiente urbano e non urbano.

Così mentre il parametro più strettamente qualitativo dell'architettura veniva messo in discussione, si operava in certo qual modo anche una ridefinizione delle scale di valore; questa è stata un'altra delle conseguenze derivanti dalla scelta iniziale.

La individuazione di una possibile Storia del territorio ha esplorato la eventualità di rileggere nei sistemi insediativi, nella rete infrastrutturale, nel disegno urbano, nelle qualità del tessuto edilizio, il risultato di particolari condizioni economiche, di accadimenti politici, di dinamiche sociali, istituendo un rapporto dialettico tra avvenimenti più generalmente storici e organizzazione del territorio prodottasi in diversi tempi e in diversi luoghi.

La *seconda fase* accompagna il periodo compreso tra la metà degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta.

È caratterizzata dal proficuo confronto con gli studiosi di geografia storica che connotavano peculiarmente l'ambiente fiorentino, da Giuseppe Barbieri a Lucio Gambi a Leonardo Rombai; dalla collaborazione con i geografi-storici è nato un altro arricchimento degli strumenti di indagine e di affinamento ulteriore del campo di ricerca. Il tema della qualità morfologico-ambientale e della sua rappresentazione cartografica è andato così ad accrescere il numero delle componenti che entravano nella Storia del territorio e della città.

Inoltre le figurazioni che la cartografia storica fornisce, si prestavano a una ulteriore interpretazione dei fenomeni storici e fornivano altri termini di lettura dell'organizzazione territoriale.

La lettura di documenti cartografici da parte di storici architetti ha messo a confronto realtà urbane, edifici e manufatti con le rispettive diverse rappresentazioni offrendo chiavi interpretative innovative (e forse impensate) per la lettura storica dei processi insediativi (urbani e non urbani).

In un tempo più recente, corrispondente ad una *terza fase* dell'esperienza, dagli ultimi anni Novanta all'oggi, e solo a chiarimento avvenuto di tutti i fenomeni che presiedono il costruire (dalla disponibilità economica alla scelta del progettista, ecc.) si è arrivati a compiere quell'analisi linguistico-formale che ha assunto però rinnovate connotazioni, intersecandosi con una fertile stagione di studi sul cantiere, sui materiali, sulle specializzazioni di mestiere, ancora una volta confrontandosi con aree disciplinari, esterne alla Facoltà di Architettura.

Sembra infatti possibile leggere le soluzioni tipologiche, formali, linguistiche, ecc., come il portato di un continuo confronto dialettico fra le componenti economico-sociali e le elaborazioni teoriche messe in atto dal progettista; e dunque i risultati visibili nel costruito possono essere caricati di valenze che superano quelle di tipo meramente estetico per rivelare in grado di libertà possibile del progetto di architettura durante il suo realizzarsi.

Si propone perciò un ulteriore argomento di riflessione inerente la produzione architettonica; infatti se l'analisi delle opere di architettura deve essere vista nel quadro della contemporanea produzione culturale, le forme e i modi con cui tali opere sono state realizzate possono dar conto del ruolo che gli intellettuali architetti sono stati chiamati a svolgere di volta in volta.

Concludendo: il percorso, spesso accidentato, compiuto finora, ha potuto in certo qual modo realizzarsi in virtù di alcune caratteristiche "fiorentine" della ricerca storica; si è inaugurato un metodo di lavoro in cui sono confluite esperienze diverse (di storici, di economisti, di geografi...) e le aperture disciplinari tentate hanno rivelato aree "di confine" in cui, per la storia dell'architettura resta ancora molto da fare.



Convegno "La storia dell'architettura. Problemi di metodo e di didattica". Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 16-18 Maggio 1974. Da sinistra: G. Michelucci, F. Borsi, V. Franchetti Pardo, L. Benevolo. (Foto Levi, Firenze).

Orizzonti di ricerca nel progetto contemporaneo

di Fabrizio Rossi Prodi

Si ritiene di solito che il contributo della Scuola di Firenze al dibattito architettonico sia cessato con la generazione di Savioli, Ricci e dei Radicali. Qualcuno indica anche una data di morte – il 1973.

In un recente saggio, *Carattere dell'architettura toscana*, sia pur riconoscendo una fase di crisi, credo di aver dimostrato la piena vivacità attuale della nostra Scuola e l'originale contributo che essa sta recando, un contributo molto spesso più avanzato di quello che proviene da altre aree regionali e che segna una prospettiva incoraggiante per il futuro. In quel saggio non desideravo ricostruire una storia dei personaggi – questo sarebbe compito della Storia Contemporanea, che mi pare a volte disattenta – ma cercavo con grande sforzo di ritrovare un “ponte” fra la ricerca progettuale dei nostri padri e l'impegno

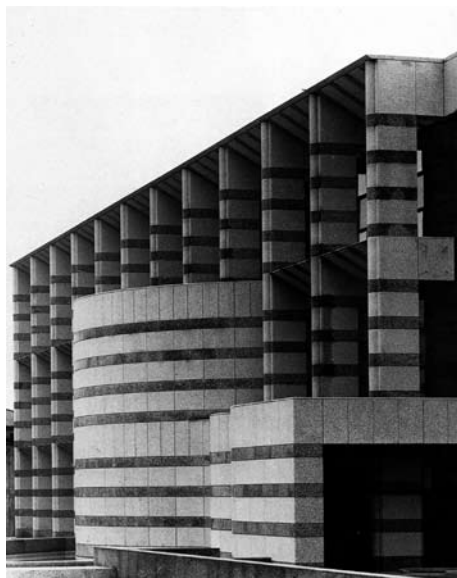


Fig. 1 – Adolfo Natalini, Giampiero Frassinelli: sede di una banca ad Alzate Brianza, Como, 1978.

compositivo attuale, che stiamo sviluppando per affrontare i problemi dell'architettura e della città contemporanea. Perché è questo che deve fare una Scuola: costruire un ponte fra il passato e il futuro, e così tramandare il senso del proprio patrimonio di pensiero che è l'unica, vera identità dell'Istituzione; e la vera vivacità culturale della Scuola si misura proprio con la congruenza fra gli strumenti di pensiero e la loro operatività sul corpo dell'architettura e della città contemporanee.

Per capire lo stato dell'arte nel campo della Progettazione Architettonica della nostra Scuola, occorre tornare a fissare le coordinate del dibattito internazionale sull'architettura.

Infatti, la società della globalizzazione, invece di omologare tutto con una sorta di nuova sintesi di stile internazionale, di fatto ha generato (come era naturale) una fortissima competizione fra i linguaggi locali più forti, lasciando prevalere su scala planetaria quelli meglio collocati sul piano dell'egemonia economica e mediatica. Davanti a questa invasione il panorama italiano soccombe, facendosi agilmente colonizzare da olandesi, inglesi, spagnoli e americani, insomma da qualche idioma straniero che suona così rassicurante per amministratori, critici e divulgatori mediatici.

In verità negli ultimi decenni la nostra Scuola è fra le poche che, invece di limitarsi a una piatta e acritica rappresentazione di questa convulsa scena metropolitana globalizzante e falsamente trasparente, invece di accodarsi al corteo e sancire il proprio fallimento provincialistico, ha con forza ribadito la sua tradizione, il suo linguaggio, il suo patrimonio di regole compositive e di apparati culturali; noi abbiamo orgogliosamente custodito e rinnovato il senso di lavorare sulla città con i materiali della città,



Fig. 2 – Paolo Zermani, Laura Landi, Paolo Osti, con Fabio Capanni, Giacomo Pirazzoli, Fabrizio Rossi Prodi: completamento e restauro del Monastero di San Salvatore a Camaldoli, Firenze, 1998.

alla ricerca di un carattere fiorentino, o di un carattere regionale, abbiamo ridefinito le categorie del paesaggio, nell'ambito di una rivendicata appartenenza all'identità dell'architettura italiana. Tutto questo con scritti, convegni e progetti. Ma questa ricerca sulla tradizione, oggi così importante davanti alla globalizzazione, non è una novità degli ultimi decenni; essa appartiene *in toto* alla nostra storia culturale. Per tutto il Novecento nella Scuola si è sviluppato uno studio della tradizione, anche se un rifiuto per la tradizione maggiore a favore delle espressioni collettive, del paesaggio urbano o naturale e dell'architettura toscana minore. Ma in questo sforzo di radicamento linguistico si è diffusa un'abitudine a comporre il progetto con i materiali trovati nel luogo, rilevati con il disegno, che è divenuto strumento di indagine compositiva, mentre in anni più recenti si è sviluppato un vero ragionamento sulla memoria, sull'antecedente storico, sul senso della nuova misurazione dei luoghi e quindi sulla conservazione e sul restauro dei paesaggi italiani.

La nuova frontiera dell'identità oggi si misura nel suo rapporto con il nuovo, col moderno, con la capacità di accogliere anche la contemporaneità nel progetto, come già avvenne negli anni Trenta e Cinquanta.

Questo maturo equilibrio fra tradizione e modernità mi pare un punto centrale per affrontare la sfida della globalizzazione.

Ma c'è di più. Il secondo carattere dell'architettura italiana – oltre a questo rapporto fra tradizione e innovazione – è il rapporto genetico del progetto con la città e con il paesaggio. Studi severi, sulla genesi e le ragioni della forma urbana sono avvenuti in questi decenni e hanno influenzato il pensiero progettuale della nostra Scuola. Ma se guardiamo al passato non è tanto sulla definizione e sul rispetto delle regole della città e del paesaggio che ha lavorato la nostra Scuola. Infatti il rapporto fra architettura e città è sempre stato impostato a Firenze a partire dalle impressionistiche definizioni michelucciane di "effetto città", poi sviluppate nell'idea della città variabile, ove la città veniva tradotta in spazi urbani abitati e posti in sequenza e questi impiegate soprattutto



Fig. 3 – Paolo Zermani, Siro Veri, Mauro Alpini: cimitero di Sansepolcro, Arezzo, 1997.

come scaturigine delle forme e delle regole di aggregazione del progetto, e non tanto come strumento di indagine della struttura urbana e delle sue ragioni d'essere. Da queste premesse, sia pur con qualche eccezione, è derivata soprattutto una inclinazione alla descrittività architettonica nel progetto.

Se il pensiero sulle ragioni della città, sulla struttura del paesaggio e su come questi fattori presiedano al progetto di architettura, richiede ancora un approfondimento, quel limite suaccennato di architettura come trasfigurazione della città variabile, può diventare invece, oggi, un elemento di forza per affrontare i nuovi problemi posti dagli aggregati metropolitani: tra deformazioni, aggressioni di infrastrutture, isolamento dei tessuti, contrasti e variazioni, i principi della città variabile possono offrire risorse significative, proprio per la loro capacità di rileggere il rapporto fra città storica e città moderna alla luce dei principi spaziali per l'uomo, per "l'anonimo del XX secolo".

Il terzo fattore che definisce l'architettura italiana – accanto al rapporto fra tradizione e innovazione e al lavoro sulla città – è certamente il principio della misura.

La misura è desunta dalle forme del paesaggio ove viviamo e si applica a una certa dimensione del progetto, soprattutto a un principio di unità dell'organismo architettonico e a rapporti visuali essenzialmente legati alla veduta prospettica e alla forma chiusa. La conservazione della misura sta diventando un atteggiamento resistenziale, travolta, come è, dall'incombente trasformazione metropolitana e artificiale prodotta da fattori economici, dalla distruzione della profondità spaziale dovuta agli strumenti di comunicazione, dalla distruzione del senso del tempo, ormai ridotto all'istantaneità.



Fig. 4 – Maria Grazia Echeli, Riccardo Campagnola, con Michelangelo Pivetta: casa a corte con torre, Ratisbona, 1998-2001.

Insomma, la rivoluzione digitale sembra aver definitivamente messo in crisi la concezione dell'architettura come fenomeno unitario, fondato su una sintesi umanistica dei vari saperi. È proprio il principio di unità dell'organismo architettonico che viene meno, con la caduta della prospettiva, privata del suo un unico punto di fuga, sostituito da una visione per flash, per sequenze interrotte, spezzate e in movimento.

Su questi aspetti la ricerca della nostra Scuola è debole, in parte si è accodata a celebrare la crisi dell'organismo architettonico e la perdita di misura. In parte si è arroccata sul passato e solo in parte la Scuola è andata oltre, sviluppando un ragionamento sulla nuova misurazione dei luoghi, sui principi di deformazione e del frammento, cercando di indagare l'immaginario e gli archetipi del soggetto e applicandosi a ritrovare un punto di incontro – nel progetto – fra le regole della forma chiusa e le nuove misure della civiltà contemporanea.

Questa capacità di fondere antico e moderno, questa destrezza a lavorare con gli elementi architettonici e urbani, sempre riferiti alla visione dell'uomo, credo che derivi da un'altra consuetudine della Scuola: quella che ha visto la fondazione e gli studi sul linguaggio architettonico. È un patrimonio prezioso, che dovremmo sforzarci di amministrare anche per il futuro, considerato che è proprio sui linguaggi che lavora la cultura contemporanea.

Alla base io ritrovo quell'attitudine fiorentina al criticismo, che ha introdotto nel patrimonio genetico della Scuola una predisposizione a disarticolare, a scomporre e ad assemblare gli elementi. L'inclinazione a disarticolare è comparsa continuamente nei progetti, ma è stata soprattutto lo strumento per iniziare le letture compositive delle opere, e quindi per fondare l'architettura come un linguaggio costituito da segni e articolato in valori grammaticali e sintattici. Insomma, come pionieri, Gamberini e Koenig avevano costruito le basi per l'analisi linguistica dell'architettura.

Dopo una temporanea eclisse, sul finire degli anni Settanta, queste ricerche sono state riprese da chi ha teorizzato l'architettura come rappresentazione parlante e ha evocato le



Fig. 5 – Fabrizio Rossi Prodi, Francesco Re, Fabio Terrosi: centro incontri, Firenze, 1998-2000.

figure di pietra, ridefinendo la memoria, gli archetipi e le figure: in questo modo sono state rinominate le parole dell'architettura ed è stata rifondata la disciplina, traendola dallo smarrimento seguito alla fine del Moderno. Poi nella Scuola si è sviluppato un lavoro su regole e figure compositive, sulla loro crisi rispetto alle trasformazioni indotte dai media, esplorando pure alcuni meccanismi compositivi legati allo straniamento, all'elementarità, alla solitudine delle figure e ai procedimenti di riduzione linguistica.

Insomma alcuni settori di ricerca della Scuola stanno cercando di mettere a punto un'attrezzatura culturale capace di confrontarsi con un mondo sempre più virtuale e artefatto, nel quale la produzione di segni è stravolta, e si moltiplicano i falsi, i cloni e le mutazioni.

In questo clima che vede la crisi dell'unità dell'organismo architettonico, la crisi della misura, la crisi dell'unità prospettica e del tempo lineare e progressivo, per non essere travolti, è importante riconoscere e rafforzare i fattori identitari della nostra storia e della nostra tradizione architettonica e paesaggistica, che si concretano in caratteri ripetuti.

Per questo è stato importante il contributo di chi ha ripercorso e chiarito nella ricerca della Scuola quegli ambiti linguistici, che sono continuamente affrontati e approfonditi dai suoi protagonisti. Ne possiamo ricordare alcuni, come la dialettica fra principio d'ordine e disarticolazione; la semplicità nella chiarezza geometrica delle forme e nel rapporto con la costruttività; la murarietà severa, ma anche corrosioni e alterazioni che annunciano una trasfigurazione materica della geometria; lo spazio interno dapprima costruito con lo studio in sezione e con il piano di vita, poi recentemente smarrito nell'oblio, il timore a disegnare le finestre, il progettare per cavità, la chiarezza strutturale di tipo prospettico, ecc.



Fig. 6 – Francesco Collotti con Franca Ravara: coperto a Bettola di Peschiera Borromeo, Milano, 1998-2003.

Alcuni di questi strumenti compositivi, lentamente elaborati e trasformati, hanno profondamente influenzato l'identità della Scuola, finendo per coincidere con il suo stesso patrimonio genetico e talvolta con il paesaggio.

Va detto che, nonostante una certa condivisione di elementi linguistici, stenta ad affermarsi una coscienza condivisa di un patrimonio comune, così come fa fatica ad affermarsi il principio che il progetto sia almeno in parte un fatto collettivo, cioè un lavoro che parte dalla città e si stratifica sul lavoro di altri e che cerca soluzioni condivise. L'idea che il progetto sia un fatto condiviso e comunicabile – che non esclude certamente il ruolo dell'autore – ma che fissa un senso della misura, risulta irriducibilmente avversato dal mito dell'espressione e della libertà individuali, in gran parte di eredità michelucciana. Credo che questo rimanga ancora un limite per la nostra Scuola.

Il senso di responsabilità morale nel progetto contemporaneo si è irrimediabilmente attenuato, sia per questa rinuncia al progetto come fatto collettivo, ma soprattutto per la crisi dei valori legati alla comunità, ormai travolti da un liberismo individuale centrato sul consumo di oggetti e di immagini. Questo preoccupante scenario trova tuttavia a Firenze un fattore di compensazione nel principio umanistico che ancora a distanza di decenni, se non di secoli, continua a indirizzare il pensiero progettuale nella Scuola.

Infatti, alla base del pensiero compositivo noi avvertiamo sempre la necessità di una fondazione etica del progetto, che attribuiamo, per il solito, alla dimensione comunitaria dello spazio architettonico, nella sua matrice di spazialità urbana, legata all'origine religiosa dell'architettura toscana, non meno che al ruolo della bottega artigiana e delle



Fig. 7 – Fabio Capanni: palestra “La Fonte”, Sesto Fiorentino, Firenze, 1991-2002.

prime fabbriche. La centralità dell'uomo nel progetto – e la razionalità che la ordina – costituisce per la nostra Scuola il presupposto morale del mestiere, il motore dell'invenzione spaziale e, in definitiva, un fattore di fecondo rinnovamento, anche se talvolta introduce un criticismo eccessivo, trasformando il “dubbio metodico” nella sistematica distruzione dei codici e nell'iconoclastia.

Questo principio umanistico ha sempre temperato pure i vari specialismi che si sono succeduti nella Scuola, sia funzionali, che tecnologici, come anche l'ultimo funzionalismo ecologico o ambientale.

In conclusione, credo che il rapporto fra tradizione e modernità, il rapporto fra progetto e città, la crisi della misura, l'architettura intesa come un linguaggio, una certa consuetudine di caratteri compositivi e infine la fondazione etica del progetto, siano le principali e contemporanee categorie di pensiero della nostra Scuola di Progettazione



Fig. 8 – Giacomo Pirazzoli con Lisa Ariani e Arben Mithi: spazio espositivo presso il museo storico di Scutari, Albania, 2002.

di Firenze, che di generazione in generazione le adotta, le cura, le trasforma.

A guardare indietro non si profila un corpus omogeneo e ordinato di posizioni e contributi condivisi; emergono piuttosto – fra luci ed ombre – alcune polarità tematiche attorno alle quali si coagulano di volta in volta gli sforzi e i contributi dei vari docenti nel corso del secolo: proprio così si costruisce un'identità corale, cioè una vera Istituzione, insomma una comunità delle individualità, che certo non sarebbe dispiaciuta ai fondatori della Scuola.

Lo statuto dell'architetto

di Romano Viviani

Con i primi anni Settanta del secolo scorso inizia la trasformazione del ruolo sociale, dell'identità culturale e della qualità professionale dell'architetto integrale, figura che Giovannoni aveva messo a punto fin dal 1916, vero architetto, che è insieme artista, tecnico e persona colta, cioè scienziato e umanista, su cui si erano fondate la facoltà di architettura e l'Ordine, e che ebbe vita relativamente breve: non più di un quarantennio, interrotto a metà dagli eventi bellici e dalla convulsa ricostruzione.

Progressivamente si sgretola il profilo autorevole dovuto al riconoscimento pubblico di una competenza che si dichiara senza limiti; si affievolisce la figura professionale "rinascimentale", di sapienza universale, che pretende la libertà del progetto e rifiuta la competizione professionale (da qui anche la tenace resistenza odierna nei confronti delle aperture alla concorrenza che l'Europa reclama).

Al tempo stesso è messa in crisi la continuità tra la formazione e il ruolo tecnico-artistico e insieme le occupazioni che conferivano l'identità sociale all'architetto e ne sancivano l'appartenenza a una categoria di prestigio.

Subentrano nuovi profili tecnici, nel gran numero degli iscritti all'albo: alcuni, per la tipologia di risposte fornite alle esigenze diffuse di una società in trasformazione, paragonabili al diplomato che da libero professionista o da funzionario di amministrazioni statali e locali, fu protagonista della ricostruzione e del boom edilizio generato da quello economico; altri, dotati di grande mobilità nel mercato, capaci di "inventarsi" il lavoro, cambiare con sorprendente agilità prestazioni e ruoli, frequentare attività part-time e disponibilità occasionali, accedere alle occupazioni a intervalli irregolari, soddisfare nuovi servizi non rapportabili alla formazione ricevuta, ma sempre in grado di acquisire autonomamente abilità tecniche necessarie a svolgere attività specialistiche.

Istruttiva è la vicenda degli architetti impegnati in prevalenza nelle attività urbanistiche: relativamente pochi all'inizio degli anni Settanta del Novecento, quando gli iscritti all'albo nel territorio provinciale di Firenze non superavano i quattrocento (si sarebbero più che triplicati nel corso del decennio), in seguito crescevano di numero, come liberi professionisti, ma soprattutto come funzionari nelle amministrazioni regionale, provinciali e comunali. Si avviava quella separazione tra architetto e tecnico di pianificazione territoriale e gestione urbanistica che gli architetti trent'anni prima

avevano scongiurata, frustrando la proposta dell'Ardy nel 1926 per una professionalità distinta. Sarà infatti l'architetto-urbanista a progettare le nuove città italiane.

Fino ad allora osteggiata dall'Ordine degli architetti l'iscrizione degli urbanisti formatisi al di fuori delle facoltà di architettura, d'improvviso, nel 2001, vengono create ben tre nuove figure professionali – pianificatore, paesaggista e conservatore –, costrette a convivere nella stessa casa, ma nella prospettiva di un'inevitabile diaspora in albi separati, le cui attività erano state considerate fino ad allora altrettante competenze irrinunciabili di un'unica figura professionale, l'architetto.

La tradizionale formazione e il consuetudinario esercizio della professione sono stati devalizzati da una realtà, non immediatamente avvertita, dove anche i nuovi mezzi di lavoro tecnico hanno musealizzato matite, tiralinee, squadre e tecnografi, ereditati per generazioni, come i badili e i picconi con cui sono stati costruiti le architetture del Movimento Moderno.

Una trentina di personaggi dell'architettura globale modificano oggi l'universo urbano, mutano lo *skyline* delle città nel mondo; le loro architetture rappresentano messaggi pubblicitari: il fatto che ospitino uffici o musei è del tutto ininfluenza, potrebbero essere vuoti e la loro comunicazione globale non decadrebbe.

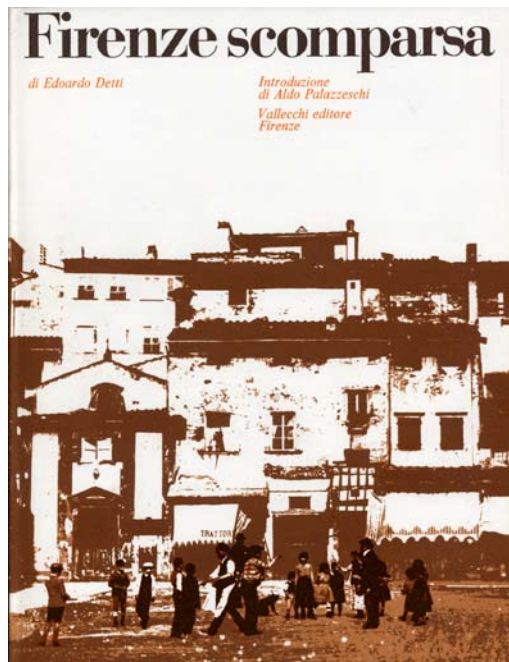
Il fiorente mercato immobiliare, sul versante opposto ma organico al primo, utilizza l'architetto-massa, come era stato preconizzato nei giorni del '68, cioè una grande disponibilità di precari, forniti incessantemente dall'università, riciclabili nel rapido e imprevedibile succedersi di iniziative del mercato.

Nel 2004 degli iscritti all'albo degli architetti il 56% svolgeva attività di libero professionista in forma esclusiva (il 28% degli ingegneri). Nello stesso anno, dei 64.881 architetti iscritti all'Inarcassa, il 51% aveva meno di 40 anni; nel 2003 il reddito medio risultava di 24.277 euro, ma con notevoli differenze tra regioni e tra uomini e donne. Il reddito medio superava i 40.000 euro in Val d'Aosta e nel Trentino Alto Adige; si collocava tra i 30.000 e i 35.000 euro in Toscana, Umbria e Liguria, scendeva a 15.000/25.000 euro nelle regioni meridionali. Tra il 1999 e il 2003 il reddito medio degli uomini è passato da 23.818 a 28.570 euro; delle donne da 12.953 a 15.579 euro.

La competenza – il patrimonio di capacità tecniche, conoscenze professionali e solida base culturale tramandato dal momento della formazione per tutta la seguente carriera professionale, a garanzia della affidabilità per incarichi di fiducia da parte di una committenza stabile – non occorre più; il management creativo sì.



P. Spadolini, *Civiltà industriale e nuove relazioni*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1969.



E. Detti, *Firenze scomparsa*, con la collaborazione di T. Detti, Introduzione di A. Palazzeschi, Firenze, Vallecchi, 1971.

L. Vinca Masini, D. Santi, A. Natalini, R. Merlo, L. Savioli, P.L. Marcaccini, L. Cremonini, A. Breschi, Ipotesi di spazio, Presentazione di L. Ricci, Firenze, Giglio & Garisenda, 1972.



Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Architettura, Firenze alla XVI Triennale di Milano. Progetti della Facoltà di Architettura per la città di Firenze, Firenze, A-Linea, 1982...Il catalogo presenta anche una sezione dedicata ai Progetti e realizzazioni della Facoltà di Architettura dal 1935 ad oggi.





“Superstudio”, quadro di Ellie Daniels da una foto di Superstudio (luglio 1971); da sinistra: Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Adolfo Natalini.



Archizoom Associati all'ingresso dello studio di Via Ricorboli a Firenze; da sinistra: Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Lucia Morozzi, [Natalino Torniai, collaboratore] Dario Bartolini, Gilberto Corretti, Andrea Branzi (Space Design, n. 121, settembre 1974).



Gli UFO all'interno di una loro creazione, la boutique "Il Mago di Oz" a Viareggio (in alto: Titti Mascietto; al centro Riccardo Foresi e Pattizia Cammeo; in basso: Lapo Binazzi; foto di Carlo Bachi; inizio anni '70. Archivio UFO).

Tre addii alla Facoltà di Architettura

di Gabriele Corsani

Firenze addio. Agosto 1948: Giovanni Michelucci lascia l'insegnamento di Composizione per quello di Architettura e Urbanistica della Facoltà di Ingegneria di Bologna; affida i motivi del cambiamento al saggio *Felicità dell'architetto*¹. Novembre 1963: Ludovico Quaroni lascia l'insegnamento di Urbanistica per quello di Composizione architettonica di Roma; il doppio addio è oggetto della memoria *Lascio Firenze e l'urbanistica* (distribuita all'inizio del corso, presumibilmente come ciclostilato, e rimasta inedita). Ottobre 1979: Leonardo Ricci lascia l'insegnamento di Urbanistica e l'Università. La *Lettera aperta* ai colleghi e agli studenti (distribuita nella Facoltà in forma ciclostilata²) raccoglie gli sgorgi del cuore di un chierico innamorato dell'architettura. I tre addii scandiscono una autentica progressione, accademica ed esistenziale: Firenze; Firenze e l'urbanistica; Firenze, l'urbanistica e l'Università. Si ripropongono qui il primo e il terzo dei documenti citati. Non è stato possibile rintracciare il secondo, cui Quaroni non ritenne, né allora né in seguito, di dare veste ufficiale.

Non indagheremo le cause che hanno indotto i tre docenti a passi così decisivi. Di queste parlano i loro documenti. Ovvero non ne parlano, naturalmente, per quel fervido laterale cui induce il rito della *amplificatio*, l'allontanamento nella affabulazione del nucleo delle 'ragioni'. Cercheremo nella prima e nella terza lettera alcuni ancoraggi al contesto, utili a circoscrivere i contorni del baricentro vuoto. Ricordiamo anzitutto che Michelucci, Ricci e Quaroni sono uniti, oltre che da una leale stima, da indubbie consonanze. Tutti hanno una costitutiva insofferenza per i confini netti dei propri saperi, a favore di una visione umanistica, comunitaria ed esistenziale, dell'architettura e dell'urbanistica. È da sottolineare ad esempio che tutti e tre abbiano avuto contatti con alcune delle esperienze spirituali e sociali più significative negli anni Cinquanta e Sessanta in Italia: i centri comunitari del pastore valdese Tullio Vinay, il "Borgo di Dio" di Danilo Dolci a Trappeto, la Scuola di Barbiana di don Lorenzo Milani.

¹ G. Michelucci, *Felicità dell'architetto. Lettera aperta ai giovani docenti e agli studenti della Facoltà fiorentina di Architettura*, Firenze, Il Libro, 5 gennaio 1949; II ed., insieme ad altri scritti: *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Pistoia, Tellini, 1981.

² È stata poi pubblicata in: C. Vasic Vatovec, *Leonardo Ricci architetto "esistenzialista"*, Prefazione di E. Godoli, Firenze, Edifir, 2005, pp. 94-96.

In apparenza l'addio di Michelucci è tutto interno ai contrasti della Facoltà³. Finita la guerra e la prima fase dell'emergenza, gli sguardi amici e ostili che lo avevano appoggiato nel passaggio da architettura degli interni a urbanistica, alla fine del 1944, si fondono in un unico fronte obliquo sul terreno dell'architettura. Sul passaggio a Bologna influiscono però motivi più ampi. C'è da parte di Michelucci l'avvertenza di uno stallo personale (l'esaurirsi della vena populista) e generale (lo scorrere degli anni del dopoguerra in una dilatazione senza orizzonti). In *Felicità dell'architetto* confonde i motivi, appellandosi a una esigenza di certezza scientifica cui non darà mai seguito. Non è indifferente che il ponte gettato da Michelucci con la sua migrazione abbia raggiunto Bologna. La sua topografia – “che una lotta vittoriosa riduce a una intersezione di latitudini e di longitudini vigilate da stelle”⁴ – è guidata da una geometria interiore, da Pistoia a Firenze a Bologna, fino poi a Fiesole, l'antica madre toscana. Bologna è una felice sintesi dei caratteri delle altre città: intrisa di campagna, di verde e di acque; terra di piano, di colli e di panorami.

Nel moto al nuovo approdo si mantiene un radicamento ideale. Come antidoto alla soffocante liturgia delle valutazioni formalistiche dell'architettura instauratasi nella Facoltà, Michelucci afferma che ama immergersi nel clima di un cantiere: “Allora nel mio animo entra una dolcissima pace e mi indugio a guardare i muratori murare con impegno e perizia soppesando ogni cazzuola di calce e ogni mattone bagnato, e penso che solo valgono quelle parole che sono lo specchio dei fatti”⁵. Michelucci descrive il suo luogo eletto di partecipazione tecnica e umana, “dapprima assimilato nelle officine paterne e poi riversato nella sua mitologia della bottega artigiana”⁶. La sua necessità di sperimentare un rapporto causale fra parole e fatti, in cui sia realmente possibile vedere in spirito di verità, richiama quella espressa da Le Corbusier in *Urbanisme* (1925), mentre riflette sul ruolo di strenuo propugnatore della sua *Ville contemporaine*: “Credo di essere diventato futurista, che non mi sembra affatto una cosa meravigliosa; è come se stessi per staccarmi dalle cose crudamente vere dell'esistenza e abbandonarmi a certe elucubrazioni automatiche. Com'è appassionante, invece, prima di scrivere, poter organizzare questo mondo imminente sul tavolo da disegno, *dove le parole non suonano a vuoto e sono i fatti che contano*”⁷. Fede granitica nel trapasso “imminente” fra verbo-disegno e fatto, accesa di “lirismo indispensabile, che è il solo, in fin dei conti, a sollevarci il cuore e indurci all'azione”, come afferma Le Corbusier subito dopo; forse non meno presaga della sconfitta, nella solitudine eroica del tavolo da disegno. Amara, ovunque e comunque, la felicità dell'architetto, lontana da quella creduta da tanti come condizione connaturata al progetto. Eppure l'unica degna di essere cercata. Compresa, nel caso

³ G.K. Koenig, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino, ERI – Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1968, pp. 74-75.

⁴ G. Luti, *Firenze corpo 8*, Firenze, Vallecchi, 1983, p. 333; l'espressione è di Ardengo Soffici.

⁵ G. Michelucci, *Felicità dell'architetto*, cit., p. 12.

⁶ F. Rossi Prodi, *Carattere dell'architettura toscana*, Roma, Officina, 2003, p. 12.

⁷ Le Corbusier, *Urbanisme*, 1925; ed. it.: *Urbanistica*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 195.

di Michelucci, di quella consapevolezza che aveva intuito Giansiro Ferrata: “niente è decisivo e allontana dalla leggerezza, dalla trasparenza, dalle domeniche quanto appartenere a una cosa felice”⁸. La Facoltà di Ingegneria non sarebbe stata dunque l’algida sponda della sperata verifica dei fatti o della tecnica da umanizzare, ma il luogo della solitudine, ovvero della libertà orgogliosamente cercata.

In mancanza del testo di Quaroni *Lascio Firenze e l’urbanistica* dobbiamo volgerci alle situazioni in cui matura la decisione di questo secondo abbandono in ordine di tempo. Non meno guardingo e dubbioso di Michelucci, addirittura “inquieto, sempre insoddisfatto di sé e degli altri”⁹, nel 1963 Quaroni è da tempo orientato a una revisione del significato dell’urbanistica¹⁰. Il suo approccio matura nella drammatica congiuntura del dopoguerra ed ha alla base le problematiche insediative¹¹, anche se la dimensione di partenza è sempre *L’architettura delle città*, per richiamare il titolo del suo primo libro (1939). Poi Quaroni torna gradatamente alla dimensione dell’architettura, nella accezione del progetto urbano, perché sempre prevale la “ricerca di un’immagine adatta per concettualizzare, rappresentare e progettare la città fisica”¹². Consapevole che non si tratta di risolvere l’urbanistica nell’architettura, ma di riconoscere la diversità degli ambiti, con esigenze di impegno e di ricerca tali da imporre scelte di campo precise, è quindi naturalmente orientato al passaggio dall’urbanistica al disegno urbano, ovvero dal “piano-idea” al “piano-norma”¹³.

Lasciare Firenze e l’urbanistica, di cui con lungo e generoso impegno aveva costruito un insegnamento così articolato, come illustra Mario Guido Cusmano, può significare allora prendere le distanze da componenti necessarie diventate eccessivamente interagenti, in primis la politica¹⁴. Il passaggio a Roma di Quaroni qui commentato è perfettamente contemporaneo alla pubblicazione de *Le origini dell’urbanistica moderna* di Leonardo Benevolo, anch’egli presente in quel 1963 nella Facoltà fiorentina. La que-

⁸ G. Ferrata, *I felici*, “Campo di Marte”, I-II, n. 10, 1° gennaio 1939, p. 1.

⁹ B. Zevi, *Controstoria dell’architettura in Italia. Ottocento e Novecento*, Roma, Newton, 1996, p. 54.

¹⁰ Giovanni Klaus Koenig rileva l’ambivalenza originaria della ricerca quaroniana: “nel 1947 scriveva su ‘Metron’ un saggio sull’insegnamento di caratteri distributivi le cui conclusioni si possono facilmente trasportare nel campo dell’insegnamento dell’urbanistica. (Infatti, Quaroni è poi diventato docente di urbanistica, e non di caratteri distributivi)”. (*L’invecchiamento dell’architettura moderna*, Firenze, Lef. 1963, p. 116). Il saggio richiamato di Quaroni è *Caratteri degli edifici*, “Metron”, 1947, n. 19-20, pp. 25-34.

¹¹ È centrale al riguardo il saggio *Città e quartiere nell’attuale fase critica di cultura*, “La Casa”, n. 3, 1956, pp. 5-74.

¹² A. Di Meo Bonollo, *Ludovico Quaroni. Una frammentazione del sapere per progettare la città fisica*, in *Urbanisti italiani*, a cura di P. Di Biagi, P. Gabellini, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 258.

¹³ Ivi, pp. 300-301

¹⁴ “mi sembrava che fosse iniziata un’età di degrado [...] in quel momento la politica era divenuta l’unica dimensione, si capiva dalle distorsioni degli stessi studenti che era avvenuto un cambiamento” (ivi, 272).

stione del rapporto fra urbanistica e politica rivendicata dal libro di Benevolo era stata sperimentata da Quaroni nella vicenda, paradigmatica per l'intera urbanistica italiana, del piano di Ivrea redatto con il Gruppo Tecnico per il Coordinamento Urbanistico del Canavese per conto di Adriano Olivetti, bocciato dal Comune cui era stato offerto (1954), e nella partecipazione al piano di Roma, iniziato fra grandi speranze nel 1954, affossato nel 1959. In questo secondo caso dall'arezza scaturirà una monografia urbana bellissima, *Immagine di Roma*, che insieme a *La torre di Babele* (1967) è il libro di Quaroni più omogeneo ai saggi teorici dei principali urbanisti italiani negli anni Sessanta¹⁵. Oltre al *topos* della politica si profilavano per l'urbanistica altre minacce di mancata congruenza fra parole e fatti, come quella di una partecipazione tradita che arrivava a svuotare di senso il piano della città.

Cosa è dunque il vero dei fatti? Non il cantiere, non il tavolo da disegno (almeno non nel senso lecorbusiano), non la "città futura". È la città concreta, *unicum* inscindibile di forma fisica e realtà culturale ed esistenziale, che è dato cogliere attraverso l'esercizio delle scale del progetto. La visione di Quaroni è realmente organica, anche se non espressa nella forma sistematica di una scala dei gradi del sapere, come indicherebbe l'istanza continua di distinguere per unire. Il ritorno all'architettura non significa così un tradimento, ma la verifica della continuità sperimentata fra "didattica, teoria, professione e vita quotidiana"¹⁶.

Il passaggio da Firenze a Roma si rivela un punto cruciale di questo processo:

Recentemente Quaroni ha lasciato l'insegnamento dell'Urbanistica presso la Facoltà di Architettura di Firenze per venire a insegnare Composizione architettonica presso l'Università di Roma. Spesso, per artisti che legano direttamente l'evoluzione delle loro ricerche ad una intensa attività didattica, una scelta compiuta in quest'ultimo settore assume un significato ed un valore che vanno al di là dei fatti contingenti (il caso di Gropius è abbastanza esemplificativo al riguardo).

La scelta di Quaroni, infatti, è conseguente al riconoscimento dei nuovi ruoli che dovranno assumere l'architetto e l'urbanista, insieme al riconoscimento del proprio personale ruolo in seno ad una delle due attività ormai altamente differenziate e tendenti a configurarsi entrambe come oggetti di vera e propria ricerca scientifica. In questo senso la decisione di Quaroni dimostra meglio di molti discorsi l'esigenza di un nuovo tipo di impegno, tutto calato nelle operazioni concrete, in modo da recuperare nell'attuale complessa situazione quel margine per l'azione positiva che è la condizione stessa del nostro destino di architetti e di cittadini¹⁷.

Nel 1963 si impone dunque un punto ed a capo. Il nuovo inizio isola definitivamente Quaroni dalla comunità degli urbanisti e lo rende sospetto in quella degli architetti. L'attesa del nuovo impegno e il trauma del doppio addio, nonostante le difficoltà mai risolte del suo inserimento nel corpo docente fiorentino, relegano l'esposizione delle motivazioni a una liturgia frettolosa, non più evocata. Non è dunque solo un auspicio

¹⁵ Ivi, p. 279.

¹⁶ M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 188-189.

attendarsi dal congedo da Firenze parole-“specchio dei fatti” di grande interesse.

La decisione di Ricci, influenzata dall'analogo abbandono dell'Università messo in atto da Bruno Zevi poco prima (c'è un riferimento esplicito nella lettera), è l'esito di un ripensamento che parte dal '68. Quando, ancora una volta, le speranze di cambiamento, dopo un sommovimento epocale e felicemente non tragico, si erano presto affievolite. In realtà, come per Zevi, l'avvio è più antico: già la battaglia della ricostruzione avrebbe dovuto significare una rigenerazione delle storie patrie e dunque anche dell'architettura. Dopo il '68 non era più possibile neanche quella salvezza cercata negli anni Quaranta nella pittura, a Parigi, nel progetto di Agàpe a Prali (1947) e in quello di Riesi (1962). Non è puntiglioso rilevare che i nuovi villaggi valdesi siano in due punti estremi della penisola, nelle alte valli del Piemonte e nel cuore di una Sicilia immersa in ataviche carenze, emblematicamente lontani dai fasti economici. Né era più concepibile, in quella fine degli anni Settanta, l'esperienza di un crogiolo catartico quale era stato *Anonimo del XX secolo*¹⁸. Lì, dopo il deciso attacco alla pianificazione imposta dal piano regolatore infelice fino dal nome che lo connota, le critiche si intrecciavano con sogni, aneliti, desideri, memorie – intimi, disciplinari, sociali – fino a dar vita, in una panica fusione, alla luminosa trama di presenze della “città-Terra”, memore della nobile tradizione europea della *città armoniosa*. Ricci aveva raccolto una delle eredità del suo maestro Michelucci, l'idea di una città nuova non come modello, ma come dimensione per l'uomo che continuamente ne rinnova le forme. Nella lettera i lemmi relativi alla felicità, all'armonia, alla gioia, ricorrono ancora, più volte. Ma neppure la felicità dell'attesa era più sostenibile, per la morta gora che soffocava lo stesso slancio vitale. Si imponeva la constatazione della sempre maggiore lontananza di vero e fatto, in tutta la società. Ricci abbandona l'istituzione universitaria, giudicata non più suscettibile di salvezza.

Con questo addio si compie il primo ciclo vitale della Facoltà fiorentina, durato circa mezzo secolo. Il gesto di Ricci, come quello di Michelucci nel 1948, assume il significato di un corto circuito che strozza le tensioni da cui ha avuto origine. Le denuncia in maniera drammatica, di fatto le azzera e finisce per assolvere chi resta da ogni obbligo di verifica. Questa sindrome, tipica della nostra scuola, ha pesato e pesa tuttora. Ma le provocazioni delle due lettere aperte non sono davvero esaurite.

¹⁸ Milano, Il Saggiatore, 1965; I ed.: *Anonymous (20th Century)*, New York, Braziller, 1962.

Felicità dell'Architetto

di Giovanni Michelucci

Cari amici, dopo molti anni di lavoro e molti di insegnamento alla stessa facoltà dove voi siete o siete stati allievi, ho deciso di lasciare questa scuola; cosa che ha sorpreso e dato luogo ai più diversi commenti.

E se interpretazioni e giudizi di chi giudica i fatti dall'esterno possono infine avere scarsa importanza, lo stesso non è fra di noi, perché ritengo che non debba mai venir meno quella fiducia reciproca che nata nella scuola fa sì che molto oltre il termine scolastico si continui quel rapporto umano e intellettuale, che veramente importa.

Dedico perciò a voi questa lettera (che è anzitutto prosecuzione e sintesi delle tante discussioni che si sono avute fra noi in questi ultimi anni), dove necessariamente si parlerà di me, delle ragioni del mio trasferimento ad altra facoltà, del mio orientamento architettonico, del mio modo d'intendere l'insegnamento ecc. ecc.; non perché io mi ritenga tale importante personaggio da dovermi "illustrare" pubblicamente, ma perché in queste pagine che ho scritte al momento di lasciare la scuola fiorentina sono dette le conclusioni di una lunga esperienza, nella quale infine quelli che sono gli elementi puramente personali scompaiono per divenire tutt'uno con una conquista umana. Penso infatti che ogni esperienza, anche se modesta, valga la pena di essere conosciuta.

Con minor timore che ad altri, cui voglio pure bene, mi rivolgo a voi, per la vostra giovanile esuberanza, per il vostro affrontare uomini ed argomenti apertamente, per il vostro sentirvi il mondo in pugno, che vi fa soggetti a "sbagliare", ma pronti anche a riconoscere d'aver sbagliato: perché anch'io, per amore di ricerca del vero, ho affrontato uomini ed argomenti apertamente, sbagliando spesso, entusiasticamente. Poi man mano che dall'argomento mi sono avvicinato all'uomo, ho avvertito lo sbaglio che aveva ingigantito l'argomento ed annullato o rimpicciolito troppo l'uomo, ed ho scoperto una giustificazione fondamentale al lavoro a cui mi sono ormai dedicato; e insieme a questa giustificazione ho scoperto – o almeno ho chiarito a me stesso – una mia posizione ideale di fronte all'uomo appunto, alla società e al lavoro. Così che oggi, a questa età avanzata, io provo *felicità* (uso questo termine nel senso più proprio: che "felice" è chi ha o crede di avere, ciò che può desiderare) quando sul lavoro, avvicinando gli operai che realizzano ciò che io ho pensato, comprendo l'impegno di ognuno di essi, e la mia responsabilità di uomo mi si svela e si unisce alle singole infinite altre responsabilità

di uomini, per cui, non più solo nell'impegno e nelle responsabilità, avverto in atto quella "collaborazione" che allontana da ogni polemica e avvicina tutti per necessità, per concordanza d'intenti e per consonanza d'interesse umano; e così è stata per me ragione di compiacimento il leggere che Strawinski, quando cominciò a comporre, si pose come obiettivo di essere, nel suo mestiere, quello che erano stati gli antichi maestri, vale a dire, come loro, un artigiano. "Essi (scrive nelle *Cronache della mia vita*) hanno composto le loro opere esattamente come il calzolaio fa le scarpe, cioè giorno per giorno, e il più spesso su ordinazione".

Questo *obbiettivo* di cui parla il musicista è il solo per me accettabile, come posizione mentale e morale dell'artista di fronte al suo lavoro. Ora, essendosi fatto più chiaro e certo in me di giorno in giorno questo obbiettivo, diverrà facile comprendere perché mi sono allontanato e mi allontanano sempre più da certi interessi speculativi e da un mondo polemico, per avvicinarmi ad un mondo più positivo, e, per esigenza professionale al *mestiere* con l'intento di stabilire tra, *la mia "fantasia"* e il mestiere stesso un rapporto direttamente proporzionale, cosicché quella si alimenti di questo e il mestiere sia corroborato dalla fantasia attraverso un incessante contatto o, meglio, dall'incessante *scoperta* che l'approfondirsi della conoscenza determina.

Quest'esigenza è una delle ragioni fondamentali del mio "trasferimento" di facoltà; dirò in seguito qualcosa di quello che ho pensato e penso delle facoltà stesse e ancora qualche altra cosa che a prima vista sembra non aver relazione con la decisione che ho presa, ma che in realtà ce l'ha, anche se non scoperta.

Ma prima di tutto voglio chiarire che io ho lasciato la Scuola di Firenze senza quegli insensati propositi di vendetta che taluno sembra voglia attribuirmi. Io che ho passato in questa scuola quasi, e quasi ininterrottamente, quaranta anni (vi entrai infatti a diciassette anni come studente e me ne allontanano quando son più vicino ai sessanta che ai cinquanta), anni nei quali si accesero (ed ebbero un riflesso vivissimo nella scuola) le polemiche sul futurismo, il cubismo, il dadaismo, l'espressionismo, sull'architettura liberty, su quella funzionale e su quella organica; anni in cui ho stabilito rapporti affettuosi con tanti giovani d'ingegno che come voi furono studenti prima ed ora colleghi illustri, come potrei dimostrarvi così sconosciute ed ingrato quanto si dice ch'io voglia dimostrarvi?

Io penso, è vero, che le facoltà d'architettura così come sono ordinate non possono forse dare quei risultati che da esse si possono aspettare; ma non per questo ritengo debba pensarsi, come sembra che qualcuno pensi, alla loro soppressione in luogo di una salutare trasformazione.

Penso, anzi, che le due facoltà, quella d'ingegneria (sezione edile) e quella d'architettura, hanno fini diversi che sarebbe opportuno chiarire piuttosto che alimentare quel dissidio così poco edificante che da anni si va alimentando fra le due scuole e fra le professioni di ingegnere e di architetto. Se le scuole preciseranno sempre più la loro fisionomia e i loro fini e preciseranno il loro ordinamento appropriandolo a quei fini, si verificherà una più stretta e profonda collaborazione professionale fra le due categorie, in cui ognuno dei cooperatori avrà piena coscienza dei problemi dell'altro evitando così che ancora qualcuno pensi al tecnico che *adatta* le strutture alle forme del progettista,

o viceversa. Comunque, ripeto, è ingiusto pensare, allo stato attuale delle cose, che la esistenza dell'una facoltà non tolleri l'esistenza dell'altra, perché è illogico pretendere che esse, così come sono, diano frutti tanto simili da giustificare la soppressione di una. L'una infatti è tutta più orientata verso la ricerca di una forma che il "gusto" predilige, mentre fruisce di quanto la scienza e la tecnica vanno giorno per giorno conquistando; l'altra a me sembra essere più orientata verso le strutture pure (non soggette al gusto) e alle leggi della logica e a quelle dell'economia intesa nel senso più ampio del termine; e mentre l'una con lo studio della storia dell'arte e dell'estetica e della trattatistica indirizza più verso un intellettualismo dell'architettura (uso il termine nel senso migliore per cui tutto ciò che esiste è riducibile ad elementi intellettuali, cioè a idee); l'altra, orientata più scientificamente, insegna a non concedersi abbandoni perché ciò che è in più del puro necessario intuito e controllato, non è funzionale ne aggiunge bellezza alla struttura.

Io parlo semplicemente della impostazione teorica dei due insegnamenti senza entrare in merito ai risultati ottenuti o che è possibile ottenere nel campo architettonico; parlo di due orientamenti che indicano due mentalità le quali si completano, nel caso di una approfondita collaborazione, da cui può nascere quell'eguagliamento di peso per cui l'una perde ciò che spesso è in più del necessario, in senso non solamente pratico ed effimero; l'altra acquista in libertà e vitalità, avendo però così solide basi scientifiche da non allontanarsi troppo dal classico "nulla di troppo".

Se poi alcuno riassume in sé, per un dono nativo (e allora è quell'ingegno superiore che si dice genio) le qualità complesse dei due collaboratori, si capisce che questo tale da qualunque scuola provenga è nella fortunata condizione di fare ciò che vorrà.

Ma a me, proveniente da una scuola d'architettura, quando esse erano assai meno di quelle d'oggi complete e più unilateralmente rivolte a una educazione formale, cioè formalistica, è nata a un certo momento la necessità (di fronte a cui diventano insignificanti tutte le altre circostanze) per un ambiente nuovo, scientifico e tecnico, (ambiente che ho sempre sentito definire freddo e arido) per sperimentare un nuovo controllo didattico e critico; ed è nata anche dal contatto che ho avuto la sorte di stabilire con singoli scienziati e tecnici in alcuni dei quali ho scoperto una passione, un interesse universale, una dedizione che mi hanno fatto molto meditare; e mi ha sorpreso il *silenzio* in cui si svolge la stupenda attività di questi uomini ed ho compreso quale senso morale e sociale e di umana responsabilità acquisti quel silenzio.

Può sembrare a qualcuno che quello che costituisce un'esigenza personale, sia pure in vista di una disinteressata formazione ed esperienza, non si possa giustificare di fronte alle responsabilità verso una scuola e i giovani; ma quella che può sembrare ragione personale diviene a un certo momento ragione anche superiore, che va oltre i limiti della persona; perché se uomini e ambiente potranno influire beneficamente sull'animo mio arricchendomi di nuova esperienza, io potrò dare ai giovani studenti parte almeno di questo beneficio e arricchimento. Se così sarà io credo non solo di non dovermi rimproverare l'atto compiuto, ma di doverlo considerare anzi come doveroso nei riflessi dell'insegnamento, nel quale nulla di fruttuoso e di significativo può avvenire se non parte dalla convinzione più profonda e dalla adesione di tutto l'essere.

Ora, questa convinzione non mi consente di partecipare a un sistema educativo che della “forma” dia una nozione a sé, di prevalenza, troppo spesso a svantaggio delle considerazioni economiche e sociali; o meglio che queste siano troppo subordinate alla forma e al gusto, e con una anticipazione che a me sembra nociva e che porta fatalmente all'accademia, sia che si tratti dell’“antica”, oppure della “moderna” architettura; né mi consente di accettare per valido un linguaggio che a me sembra gratuito.

Quando io sento ancora parlare di *vuoti* e di *pieni*, di spazi silenziosi, del giuoco di *luci* e di *ombre*, di *pesi formali* e di *ancoramenti*, io provo senso di disagio, e corro via in cerca di un cantiere bene organizzato dove ogni uomo ha un preciso compito e sa assolverlo, e dove ogni materiale è usato tecnicamente bene per trarre da esso il miglior rendimento. Allora nel mio animo entra una dolcissima pace e mi indugio a guardare i muratori murare con impegno e perizia soppesando ogni cazzuola di calce e ogni mattone bagnato, e penso che solo valgono quelle parole che sono lo specchio dei fatti.

Nella mia vita professionale due episodi hanno contribuito a maturare in me quelle considerazioni e decisioni di cui vi ho parlato.

Ed ecco il primo: ancora quasi giovane vado in un cantiere dove si sta costruendo un importante edificio pubblico.

Il cantiere è pieno di movimento e di vita: le gru, le impalcature, i ferri delle strutture del cemento armato, il viavai degli uomini danno un'ebbrezza indicibile: tutto acquista senso, tutto è vero e responsabile. Il progettista è felice per ciò che ha ideato e che servirà. Giustifica i mezzi di cui si è servito perché quando una costruzione nasce e si vedono i telai, le gabbie, i muri alzarsi giorno per giorno e si vedono precisarsi gli spazi e annunciarsi dei ritmi strutturali, si vede il *vero* della costruzione; e gli operai che lavorano e i barrocciai che portano rena e i meccanici che fanno funzionare le gru e i pontaioli che tessono le funzionalissime impalcature danno a quelle strutture nascenti un battesimo di serietà e di vita, quale si conviene a qualunque fabbrica che nasca per necessità.

Il progettista ideatore è felice e stupito di tanto coordinato lavoro ed io intendo la sua felicità e ancora una volta mi sembra intendere anche il senso del termine “collaborazione” esteso agli uomini e alle cose, e mi rendo conto della responsabilità che esprime il tecnico ideando e realizzando un'opera.

Ma un giorno inatteso il cantiere cambia d'aspetto: sono arrivate le prime lastre massicce di pietra per il *rivestimento* dell'edificio e sono arrivate insieme tantissime “staffe” per l'ancoraggio di quelle lastre che nasconderanno le strutture, i pilastri, i muri. Perché? io mi domando timidamente e senza sapermi rispondere. Quale relazione c'è fra la struttura e la forma? fra la gabbia di cemento, gli architravi di ferro e le pietre ancorate a tutte queste cose? Allora rivolgo questa domanda timida a un “competente”, il quale risponde che il decoro dell'edificio richiede quel rivestimento. Il caso volle che quella risposta mi fosse data in vicinanza di una costruzione romanica tanto stupenda nella forma quanto povera di materiale, cosicché la risposta stessa mi parve puerile.

Ed era puerile perché quella ricerca di decoro non aveva altro ufficio che quello di

coprire una struttura non concepita architettonicamente né tecnicamente bene se si richiedeva di nasconderla: a meno che per tecnica non si voglia intendere quell'artificio che porta a ideare l'ostacolo per il compiacimento di superarlo.

Debbo confessare che dell'architettura romana non amo che la parte rimasta in piedi, spoglia di quel rivestimento "architettonico" caduto in terra e che non rispecchiava se non parzialmente la struttura; e del rinascimento amo soltanto le primissime costruzioni. Ma se per l'architettura antica le cose stanno come stanno, mi piaccia essa o non mi piaccia, di fronte alle opere moderne la mia posizione è diversa.

Una volta convinto, come sono convinto, che il fattore economico è fondamentale nell'architettura attuale, come lo è la struttura vitale e costruttiva, e che ad esse deve strettamente inerire la forma, che la dignità di un edificio non consiste in ciò che vien dopo e si sovrappone; stabilito questo, io non posso operare che in tal senso dovunque, nella scuola e fuori di essa, nella professione. Perché io non indico un *gusto*, non educo al gusto; ma indico invece, nella mia stessa esperienza una posizione mentale (morale tecnica professionale) che mi sembra doverosa per ogni costruttore. Assunta tale posizione, i risultati formali saranno certamente validi, positivi (se chi realizza ha qualità native), come ci insegnano opere antiche e moderne industriali o rurali o artigiane ritenute "casuali". Se il gusto rifiuta talune di queste opere o non le vuole considerare, è il gusto che sbaglia: le accetterà dopo dieci o cinquant'anni. Ora, chi è in questa posizione mentale si pone quei "perché", i quali non sono tirannici verso *l'arte del costruire* ma lo sono invece verso ogni artificio, quando anche esso porri a risultati formali di grande successo; lo sono contro quella particolare posizione mentale di chi sa di dover fare opera d'arte di qualunque suo lavoro in quanto è convinto di questo e in quanto la scuola gli ha dato il crisma della garanzia artistica.

E veniamo al secondo episodio; fu questo una nuova esperienza, e fu la costruzione di un edificio nel quale erano usati scopertamente ed economicamente materiali di uso correntissimo: mattone, muratura ordinaria, senza ricorrere ad artifici né tanto meno a rivestimenti preziosi, ingannevoli sempre ed abbondante concessione ormai ad un gusto borghese che non si perita di confondere termini ed attributi per vanità di fasto.

Ma se il principio era per me giustissimo, il risultato fu quello di una costruzione convenzionale la quale non aggiungeva nulla alle consuete caratteristiche pratiche e formali delle costruzioni vecchie, salvo qualche "servizio" in più e qualche cornice in meno. Ora la modernità o non modernità di un edificio non può essere in queste cose ne può essere determinata dal fatto di poter usare un materiale piuttosto che un altro: il cemento piuttosto che il mattone o la pietra.

C'era fra i due fatti una stretta relazione, anche se a prima vista non apparente; perché nel primo caso era il sistema costruttivo, economicamente proporzionato all'edificio, a caratterizzare validamente l'edificio stesso, ma questa caratterizzazione in fondo era cancellata dalla sovrapposizione artificiosa di preconcetti estetici non discriminati, di vanità sociale; nel secondo mancava tale artificio, e c'era qualche maggior riguardo a necessità presenti, ma il risultato scolastico era la dimostrazione che nulla di nuovo era avvenuto nel costruttore: nulla di umano e spirituale tale da improntare di questo rinnovamento qualunque oggetto egli delineasse e realizzasse, usando qualsivoglia mezzo.

Perché per rinnovarsi è indispensabile superare tutta una tradizione di consuetudini, di schiavitù formali, di soggezione accademica, che si crede aver superata, ma che ha profonde radici in noi perché la scuola (tutte le scuole dalle elementari alle medie alle superiori), ci ha posto in quello stato d'animo per cui il giudizio sul passato, se non è di esaltazione, ci appare quale una bestemmia; per cui non si è più capaci di stabilire chiari rapporti (e per rapporti intendo quelli funzionali, gerarchici, formali) fra i singoli edifici: fra ciò che è aulico e si considera incontaminato e incontaminabile dalla vita, e ciò che nasce con l'urgenza e l'ineluttabilità di un essere; fra ciò che è antico e ciò che è nuovo.

Se la vita esige che accanto ad un "monumento" sorga un edificio "funzionale" con i suoi caratteri precipui, quanti sono i costruttori e gli intenditori e i professionisti che decidono per una rinuncia piuttosto che assumersi la responsabilità di rispondere a quella esigenza?: o peggio, che decidono quella tal forma di compromesso che si dice costituisca un "sapiente temperamento del nuovo e dell'antico?".

È questa incomprendione e schiavitù, di cui gran parte della colpa va attribuita a certa educazione formale che ha formato la mentalità del sacro e del profano inaccostabili, dopo che per anni e anni i giovani hanno misurato e schizzato e copiato e contemplato e ricostruito e restaurato il "monumento" (che oltre tutto in quella età della scuola non può essere capito), escludendo dall'interesse dal rilievo e dalla contemplazione quelle costruzioni minori o quegli oggetti che l'uomo ha realizzato per sé, per la propria vita quotidiana: indispensabili elementi di quel rapporto, per poter comprendere anche il perché di alcune opere "monumentali".

Così si forma quella mentalità feticistica che stima valere soltanto ciò che si considera aulico, con la conseguenza indiretta, ma grave che spesso l'ambizione spinge i giovani a voler fare di ogni piccola opera un "monumento", lontani come essi sono dal considerare prima e fondamentalmente quei rapporti di cui vi ho fatto cenno. E così troppo spesso il "gusto artistico" soffoca le idee che una libera indagine sulle esigenze reali di una costruzione o di un complesso edilizio susciterebbe: così per un certo tempo, e talora per anni, vedi talune forme, condite in tutte le salse, sulle quali senti fare dottissime considerazioni. Tanto che, se dopo ti avvenga di trovarti di fronte a una *baita elementare* in un villaggio alpestre, ti sembra di scoprire un fatto nuovo o di riscoprire la ragione stessa dell'edificare e la validità poetica di pochi legni e poche pietre e di poche stuoie messi insieme da una scarnita esigenza.

Io non porto come esempio da seguire la *baita*; ma l'esempio serve per dimostrare che talora ci allontaniamo tanto dal vero nella ricerca ansiosa di una bellezza, che all'improvviso l'oggetto elementare rispondente ed economico può apparire come una raggiunta bellezza.

Il discorso ci riporta di necessità alle scuole. Si dice che le scuole debbono educare il gusto per cui fin dai primi anni si deve parlare ai giovani in termini confacenti a quel fine.

Io non so cosa significhi "educare il gusto" o che pretesa assurda sia questa; io so che ognuno di noi ha in sé quel tanto di conoscenza – e quindi di tradizione – proporzionata alle sue possibilità intellettuali e recettive. Io prendo l'esempio di un ragazzo

che disegni liberamente – o come si dice “ingenuamente” – a cui si voglia educare il gusto attraverso gli esempi antichi. Quale conseguenza gliene verrà se non quella di abbandonare la propria visione genuina, in cui c'è la cultura formale elementare che appartiene naturalmente al momento in cui egli vive, per imitare le forme di altri, di altri tempi, di altra cultura ecc. ecc.? Questo non significa educare il gusto, ma falsare la ragione stessa dell'arte. Una scuola (insisto nel dire che io non mi riferisco ad una scuola particolare, ma alla scuola a base artistica in generale) in cui si *insegna* a disegnare artisticamente e s'insegna l'arte e si *forma il gusto* è già nelle sue premesse accademica, dannosa alla formazione del giovane.

Ma, volendo anche accettare le premesse come buone, cosa potrà capire un giovane che nasce alla vita intellettuale se, appena arrivato nella scuola, gli si illustrano criticamente fatti che sono il frutto di una secolare preparazione e maturazione formale? Capire cioè i monumenti antichi, le cattedrali gotiche, quando ancora nulla sa del comportamento delle strutture e dei materiali, delle leggi statiche ecc. ecc.? Nulla potrà capire; o peggio egli finirà per aver “imparato a mente” norme, attribuzioni, caratteri di ogni monumento, avrà imparato a mente le dispense, e crederà di conoscere le opere del passato. A quarant'anni o prima o dopo si accorgerà con sorpresa che le cose viste attraverso le “storie” sono una cosa, e quelle scoperte per necessità di conoscenza sono tutt'altra cosa. Ma quale sarà la fatica allora, per spogliarsi di quella fraseologia imparata in giovane età che lo pone nella condizione di non più avvicinarsi, a tempo opportuno, a un'opera con la possibilità di scoprire da sé gradatamente i valori, i rapporti vari fra l'ambiente e la forma, fra questa e i materiali, ecc. ecc.

Io penso che ai giovani non nuoce ignorare gli infiniti commenti che si sono fatti alle opere d'arte e particolarmente a quelle architettoniche. Perché, quante volte ci troviamo di fronte ai cosiddetti capolavori studiati sui testi o illustrati dal docente con ornata parola, delusi, ma senza il coraggio di gettar via tutto ciò che si è imparato sul capolavoro stesso per iniziare liberamente un'indagine propria!

Eppure un altro momento di felicità per l'Architetto è quello in cui egli può vedere con i suoi occhi e giudicare con il suo cervello e ricercare e scoprire le ragioni di un'opera intendendo, finalmente, la profonda esigenza determinante di una forma. Ed è allora che egli potrà anche desiderare di conoscerne la critica. Ma quale fatica dunque per arrivare a questa liberazione! Se la scuola si limitasse all'esame tecnico delle opere, alla metodologia e alla indagine obbiettiva del problema formale, darebbe ai giovani quanto occorre per poter intendere le opere a *tempo opportuno*: quando cioè l'intendere rappresenti un'esigenza per l'uomo di cultura, per il tecnico, per l'artista.

Ma la scuola anticipa: il successo dei precoci è il successo della scuola!

Assai giustamente dice Michael Pfliegler ne *Il giusto momento in educazione* che “ogni *anticipazione* ha per conseguenza deviazione, precocità, disgusto, da intendere come incapacità dell'anima ad accogliere rottamente, nel momento appropriato, un bene educativo troppo presto, e perciò superficialmente, sperimentato. Il risultato può essere, in generale, *incapacità ad occuparsi ancora della questione*: cioè il contenuto, la profondità, l'importanza di questa rimangono nascoste all'uomo”.

Rilke, più polemico, dice nelle sue lettere a un giovane poeta... “leggete il meno possibile opere critiche ed estetiche. Sono prodotti di spiriti faziosi, pietrificati, privi di senso nella loro rigidità senza vita, oppure abili giochi di parole; un giorno vi detta legge un’opinione, un altro l’opinione contraria. Le opere d’arte sono di una solitudine infinita; nulla è peggio della critica per accostarvisi...”. E ancora... “lasciate ai vostri giudizi il loro tranquillo sviluppo. Non contrariatelo, poiché, come ogni progresso, deve venire dal profondo del vostro essere e non può sopportare né sforzi, né fretta...”.

Ora, non si tratta di discutere se la scuola che ho scelto risponde a quell’orientamento particolare di cui ho parlato, ma soltanto di stabilire se io potevo rimanere in una qualunque scuola a carattere artistico, dove necessariamente s’insegna sia pure con alto ingegno, quella tal cosa che io ritengo non insegnabile, e cioè l’arte. Le qualità “artistiche” dell’allievo che si dedica all’architettura, si rilevano se ci sono (e non si possono iniettare), soltanto come raggiunta maturità di tutta una preparazione tecnica, sociale economica, spirituale, che deve aiutare anche la comprensione di ciascun periodo storico, non solo dei templi e dei palazzi, ma di case, ospedali, stabilimenti industriali, agricoli, ecc.

Soltanto un indirizzo di questo genere può aiutare a quel tale controllo economico a cui ho accennato e che mi sembra indispensabile; controllo inteso nel senso più vasto e profondo del termine ai fini del raggiungimento di una forma responsabile che assume l’architetto, operando oggi non tanto per i singoli di eccezione quanto per la media proprietà e per gli enti. Perché, in verità, poco interessano a una nazione povera le “opere d’arte” rappresentate da quelle ville favolose sulle quali si cerca di attrarre l’attenzione generale; poco interessano ai fini di una ricostruzione o costruzione in quanto non danno alcun contributo tecnico alla soluzione economica di un problema urgente e fondamentale di popolazioni appunto come la nostra, che povera di mezzi, di case, di comodità, ha bisogno di un minimo decente indispensabile per la sua vita; e poco interessano anche ai fini della bellezza, perché nulla è più pietoso di quelle “villette” che ambiziosamente si vestono di qualche forma da esse riflessa e che è ormai accettata dal “gusto” corrente aggiornato.

Io non sono tanto libero dalla malia della forma quanto lo è Marescotti, che può affermare, come affermò al “Convegno della Cultura” di Firenze, che a lui della forma non gliene importa nulla, ma gli importa invece che si costruiscano delle case per chi casa non ha, e che si costruiscano bene. Anch’io penso come Marescotti, aggiungendo però a questo pensiero (e in fondo mi credo d’accordo con lui) che un popolo dimostra aver coscienza dei valori in generale, quando ogni singolo oggetto ch’esso produce ha una forma inequivocabile, come l’hanno assunta la vanga, il forcone, la zappa, l’aratro, il telaio casalingo per tessere, la casa colonica e la sua suppellettile; forma affinata nei secoli in armonia con la funzione, la materia, l’ambiente, e che costituiscono un tutto unitario che ha una sua particolare bellezza; come l’hanno assunta tutti gli oggetti delle antiche civiltà, per cui dall’anfora alla casa alla tomba al tempio le forme hanno precise caratteristiche che sono il linguaggio vivo delle esigenze più profonde e complesse di un tempo storico: un popolo che è attento ai fatti umani e alle nuove possibilità strutturali e tecniche è pronto alla nuova forma architettonica.

Io penso e credo in un tempo, vicino o lontano, in cui come nelle antiche civiltà, tutto ciò che servirà alla vita sarà *vero*, nato cioè spontaneamente con compiuta conoscenza delle possibilità pratiche, economiche, tecniche e con piena convinzione che la struttura non si deve nascondere o mascherare ma salvare nella forma e che il *gusto* si modella sulla forma che nasce con l'urgenza e l'evidenza di un fatto vitale.

Allora le case, gli edifici pubblici, la forchetta, il ferro da stiro testimonieranno della unità d'intendimenti di un popolo, di affermare senza equivoco la propria realtà e la fiducia nella validità del proprio tempo; ogni oggetto troverà la sua forma nella collaborazione di una collettività, dove le qualità native diversissime di ciascuno potranno essere pienamente valorizzate e potenziate.

Io non sono dunque libero dalle malie della forma. Se ho insistito sopra il fattore economico è perché sono convinto che l'architettura non è nella varietà dei temi ma nella organizzazione di un'opera architettonica; nel modo cioè come è raggiunta l'unità dell'organismo stesso, usando elementi base comuni. Non credo tanto nella *immaginazione* quanto invece nella *fantasia*, che non sconfini mai nell'arbitrio, ma si vale appunto dei mezzi usuali e li dosa così da ottenere variazioni infinite su pochi temi che esigenze economiche, sociali, tecniche hanno generalizzato. Economia dunque: e quando tutto è scarnito e chiarito nella sua sostanza effettiva e l'uomo ha rinunciato intimamente a ciò che è appariscente e concessione al "gusto", allora soltanto che una approfondita conoscenza delle esigenze e dei mezzi fa scorgere al fondo delle cose una trama sottile di infiniti e talora insospettati legami vitali, allora l'architetto lavora con felicità, in un ordine che è economico e civile e morale ed estetico, ed allora nasce l'opera *astratta* nel senso Schellinghiano di una forma che, nata da una funzione, raggiunge un significato universale in termini di pura fantasia; forma che è la più umana e comprensiva e religiosa espressione dello spirito.

Al di fuori di questo principio economico a me sembra (ma so che molti pensano il contrario) essere l'arbitrario e il gratuito. Con questo che ho detto non ho voluto suggerire concetti e riforme alla scuola che ho lasciato, la quale può vantarsi di aver preparato ottimi professionisti ed ha diritto di fare ciò che vuole; ma l'ho detto per dimostrare che io avevo l'obbligo di trasferirmi dove ciò che ho detto credo non sia in contrasto con le premesse stesse degli studi.

E ora scusatemi, cari amici, il lungo discorso (che forse imposta troppi problemi ma pochi ne chiarisce), dal quale tuttavia appare che quelle che sembrano circostanze personali sono in realtà un modo d'intendere l'architettura e il suo insegnamento, a cui dopo lunga esperienza e faticosa, sono pervenuto: e pertanto il mio "sfogo" può diventare interessante anche per altri.

Oggi, al rammarico di allontanarmi da voi docenti e studenti della facoltà fiorentina, a cui ho voluto e voglio molto bene, aggiungo la trepidante attesa di chi si accinge a nuovi contatti umani e a nuove esperienze, ed avverte la grave responsabilità che si è assunta come uomo e come docente.

L'insegnamento va assumendo per me, giorno per giorno, un significato umano per cui io vedo la scuola come società e la società come scuola, dove mi sento cittadino

responsabile in ogni mio atto e in ogni momento: responsabile moralmente, economicamente, socialmente. Perché se io non risolvo il problema formale entro quei termini sono fuori del tempo e del luogo in cui vivo e in cui e per cui opero.

Se qualcuno mi aspettava in posizione polemica nei riguardi della scuola fiorentina, sarà ben deluso: io non posso fare altro che augurare ad essa prosperità e successo, come lo auguro a voi, affettuosamente.

Firenze, novembre 1948.

Giovanni Michelucci

Addio alla Facoltà di Architettura di Firenze

di Leonardo Ricci

Cari colleghi, cari amici,
non immaginavo che non insegnare più in una scuola dove ho speso la massima parte della mia vita significasse per me un dolore così grande.

È vero che ho chiesto io di andarmene prima del tempo.

I motivi sono vari e, fra questi, anche quelli che Zevi ha denunciato dando le proprie dimissioni.

Però per me il significato è molto diverso. Per me infatti è ancora più forte il dolore di constatare che gravi errori politici hanno portato una delle istituzioni fondamentali per una società come l'Università, ad una crisi così profonda da non vederne praticamente una via d'uscita.

Io ho insegnato per un periodo di trentotto anni con le mie qualifiche inerenti alla cosiddetta carriera universitaria.

Ho insegnato con continuità a Firenze e, saltuariamente in alcune delle più importanti università degli Stati Uniti.

Non posso giudicare se sono stato "buono" o "cattivo" professore, anche se girando il mondo, fra le migliaia di studenti che ho avuto ne incontro molti che mi testimoniano del loro affetto, della loro gratitudine, della loro ammirazione.

Insegnare per me non ha mai significato dare informazioni o distribuire nozioni.

Per me ha sempre significato partecipare alla vita in tutte le sue manifestazioni

Di gioie, di dolore, di amore, di odio. Sia negli atti personali o che coinvolgono un piccolo numero di persone, sia negli atti, almeno quantitativamente, più rilevanti della vita che, a volte, si esprimono in genere, genocidi, disperazione, fame.

Ho sempre creduto, anche se in maniera diversa, come credo tuttora che l'architettura è stata, sarebbe, potrebbe essere uno dei veicoli più efficaci per la felicità dell'uomo, espressa, nei diversi periodi storici, in maniere diverse. Certo è che, sia che noi guardiamo cose non rappresentate nei testi dei capolavori dell'architettura – una casa di contadino toscano, un pueblo indiano a MereVerde, un villaggio di pescatori nel Mediterraneo – oppure un tempio greco, una cattedrale romanica o gotica, una cupola rinascimentale – addirittura interi organismi architettonici – una piccola città come San Gimignano, una grande e articolata come Venezia – possiamo constatare e

capire quali sogni gli uomini inseguivano in determinati periodi. Cosa significava per loro la vita, la morte.

L'etica e l'estetica. In sintesi tutte quelle serie di costruzioni che l'uomo ha dovuto fare non soltanto per sopravvivere fisicamente ma anche e soprattutto per collegare quello che possiamo vedere, toccare, obiettivamente sperimentare (che è una piccola cosa in relazione a questo misterioso universo) e quello che c'era e ci sarà al di là della soglia della nostra corta vita.

È quando vediamo qualche cosa dell'architettura che ha portato gioia all'uomo, costretto a questa avventura sconosciuta di cui ci sfugge razionalmente il principio e la fine, e la confrontiamo con tutte quelle altre architetture che invece di unire, pacificare, proteggere, fare sognare, dividono, alienano fanno soffrire emarginano, portano alla disperazione e alla follia, si può comprendere quale importanza abbia l'architettura e l'insegnamento dell'architettura oggi presso l'istituzione dell'Università e quale serio dramma è che l'Università sia così degradata da sembrare insanabile.

Quindi il mio dolore di uomo che, negli ultimi anni della mia vita, vede il fallimento della casa che, almeno quantitativamente, ha più amato.

Ma, mentre altri sono usciti dall'Università con proteste, giuste o sbagliate che siano, io ho preferito andare via segretamente, nel silenzio, quasi scivolando fuori dalla porta quando nessun occhio di custode mi vedesse, senza dare un addio a nessuno.

Ma questo mio uscire nel silenzio ha un doppio significato. Il primo consiste nel fatto che io credo ancora nell'architettura e nella sua importanza per la società.

Il secondo nel fatto che, se anche la crisi dell'Università arrivasse al punto da rendere necessario la fine dell'istituzione dell'Università stessa, credo che l'insegnamento dell'architettura troverà come sempre ha trovato, nelle diverse epoche, una sua nuova strada.

A questi due miei credi sento necessario di dare un minimo di spiegazione.

Crede nell'architettura non significa per me credere in una certa forma un certo stile, un certo linguaggio codificato e poi decodificabile nei diversi organismi ipologie, strutture.

Forse tutto ciò che ci resta nell'architettura, quella che possiamo ancora amare e che ci dà ancora insegnamento, non ci serve più. Proprio perché espressione di culture, società che non sono e non possono essere più nostre. Questo non significa che, affinché gli uomini e le donne stiano un po' meglio non occorra non capire che la terra è un'unica entità in cui viviamo, un unico battello che ruota nello spazio, che tutto l'ambiente in cui viviamo deve essere nuovamente progettato, disegnato, se vogliamo che non succeda la catastrofe. Non importa se di ordine sociale-economico-politico o di ordine ecologico-energetico-atomico.

Sarebbe ed è proprio il momento di non dire che l'arte è morta o che l'architettura è morta. Se lo fosse deve resuscitare. Dobbiamo cioè dire che oggi occorre ancor più l'architettura, che abbiamo bisogno di molti buoni architetti che la dimensione dell'architettura si è ingigantita.

Se per una tribù di duemila anni fa era architettonico conquistare un pezzo di natura selvaggia segnando un cerchio nella foresta, popolare quella radura di capanne e di

bambini; se per un piccolo popolo nel centro del Mediterraneo era atto architettonico concentrare nell'Acropoli tutta la concezione di uno Stato e di una società armonici; se fu un atto architettonico per il popolo romano organizzare, programmare, infrastrutturare giganteschi territori; se fu un atto architettonico creare nuove comunità sulle strutture preesistenti unite da un nuovo concetto di amore; se fu un atto architettonico inventare la città rinascimentale che potesse contenere tutte le possibilità delle conoscenze, certo noi oggi abbiamo bisogno di compiere un nuovo atto architettonico. Costruire un nuovo spazio che possa contenere e risolvere tutte le problematiche e contraddizioni della vita d'oggi.

Non disperazione quindi ma speranza per una nuova architettura anche se personalmente questa nuova speranza può costare, per coerenza, molto cara.

Addirittura non insegnare più quello che si ama e non fare più dell'architettura.

Questa speranza dell'architettura dovrebbe interessare e fare diventare architetti non solo coloro che oggi sono considerati tali, ma coloro che si dedicano ai problemi più svariati. Trovare nuova energia nella terra. Pianificare e impiantare una agricoltura che possa sfamare miliardi di persone.

Modificare in sintesi l'ambiente in cui l'uomo vive, coscienti di renderlo più bello anziché più corrotto, avvilente, omicida.

Nelle varie fasi che la Facoltà ha passato dalla fine della guerra ad oggi dal momento della speranza per una società ed una architettura nuove, al momento di delusione e frustrazione dovute all'incapacità politica a scala nazionale e mondiale di costruire un armonico ambiente, al momento di rivolta del periodo del sessantotto, al momento di disperazione che porta al nichilismo o al qualunquismo, i vari professori si sono comportati in modo diverso.

Chi si è intestardito per conservare certi valori ereditati dalla architettura almeno di carattere professionale, chi ha rinnegato il passato per esplorare nuove avventure, chi ha cercato le strutture linguistiche delle discipline, chi ha tentato di rifondare l'insegnamento dell'architettura.

Non si tratta di tutto questo. Non si tratta di rifondare l'architettura. Bisogna rifondare l'uomo per avere una nuova architettura. L'uomo è sempre stato il prodotto dell'evoluzione naturale ma anche il prodotto di se stesso. Di come si è sentito immaginato, proiettato, dentro i confini della nascita e della morte.

Ma per inventarsi questo nuovo uomo non dobbiamo aspettare interventi dall'esterno. Siano essi di ordine metafisico-trascendentale siano essi di ordine metafisico razionale. Siamo tutti noi insieme che dobbiamo rinventarci un uomo ed una donna nuovi, che sappiano trovare una nuova strada dell'amore che generino figli che non siano più Caino ed Abele, che trovino una nuova amicizia, una nuova fratellanza, una nuova unica comunità per una nuova avventura sulla terra.

Questa nuova invenzione deve coinvolgere tutti.

Non saranno nuovi messia, santi, eroi, filosofi, scienziati, politici ad indicare obiettivi e mezzi per questa nuova costruzione dell'uomo.

Saranno anche coloro che inventeranno un nuovo tipo di calzatura per camminare meglio, non per la moda, un letto per dormire, fare all'amore e partorire meglio, una

sedia che non nasca da un buon design ma ci faccia riposare di più o chiacchierare in modo semplice con gli amici.

Saranno cioè tutti coloro che producendo qualcosa per sé e per gli altri avranno la coscienza di dare un contributo di felicità. Non di competizione, esibizione, manipolazione, violenza.

Di vita non di morte.

Ma in questa lunga notte in cui sto per prendere congedo da voi scrivendovi questa lettera non voglio terminare in un modo che può apparire ambigualmente apocalittico o profetico. Desidero parlarvi nella conclusione di altre cose.

A livello istituzionale non posso che sintetizzare tutto quello che fin dal 1960 nelle mie lezioni e nei miei scritti affermano. Purtroppo qualche volta in maniera profetica nel senso che la lettura ed intuizione dei fenomeni non poteva che predire le conclusioni a cui siamo arrivati. Se vogliamo guarire l'Università ed in particolare la Facoltà di Architettura occorre individuare con esattezza alcuni problemi fondamentali e risolverli.

Il primo è di natura umana-psicologica-sociale. Cosa rappresenta oggi la figura dello studente universitario in relazione agli altri giovani che a diciotto anni bene o male, a meno che siano disoccupati, disadattati o emarginati, possono almeno sostenersi con il proprio lavoro, decidere la propria vita, stare con una donna, avere figli che possono mantenere direttamente, per quanto possibile autodeterminarsi. Non ci accorgiamo che lo studente universitario, fino a che l'Università era di élite apparteneva allo strato aristocratico-borghese che si poteva permettere il lusso di mantenere i propri figli agli studi per continuare ad esercitare i propri privilegi ma anche i propri doveri di gruppo dominante? Se vogliamo arrivare ad una Università di massa oltre al fatto che fino all'Università tutti possono veramente esercitare il proprio diritto allo studio dobbiamo anche considerare che lo studio universitario deve essere considerato un lavoro come gli altri. Per questo come gli altri remunerato affinché lo studente possa sentirsi ed essere effettivamente facente parte della società, non alienato e facile preda di una delle tante forme di evasione che vanno dalla droga al nichilismo oppure portano alla violenza. Cosa del resto facilmente dimostrabile attraverso esempi di altri giovani che per disperazione o altri motivi di ordine fisico-psicologico non possono permettersi la libertà di esprimersi nel loro interesse.

Le mistificate forme di carattere assistenziale come borse, presalari, ecc. Non sono certo quelle che risolvono il problema, ma spesso, al contrario, lo drammatizzano.

Ma se lo studio all'Università è da considerarsi un lavoro e quindi lo studente deve lavorare lo stesso numero di ore di coloro che esercitano altre attività è certo che lavorare molte ore al giorno nella ricerca scientifica, in ogni caso produttiva da un punto di vista culturale, significa compiere un lavoro estremamente duro.

Non si renderebbero necessario misure coercitive e selettive per programmare il numero degli studenti necessari ad una determinata società. Coloro che si iscrivono all'Università per esercitare il mestiere di play-boy, per ottenere una laurea che dia loro prospettive più o meno vaghe sul piano di accrescimento, sul piano sociale e di remunerazione, oppure perché ci si sono trovati per caso in quanto l'Università ha rappre-

sentato per anni una sacca di contenimento di disoccupati naturalmente e liberamente eserciterebbero un altro lavoro.

Per loro meno faticoso e forse più remunerativo. (Non entro in merito a questo punto nel problema del salario che dovrebbe essere “unico” perché entrerei in un campo che mi porterebbe fuori strada in questa lettera di addio).

È chiaro poi che se questo lavoro è remunerato e quindi pagato attraverso il lavoro di tutta la società che produce, questo lavoro deve essere utile alla società.

Ogni ricerca, sia essa di ordine teorico che applicato, a seconda delle discipline deve essere legata ai reali problemi che la società stessa ha nel suo trasformarsi.

Il secondo punto importante è quello di esaminare se l'istituzione dell'Università così come oggi si presenta, oggi cosiddetta Università di massa, mentre è invece Università di molti e di troppi, essendo la continuazione, senza radicali trasformazioni, dell'Università di élite, sia da considerarsi adatta a questo nuovo compito.

La risposta è negativa sotto tutti i punti di vista, che nelle dimensioni di una lettera è impossibile analizzare. Certo è che si deve riesaminare profondamente il concetto di didattica. Si deve vedere cosa significa informazione e cosa significa ricerca, anche se quest'ultima parola presenta caratteri di pericolosa ambiguità.

Nell'Università oggi gran parte dei professori danno informazioni errate o perlomeno, vecchie, non consone all'altezza ed alla vastità e complessità che una certa disciplina comporta. L'informazione dovrebbe essere data da coloro che sono all'altezza del compito e che sono produttori di cultura in un certo campo.

Per questo si dovrebbe studiare seriamente con quali nuovi mezzi l'informazione potrebbe essere trasmessa in modo che tutti possano egualmente fruirne sfuggendo a tutte le deformazioni e manipolazioni a cui in genere oggi l'informazione è sottoposta.

Una analisi seria ed approfondita di questo problema porterebbe certamente ad una riduzione dei costi sociali e ad una maggiore serietà ed impegno da parte di coloro che informano.

Dovrei passare a questo punto a parlare di ricerca. Cosa significa. Come può essere legata ai reali problemi della società anche se di ordine teorico. Mi accorgo di cominciare ad essere troppo stanco e di scavalcare i limiti che mi ero posto nel rivolgere questo pensiero a voi.

Però una cosa devo dire. È proprio nella ricerca che docenti e discenti in numero adeguato alla ricerca stessa, considerata come duro lavoro, qualche volta come tanti lavori non gratificante se non nel suo significato interno, che si deve impostare un nuovo discorso nell'Università. Perché se i problemi legati al primo punto sono solvibili solo se i politici si impegneranno seriamente a risolverli ad una scala istituzionale al di fuori della portata del corpo accademico, è anche vero è che è possibile una nuova presa di coscienza all'interno dell'Università proprio nella ricerca.

Sono esistenti ed esistono ancora professori e nuclei di studenti che nonostante le frustrazioni, umiliazioni a cui sono sottoposti hanno espresso ed esprimono anche se in numero insufficiente, momenti di verità, di contributi seri, di invenzione tali da costituire delle isole in cui la cultura si produce, anche se in provette.

A similitudine di alcuni conventi che rappresentavano, nei tempi dei barbari, la continuazione delle civiltà e della conoscenza.

Il problema che si pone oggi forse consiste in questa domanda. Sono sufficienti queste piccole isole all'interno dell'Università o quelle che sono e si formano all'esterno sufficienti per affrontare questa grave crisi? E saranno le une e le altre o tutte e due insieme capaci di superarla?

Per stanchezza e perché molti di voi conoscono le opinioni per la lunga permanenza nella Facoltà, nel periodo della mia presidenza, smetto di parlare di problemi generali per arrivare alla conclusione di carattere personale.

Vi ho amato intensamente tutti. Docenti, studenti e tutti coloro che lavorano o hanno lavorato nella scuola. Ho cercato di trasmettere quello che sapevo, quello che potevo, quello che mi è sembrato un mio contributo personale alla cultura architettonica fino al logoramento. Quando nel '73 detti le dimissioni da Preside con un documento che vi prego di ricordare e chiesi la pensione ero ridotto all'estremo delle mie forze per la fatica che facevo letteralmente giorno e notte in quei tre anni di difficile vita universitaria.

Se faccio il bilancio di me stesso per alcuni aspetti mi sento felice, per altri mortificato.

La felicità dipende dal fatto che certi elementi mi fanno sentire certo che ho potuto dare, come del resto ho ricevuto, qualcosa almeno pari alla remunerazione ricevuta come salario dallo Stato.

Ma non soltanto per un dovere insisto nel fatto di aver voluto ed accettato di essere professore ma perché sentivo di averne la vocazione. Desideravo dare voce a quelle aspirazioni, che erano dentro di me, per una architettura per una società più felice.

Ringrazio tutti coloro che mi hanno dato la possibilità di esprimermi. La mortificazione dipende da una parte dalla incapacità di non aver dato di più, dall'altra dalla impossibilità di potermi completamente esprimere all'altezza di certe mie qualità.

Del resto lo stesso è avvenuto in quel poco di professione che ho fatto. Invece che accumulare denaro l'ho disperso. Per esprimere almeno una piccola parte di quello spazio che ritengo potrebbe, in altre condizioni, dare un contributo di felicità. Quindi nella professione una parte di soddisfazione, anche ambizione, per il riconoscimento a scala nazionale e internazionale del mio apporto all'architettura e all'insegnamento. Ma anche dolori profondi.

A volte, forse con una punta di immodestia mi sono domandato perché quello che ho potuto fare l'ho dovuto conquistare faticosamente a forza di concorsi. La città di Firenze in cui ho tanto lavorato e prodotto cose di un certo valore non mi ha mai chiesto di progettare uno dei tanti organismi di cui poteva essere il committente.

Mi è sembrata un'ingiustizia e ne ho sofferto.

Ma ormai è l'alba.

Voglio ancora dirvi che il mio ritiro dalla scuola non significa rinuncia o tradimento. Mi è stato spesso domandato il perché del mio allontanamento. La risposta posso darla ora.

Per tentare con le forze che mi restano per quel tempo che mi rimane da vivere di sintetizzare tutto ciò che fino ad ora ho potuto esprimere in maniera frammentaria.

Ho ripreso a dipingere. Avevo trascurato la pittura per dedicarmi alla scuola e all'architettura. Anche la pittura non è morta!

Desidero terminare e pulire un libro che ho scritto a pezzi in questi ultimi tempi.

Può darsi che sia il sogno paranoico di un pensionato.

Può darsi che ne esca qualcosa.

In ogni modo il diritto alla sopravvivenza, a meno che anche le pensioni di un certo rilievo diventino insufficienti per vivere, me lo sono guadagnato con un duro lavoro.

Avrei anche un sogno segreto. Poter progettare e costruire una sola cosa. Qualcosa come una chiesa. Una chiesa nel suo significato primo di casa per tutti.

Non solo casa di cristiani, o del popolo o degli anziani od una delle tante case di parte. Una casa che sia aperta giorno e notte. Per stare insieme. Per rompere il cerchio di solitudine, alienazione, odio che si stringe sempre più.

Per gli innamorati. Per i padri e le madri. Per i figli. Per gli amici. Per tutti coloro che vivono nella città e sentono il desiderio di stare insieme in pace e con amore. Ma questo è un sogno che per realizzarlo non posso progettarlo e costruirlo da me.

Vi abbraccio. Mentre vi abbraccio in questa luce chiara d'autunno ancora senza sole, mi sembra di abbracciarvi fisicamente. Vedo i volti di molti di voi che mi saltellano davanti e dentro gli occhi e non ho vergogna di dire che sono molto commosso e che sto piangendo.

Leonardo Ricci

Lettera dattiloscritta non datata, venne divulgata tra i docenti della Facoltà di Architettura di Firenze. Scritta da Leonardo Ricci quando decise di chiedere anticipatamente il pensionamento avvenuto nell'anno accademico 1980-81.

