



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Disegnare Dialoghi

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Disegnare Dialoghi / Francesca Privitera. - STAMPA. - (2008), pp. 1-176.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/892727> of the repository was last updated on

Publisher:

BANDECCHI & VIVALDI

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Con il patrocinio del
Comune di Pontedera
e della Fondazione Giovanni Michelucci

© Bandecchi & Vivaldi
ISBN 978-88-8341-311-7

In copertina:
disegno di Giovanni Michelucci, Elementi di città 1970

Francesca Privitera

Disegnare Dialoghi

Esercizio della sezione e progetto
nell'opera di Giovanni Michelucci

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questa opera. Fabrizio Rossi Prodi, che mi ha consigliato di intraprendere questo studio come tema per il Dottorato di Ricerca, Corrado Marcetti per i preziosi scambi di opinioni e la Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole per avermi concesso la consulatazione di fondi inediti fondamentali per lo sviluppo di questo lavoro. Giuseppe Cecconi, per l'amicizia e per la stima ed il mio editore, Sergio Vivaldi, per aver creduto in questa pubblicazione. Inoltre ringrazio Maurizio Tuci per i consigli editoriali, Maria Teresa Tosi e il Centro Studi Michelucci di Pistoia, Giuseppe Gherpelli e l'Archivio dei Musei Storici Comunali di Firenze, Manuela La Cauza e la Fondazione Primo Conti di Fiesole ed Anna Casini Paszkowski, per la gentile disponibilità. Inoltre vorrei ringraziare Alessandro che mi ha aiutato ad avere fiducia nella possibilità di realizzare questo libro che dedico ai miei genitori.

Introduzione

Corrado Marcetti

Nei lunghi periodi di ricerca trascorsi da Francesca Privitera nella sede della Fondazione Michelucci per la consultazione degli archivi, ho avuto modo di apprezzarne la competenza e la sensibilità. Qualità che hanno reso naturale il fatto che la Fondazione le abbia consentito, per gli approfondimenti della tesi del dottorato di ricerca, la consultazione dei materiali, in gran parte inediti, costituiti dai canovacci con i quali il professore preparava le lezioni universitarie alla facoltà di architettura di Firenze e alla facoltà di ingegneria di Bologna.

In seguito, una sua illustrazione agli studenti della mostra “Giovanni Michelucci, disegni per la nuova città” curata dalla fondazione Michelucci con Giuseppe Cecconi e Maurizio Tuci al Museo Piaggio di Pontedera, l’interesse suscitato in un appassionato studioso come Giuseppe Cecconi e successivamente negli editori del bel catalogo della mostra stessa, Bandecchi e Vivaldi, sono state le premesse di questa pubblicazione. In un quadro di generale riscoperta dell’opera di Michelucci, di cui è segno più evidente il successo editoriale del recente lavoro di Claudia Conforti, Roberto Dulio e Marzia Marandola, la pubblicazione della ricerca di Francesca Privitera su “Esercizio della sezione e progetto nell’opera di Giovanni Michelucci” è un contributo importante per comprendere il ruolo e la peculiarità della visione spaziale dell’architetto nella genesi delle sue umanissime architetture. La sezione è negli studi progettuali di Michelucci il teatro della narrazione della vita dell’uomo nello spazio: dentro-fuori, interno-esterno, individuo-comunità, edificio-città, azioni, relazioni, rapporto con l’ambiente. Ben spiega la Privitera i passaggi attraverso i quali lo strumento della sezione- il più delle volte nell’uso combinato con lo studio di pianta- conquista un ruolo privilegiato tra gli strumenti di rappresentazione utilizzati dall’architetto nella sua lunga attività progettuale. C’è in Michelucci la ricerca di un’architettura che “si spoglia francescanamente dei suoi abiti” e mette via la composizione accademica della forma, “la gran ruffiana“, per mostrare la sua essenzialità.

Ci sono le consapevolezza acquisite negli studi del periodo romano, nella visite a Pompei e Ercolano, nell'esame di quanto rivelò il crollo delle cortine degli edifici del centro distrutto di Firenze. C'è la scoperta dell'utilizzo della sezione non solo come conforto della misura ma anche come strumento di ricerca integrata della verità delle cose: funzionale, strutturale, formale. L'esercizio della sezione aiuta Michelucci a dare espressione alla costruzione mentale, alla matrice spaziale costruita attorno al tema in cui è di volta in volta impegnato, a cogliere il divenire del suo pensiero progettuale nelle interazioni di tutte le implicazioni coinvolte da quelle filosofiche e poetiche a quelle civili, urbane ed ambientali. In Michelucci la sezione non è un semplice strumento di rappresentazione e rigorosa descrizione, geometricamente controllabile dello spazio interno e della costruttività dell'opera, ma è il luogo del rapporto con la misura intesa nel senso più ampio, con l'uomo al centro del progetto, protagonista dello spazio. Con la sezione Michelucci indaga la spazialità dell'organismo concepito e ne controlla il funzionamento in rapporto alle necessità degli abitanti, dei fruitori, della città. Non ci sono tenui figurine ad arredare i suoi disegni ma, come nota Francesca Privitera, c'è spesso un movimento brulicante di persone che sperimentano lo spazio in una visione comunitaria e sociale.

Progetto in sezione

Fabrizio Rossi Prodi

Lo stupore di Michelucci nell'osservare le rovine fiorentine attorno a via Guicciardini e al Ponte Vecchio, mentre gli abitanti riemergono alla luce dopo il passaggio del fronte, si associa nel mio pensiero al ricordo di Ridolfi per lo spettacolo delle case sventrate a Roma. Entrambi fanno risalire a quelle esperienze traumatiche, che mostrano la sostanza umana e ne svelano le forme, una certa inclinazione del loro pensiero compositivo per l'esercizio della sezione, che resta impresso nella loro opera, proprio come strumento di indagine delle questioni del progetto, di invenzione degli spazi, di controllo della loro concatenazione e perfino di figura espressiva del linguaggio architettonico. Va detto che la profondità spaziale e la concatenazione degli spazi rispetto al fruitore, costituiscono storicamente il tratto distintivo di tutta l'architettura di area centro italiana, che indaga lo spazio dell'uomo, il suo controllo, anche le sue illusioni, più che la narratività dei fronti e la composizione paesaggistica, non meno della razionalità dell'organizzazione di pianta, certamente ascrivibili ad altre aree geografiche del nostro paese e che – tutti assieme – ne delineano l'identità architettonica. Da quelle prime riflessioni michelucciane, certamente corroborate da un interesse per lo spazio corale della tradizione minore e per il paesaggio urbano e naturale, il progetto "in sezione" si è diffuso nei decenni successivi ed è diventato un tratto caratteristico nella Scuola di Firenze della seconda metà del Novecento; a più riprese è stato riscoperto e impiegato ed è tuttora oggetto di interesse, anche per la sua singolare congruenza con alcune posizioni della cultura architettonica contemporanea, che vedono nel diagramma uno strumento compositivo fondamentale per esprimere una condizione di trasparenza, per portare i fruitori in scena e per esibire icasticamente la matrice e il divenire dell'idea progettuale. La sezione michelucciana, invero, non si limita a scontornare ambiti spaziali e a studiarne rapporti armonici, piuttosto esplora potenzialità di connessioni spaziali urbane, insomma porta il pensiero della città dentro l'edificio, che si alimenta di impianti urbani, più che architettonici, fissando un precipitato di flussi e tensioni spaziali, che sono altrettante possibili esperienze umane e urbane insieme. Questa tomografia

di una spazialità complessa si svolge in verticale, ma anche in orizzontale, col ricorso al “piano di vita” (che non si deve solo al pensiero di Michelucci). In quel diagramma orizzontale delle funzioni, le azioni trovano i propri luoghi ma, nel formarli, si sottraggono alle rigide derivazioni dall’ordine compositivo *beaux-arts*, per ritrovare invece la propria grammatica nelle matrici e nelle figure variate della spazialità urbana. Proprio come avviene per le forme in sezione, sempre alla ricerca di un’ispirazione urbana e di flussi di attività. Ho sempre immaginato che tutta questa passione toscana per lo spazio fosse da riconnettere all’invenzione brunelleschiana degli strumenti di intelligenza della profondità spaziale e invece all’origine si trova piuttosto una grande attrazione per la variegata spazialità tardomedievale, corale, continuamente contrattata, plasmata, vissuta, oggetto di una determinazione e di un pensiero anche democratici. Non è da sottovalutare questa tensione etica che sottende il pensiero compositivo di Michelucci, egli infatti ricerca sempre in una dimensione corale dello spazio urbano, nel suo vissuto collettivo, la legittimazione etica del proprio operare e perfino delle forme. E non è poco, in un’epoca che sottomette il pensiero e l’opera, alla comunicazione dell’immagine, che privilegia lo sforzo di persuasione e di seduzione del prodotto concluso, all’interpretazione critica e alla proposta originale, al senso di responsabilità, tanto da far sostenere ad alcuni supposti maestri contemporanei che l’architettura – in barba all’etica – sia ormai rifluita sotto la sfera della pubblicità. Vedo che questo interesse per la sezione, originariamente sorto in ambito critico in scritti e ricerche, ha finito per contagiare anche i miei lavori, entrando a far parte della mia poetica, non solo come strumento di comprensione e di approfondimento delle questioni spaziali e delle matrici urbane che le originano, non solo come mezzo per immaginare gli organismi e per ricercare un fondamento morale, ma addirittura come cifra espressiva. Credo sia anche un modo per testimoniare l’appartenenza a una tradizione di Scuola, una tradizione che va custodita, rinnovandola continuamente nel confronto con le istanze contemporanee. Per questo continuo a non vedere una distanza fra queste riflessioni sull’opera di un Maestro e il nostro fare di oggi. Si tratta infatti di un percorso teorico-critico per approfondire il pensiero compositivo che guida le nostre opere. E, come sempre, l’opera dei Maestri è ampia e feconda, rileggerla non è mai un’attività di sola ricostruzione storica, ma propone questioni e interrogativi che ci poniamo ancora oggi. Ad alcuni di questi temi, che stupiscono per la loro attualità, riesce a dare luce questo bel libro di Francesca Privitera, che intreccia l’analisi serrata di alcuni lavori di Michelucci, accuratamente selezionati e riletti nella genesi di schizzi, appunti e disegni, il pensiero divulgato e quello meno conosciuto – o addirittura inedito – trasmesso nelle lezioni e negli epistolari, per formulare alcune originali ipotesi e per ricostruire nella sua genesi e profondità le posizioni del Maestro su diverse questioni. Sono questioni che impegnano ancora oggi – e forse più di ieri – il nostro pensiero, che compaiono sul nostro tavolo da disegno e orientano i nostri progetti.

Premessa metodologica

Francesca Privitera

Il tema *esercizio della sezione e progetto* nell'opera di Giovanni Michelucci è stato a volte "sfiorato" altre "suggerito" dalla critica ma mai esaurientemente interpretato, nonostante la fortuna critica di Michelucci e la indubbia ricchezza di sezioni all'interno del corpus dei disegni dell'Architetto. Ciò che è mancato da parte della critica è un'interpretazione del *come* e del *perché* Michelucci utilizzi tale strumento e di conseguenza un interrogativo sulle *ragioni* che hanno portato all'affermarsi dell'esercizio della sezione. Maurice Cerasi, autore nel 1966 di uno dei testi basilari sull'opera di Michelucci, affronta parzialmente l'argomento, attribuendo alle sezioni del progetto per la Chiesa dell'Autostrada la funzione di precisare un discorso che sarebbe però già tutto contenuto nell'impianto planimetrico. L'autore sottolinea invece l'efficacia che hanno gli schizzi – sezione del progetto per il Santuario della Beata Vergine di Borgo Maggiore nel rappresentare la penetrazione tra spazi interni e tra interno e paesaggio. Un primo contributo critico importante è quello di Giovanni Klaus Koenig, che nel 1968, in *Architettura in Toscana 1931-1968*, pone in luce attraverso un ironico aneddoto su Michelucci docente, come i soli strumenti compositivi riconosciuti dal grande Architetto fossero le piante e le sezioni. Conclude però abbastanza rapidamente, spiegando il punto di vista di Michelucci con una posizione di stampo razionalista, pur facendo chiarezza su un punto nodale della questione. Michelucci, a differenza dei funzionalisti, legge le piante e le sezioni come *matrici di spazi*.

Ricordando la figura del Maestro, Koenig scrive:

Michelucci – (...) "leggeva" le piante e le sezioni come matrici di un organismo, come generatrici di spazi, come cavità suscitatrici di sensazioni, di comportamenti; sempre iniziando la lettura, quindi, dall'interno, cioè dalla funzione che diveniva spazio e, solo in ultima ipotesi, forma (...)¹.

Franco Borsi nel 1976, in *La città di Michelucci*, a proposito dei disegni per

¹ G. K. Koenig, in: *Architettura in Toscana*, ERI, Torino, 1968, pp. 76, 77.

la ricostruzione dell'area distrutta intorno al Ponte Vecchio, pone l'accento sulla relazione tra la rappresentazione della città in sezione e l'interesse di Michelucci verso il fiume e verso la sperimentazione di volumi proiettati secondo direzioni prefissate.

Il binomio *sezione-rappresentazione della città* torna ad essere per Borsi oggetto di nota a proposito degli Elementi di Città.

Lo storico rileva l'insistenza con cui il grande Architetto ritorna al tema delle "sezioni compenstrate", che con quello della tenda diventa dominante. L'autore lascia poi l'argomento sospeso nell'attesa, forse, di una più puntuale verifica.

L'orizzonte del tema è stato ampliato, in tempi recenti, da Fabrizio Rossi Prodi che ha proposto stimolanti riflessioni ipotizzando il ruolo della sezione come vero e proprio strumento compositivo dell'opera michelucciana², ponendo le basi di un confronto tra l'esercizio della sezione e i caratteri dell'opera dell'architetto pistoiese.

Con questa ricerca ho tentato quindi di ricostruire la trama di un discorso sempre interrotto, tentando di rispondere attraverso la lettura comparata dei testi e dei disegni ai molti interrogativi ancora aperti sul tema.

La struttura portante della ricerca ha un preciso taglio cronologico. I tempi della narrazione replicano quelli biografici, ma con inevitabili digressioni temporali e tematiche rese necessarie dalla volontà di inseguire il filo del pensiero michelucciano, al fine di metterne a fuoco il ragionamento compositivo.

Ho tentato, per quanto possibile, di "ritrovare" la voce di Michelucci attraverso le interviste e gli scritti autografi, prediligendo tra questi gli appunti: canovacci per futuri articoli, conferenze, lezioni universitarie.

Lo studio di questo materiale inedito, conservato presso la Fondazione Michelucci di Fiesole³, si è rivelato un momento fondamentale di conoscenza, venendo a costituire parte essenziale della ricerca.

Attraverso la lettura di questi scritti non *limati* e delle interviste, è stato possibile cogliere il fluire del pensiero del grande Architetto, che durante la narrazione, scritta e orale, si avventura in tempi e temi apparentemente anche molto distanti tra loro, alcuni approfonditi, altri lasciati in sospeso, appena suggeriti.

Michelucci ricorre costantemente, non solo nelle interviste ma anche nelle comunicazioni universitarie, al racconto autobiografico come premessa necessaria alla spiegazione delle proprie posizioni critiche. Dal piano personale Michelucci trasferisce poi il piano della discussione a quello collettivo. Il ricordo personale è finalizzato quindi a stimolare un dibattito su temi e problemi d'attualità e di interesse comune.

Ho rilevato, quindi, procedendo nella ricerca, l'importanza dell'assunto biografico come presupposto necessario alla comprensione del pensiero compositivo michelucciano.

² F. Rossi Prodi, *Carattere dell'Architettura Toscana*, Officina, Roma, 2002.

³ Questi documenti, in corso di catalogazione, sono raccolti nel fondo Archivio delle Lezioni.

Per questo, durante la stesura della tesi, ho scelto, a volte, di lasciare lo "spazio" alla voce di Michelucci, altre, di approfondire quei temi che sembravano essere "suggeriti" dallo stesso Architetto.

Ho riletto poi le fonti note, cercando di rintracciare anche qui delle risposte alle nuove domande che la ricerca poneva.

Alla lettura dei testi ho affiancato, anzi sovrapposto, quella delle opere e dei disegni, in particolare degli schizzi e dei progetti non realizzati, che si sono spesso rivelati una vera e propria carta di tornasole del pensiero teorico.

Durante lo studio si sono poi *naturalmente* precisati i limiti temporali della ricerca.

Gli schizzi-sezione fanno la loro prima apparizione nel secondo dopoguerra, in occasione del progetto per la ricostruzione dell'area distrutta del Ponte Vecchio e la loro presenza si consolida a partire dai primi anni sessanta, ma le premesse teoriche e critiche che hanno condotto all'esercizio della sezione sono da rintracciarsi, secondo me, già a partire dagli anni della formazione.

Emergono quattro tappe fondamentali della maturazione di Michelucci, indicate dallo stesso Architetto, alle quali corrispondono una precisazione del pensiero teorico e della strategia progettuale.

Questi "quattro tempi di maturazione", hanno costituito l'ossatura dei primi capitoli di questa tesi.

" (...) Divido il mio periodo di maturazione in quattro tempi.

Durante il primo sono stato convinto che la forma nascesse in virtù di doni nativi, di preparazione e di educazione alla forma; ero convinto che il mondo è stato ed è in attesa di un capolavoro, di un monumento, di un'opera di genio che solo i privilegiati possono intenderla. Cominciai un lungo periodo di tormento creativo, anni passati alla ricerca astratta della bellezza, senza alcun punto di partenza o di riferimento che non fosse quello delle forme del passato, appreso attraverso i gessi della scuola. (...)

Nel secondo tempo, (episodio importante per la mia vita di architetto e di uomo), camminavo per le strade di Pompei, vagabondando, senza cercare nulla (...) tutto appariva noto, come se ci fosse stata una lunga consuetudine con varie cose (...) interesse umano era palese in tutte le cose, precisato in una misura fisica ed in una interiore. Scoprii per la prima volta nell'architettura il rapporto fondamentale fra l'Uomo e le cose. Mi domandai se questa scoperta potesse servire al mio lavoro, pensai di sì e la base del mio studio fu la ricerca di forme suggerite dal metro di Pompei, avevo in mente case stupende e le sensazioni provate, pensai che se l'architettura avesse saputo delineare spazi e volumi che dessero senso di pace, che suggerissero un modo di vita si sarebbe raggiunto un'architettura singolare. Così il mio interesse si spostò dalla via iniziale. Pompei ebbe grande influenza sul mio spirito, influenza grande quanto pericolosa, perchè trasferivo la misura scoperta nel mio lavoro. C'era una misura fisica valida per tutti i tempi, che potevo usare, ma un'altra era quella storica, del tempo passato, non trasferibile nel nostro tempo. In realtà ero rimasto legato ad un esempio stupendo, affascinato dalla sua verità e non

sapevo trarre il vero insegnamento, cioè il rapporto tra l'opera e il tempo, ma ricavo un modello al quale mi ispiravo e così falliva il mio lavoro. (...) Il mio lavoro falliva malgrado avesse fatto un sensibile progresso verso la mia visione antistorica dell'architettura. Rievocavo, non scoprivo, la forma discendeva a me da esempi sublimi, non nasceva dal mio tempo, ero un esteta fermo al passato.

Arrivai al terzo tempo: in cui dopo aver studiato l'architettura romana attraverso le ricostruzioni, vidi la Basilica di Massenzio, il Tempio di Minerva Medica, vidi per la prima volta le strutture libere dalle decorazioni, cominciai a rendermi conto del divorzio tra struttura e forma. Divorzio malinteso dall'Accademia che aggancia la decorazione alla struttura (...).

Il quarto tempo è il più importante: la guerra soffoca l'attività edilizia, bisogna arrangiarsi, il problema economico impone una crudezza ignorata finora. Dopoguerra, c'è il problema dei senza tetto, la penuria dei materiali ne impone il massimo rendimento. Prima eravamo abituati a nascondere sotto i marmi, i mosaici e i travertini, il legno, il mattone, l'intonaco la pietra e le strutture; eravamo abituati ad un'abbondanza di aggettivi nel discorso architettonico, ora siamo costretti ad un linguaggio telegrafico, ogni termine deve essere valutato, bisogna ridursi all'indispensabile per formulare il discorso architettonico. (la struttura di una porta in legno, di un tetto, il telaio di cemento, rivelano alla nostra attenzione una bellezza che non sapevamo valorizzare). Inoltre furono visibili le case sventrate (...)⁴.

L'uso della sezione, quindi, si afferma dal secondo dopoguerra ma è conseguenza *naturale* del precisarsi di un discorso iniziato circa venti anni prima.

Le immagini, le figure e le esperienze acquisite negli anni della giovinezza riaffiorano durante gli anni della maturità, come conseguenza di una riflessione critica e come affioramento alla memoria di suggestioni di tipo figurativo.

In particolare, durante il corso della ricerca, è emersa una stretta relazione che lega alcuni cardini del pensiero teorico michelucciano con il progetto in sezione. La sezione, in sintesi, sembra essere lo strumento più adatto a tradurre i principi teorici sui quali Michelucci fonda la propria poetica in progetto d'architettura, evolvendo da strumento di rappresentazione in vero proprio strumento compositivo, matrice del progetto.

⁴ F.G.M A.L. IIIb60.

Capitolo 1

Verso l'esercizio della sezione: gli anni della formazione

Esperienza artigiana

La formazione del giovane Michelucci comincia a Pistoia, dove frequenta fin dall'infanzia le fonderie di famiglia¹ e l'ambiente che intorno ad esse gravita: quello degli artigiani.

Questo esordio costituisce un vero e proprio "imprinting culturale", l'humus dal quale germineranno alcuni principi fondamentali del pensiero teorico michelucciano.

Ricorda Michelucci:

(...) Ho vissuto da ragazzo fra gli operai, ho visto lavorare il ferro battuto, ho provato sorpresa e meraviglia nel vedere nascere da un rottame un oggetto; ho vissuto il contatto con l'operaio che batteva il ferro, ho parlato con lui del suo mondo e della sua vita, in età avanzata ho visto preparare e cuocere i mattoni, spegnere la calce, poi murare i mattoni e vedere nascere il muro: miracolo! Miracolo vedere gli espedienti e i mezzi di fortuna improvvisati, miracolo, così da passare da curiosità, (curios), a sorpresa. Ecco perché artigianato! Perché in questa curiosità, per l'interesse per ciò che è prodotto manualmente, vi è l'interesse per i segreti del mestiere, senza mai considerare l'oggetto in se stesso, ma inseparabile dalla materia e più ancora inseparabile dall'artefice. Nell'abilità, moralità, onestà e professionalità dell'operaio, dell'uomo, sta la caratteristica mentalità dell'artigiano, mentalità che io ho assorbito. Ho detto onestà e moralità (Chartres, le sculture sui pinnacoli sono ad altezza uomo, come se tutti le vedessero, in realtà nessuno le vede, ma l'impegno professionale morale e artigianale per la città è lo stesso, non deve essere tradito) (...)².

L'artigiano costruisce ciò che è necessario all'uomo, *trovando la forma necessaria*, ovvero la forma che meglio risponde alla funzione, alla natura dei materiali utilizzati e alle tecniche di lavorazione messe a punto attraverso secoli di

¹ Per una storia approfondita sulle Officine Michelucci: M. Dezzi Bardeschi (a cura di), *Le Officine Michelucci, e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 1981.

² FGM, AL, IIIc1.



1.
Cattedrale di Chartres, foto
di Giovanni Michelucci,
1950 circa

tradizione. Nell'officina paterna, come in una antica *bottega* o in un cantiere medievale, i singoli artigiani collaborano coralmemente, contribuendo, ognuno con la propria esperienza e con la propria personalità al processo produttivo. Il lavoro dell'artigiano diventa così una sorta di modello di riferimento per onestà e moralità ed è attraverso il ricordo di questa esperienza, resa ancor più mitica dal tempo perduto, che Michelucci inizia a concepire l'architettura come un mestiere piuttosto che come una professione.

L'architettura non è la manifestazione dell'individualità e dell'abilità del progettista – come insegna la Scuola d'Architettura che Michelucci frequenta in quegli stessi anni – bensì è il risultato della collaborazione di molte personalità ad un fine comune: la costruzione dello spazio per l'uomo.

Il cantiere diventa allora il luogo simbolo della partecipazione corale alla costruzione, paradigma di una società ideale fondata sulla collaborazione, come quella medievale nella mitica rievocazione del Maestro.

Questo principio, la cui radice affonda nella memoria dell'organizzazione della piccola industria di famiglia, emergerà con chiarezza negli anni della *ricostruzione*, diventando cardine del pensiero teorico michelucciano.

Nelle officine il Maestro ha anche i primi contatti con l'architettura – quella Eclettica Storicista e quella Liberty³ – e con il disegno, la cui conoscenza è fondamentale per garantire la qualità dell'artigianato prodotto dalla fonderia.

Il ruolo del disegno, nelle Officine Michelucci, è legato non solo all'indagine for-

³ Le officine Michelucci, tra le più rinomate della Toscana, realizzano importanti commesse non solo a Pistoia ma anche a Firenze, come il Tepidarium all'interno del Giardino dell'Orticultura, le opere in ferro per l'eclettica chiesa Russa sulla riva del Mugnone, i ferri per i villini liberty di Michelazzi o per le opere di Coppedè.

male, come insegna l'Accademia, ma anche e forse soprattutto alla *costruzione*. Esso è lo strumento necessario alla verifica della realizzabilità di un'idea in rapporto alla natura del materiale, alle tecniche di lavorazione e alla funzione.

Fin dalla giovinezza Michelucci si abitua così a considerare il disegno soprattutto come il mezzo necessario al controllo e alla comunicabilità di un'idea già prefigurata nello spazio.

Michelucci ragiona in termini di spazio, non ha bisogno né di modelli né di disegni, egli riesce a "pensare lo spazio"⁴ senza intermediazione, i disegni vengono dopo e sono funzionali alla comunicazione.

La capacità di visione spaziale e la formazione artigianale del Maestro pistoiese, sono messe a confronto, da Borsi, con la medesima qualità di vedere lo spazio e la formazione artigiana di Antoni Gaudì.

Lo storico trae il suggerimento per il parallelo da una dichiarazione dello stesso architetto catalano, che fa discendere la propria capacità plastica direttamente dalla formazione presso la *caldereria* paterna. Qui Gaudì si abitua fin dalla giovinezza a vedere il rame che da lastra piana diventa forma spaziale dettata da una precisa funzione.

Racconta Gaudì:

(...) io possiedo questa qualità di vedere lo spazio perché sono figlio nipote e pronipote di calderai (...) il calderaio è colui che da una lastra piana compone un volume e, prima di iniziare il suo lavoro, lo ha già concepito nello spazio (...)⁵.

Gaudì, come per avvalorare il proprio ragionamento, prosegue specificando come anche i grandi artisti del Rinascimento fossero cesellatori, anch'essi "creavano volumi partendo dal piano"⁶.

La nota di Borsi potrebbe suggerire un'ulteriore confronto. Leonardo Benevolo, riallacciandosi a quanto approfondisce Bruno Zevi, riconduce la libertà spaziale loosiana, che si traduce in *Raumplan* – quindi visione spaziale in sezione – alla formazione artigiana dell'architetto austriaco avvenuta nei cantieri americani.

Scrivono Benevolo:

(...) Loos è abituato, per la sua formazione artigiana, a considerare le forme architettoniche come realtà intuibili direttamente, indipendentemente dalla meditazione del disegno (...)⁷.

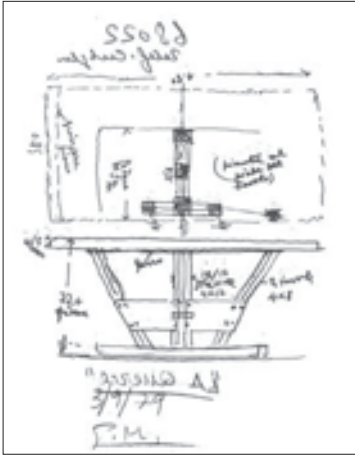
Così Michelucci impegnato nel progetto per la Chiesa dell'Autostrada si trova

⁴ Giovanni Michelucci, in: F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, Perretti, Firenze, 1976, p. 78.

⁵ A. Gaudì in: F. Borsi (a cura di), *Giovanni Michelucci, intervista*, L'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, pp. 25-26.

⁶ A. Gaudì in: F. Borsi, *Giovanni...*, Op.Cit., p. 26.

⁷ L. Benevolo, *Storia dell'Architettura moderna*, Editori Laterza, Bari, 1989, p. 312.



2.

Giovanni Michelucci, studio per un tavolo, 1950 circa

a disegnare anche "da tre a quattro sezioni in un metro di costruzione"⁸ per far comprendere alle maestranze un progetto concepito direttamente in termini spaziali.

Il disegno si configura, quindi, soprattutto come un momento di verifica. Questa concezione del disegno è evidente a tutte le scale della progettazione, da quella dell'architettura a quella degli oggetti d'arredo, ma è particolarmente esplicita negli elaborati dell'Architetto relativi alla progettazione di mobili, che fino agli anni '50 avviene secondo criteri assolutamente artigianali.

Attraverso una lettera inviata da Michelucci a Giovanni Papini, il quale ha commissionato all'Architetto il disegno delle librerie per il Centro del Rinascimento a Palazzo Strozzi e la testimonianza di Danilo Santi, collaboratore a quel tempo del Maestro, è possibile ricostruire la genesi dei progetti dell'Architetto.

In una lettera Michelucci scrive all'amico Giovanni:

(...) ed in quanto al disegno, malgrado vi abbia pensato molto, non sono riuscito a fare cosa di cui fossi pienamente convinto. Volevo portarti al centro un mobile che non sfigurasse accanto a quelli antichi e che fosse al tempo stesso modernissimo; finora, però, non sono riuscito nell'intento. Avrò fatto cento studi. Mi succede spesso di dover stare mesi e mesi a pensare ad un progetto – sia pure esso d'una sedia, senza concludere nulla di buono; poi viene il momento in cui tutti gli studi fatti si riassumono in una linea "responsabile": così è avvenuto e così sarà per la libreria (...)⁹.

⁸ G. Michelucci in F. Borsi, *La città...*, Op.Cit., p. 78.

⁹ G. Michelucci, in Lettera del 2 ottobre 1941 di Giovanni Michelucci a Giovanni Papini, Archivio Papini conservato presso la Fondazione Primo Conti di documentazione e ricerche sulle Avanguardie Storiche di Fiesole.

Michelucci confida così il percorso tortuoso, fatto di continui ripensamenti, che precede la sintesi definitiva dei propri progetti, seguita, a questo punto a gran rapidità, dalla redazione dei disegni esecutivi.

Dieci giorni dopo aver inviato questa lettera all'amico, infatti, Michelucci torna a scrivergli, comunicando di avere i disegni pronti e di essere in grado a questo punto di redigere in poco tempo gli esecutivi.

Gli schizzi preliminari mostrano il formarsi dell'idea progettuale, lo studio della forma avviene attraverso disegni che indagano simultaneamente la pianta e la sezione verificando l'efficacia degli incastri o dei giunti.

La fase successiva, come ricorda Danilo Santi, prevede il disegno, in scala a due a cinque e anche al vero, di piante e di dettagli, ma in particolare delle sezioni che sembrano quindi avere un legame privilegiato con l'effettiva realizzabilità del progetto ed un ruolo preminente nel passaggio dall'idea alla costruzione.

Tale principio è ribadito, in quegli stessi anni, nel programma d'insegnamento di Michelucci, titolare della cattedra di "Arredamento e tecnica della decorazione"¹⁰, nel quale prevede:

(...) Studio particolareggiato di un mobile – vari sistemi di costruzione – gli incastri i telai la struttura generale (...) studio particolareggiato di porte e di mobili con le sezioni costruttive (...)¹¹.

Emerge con evidenza una stretta relazione fra esercizio della sezione e costruttività. Il binomio è confermato anche dall'osservazione che la pratica della rappresentazione in sezione ebbe un decisivo impulso nel XVIII secolo, quando lo spirito illuminista, scientifico ed analitico, diede un forte impulso alla pubblicazione di trattati e di manuali d'architettura nei quali le indicazioni di tipo tecnico e tecnologico avevano grande importanza¹². Le tecniche edili correnti erano analizzate e illustrate attraverso il disegno di piante ma soprattutto di sezioni, influenzando fortemente anche il disegno d'architettura.

A partire da quel secolo, infatti, diventeranno numerose le rappresentazioni di fabbriche viste in spaccato, nelle quali è rigorosamente descritta la struttura portante, la posa del laterizio delle murature l'impalcato ligneo delle coperture¹³.

¹⁰ Michelucci chiamato da Raffaello Brizzi alla Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze insegna dal 1942 al 1948.

¹¹ In Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze, Programmi dei corsi, Arredamento e tecnica della decorazione, Prof. Giovanni Michelucci, anni accademici 1932-33; 1933-34; 1934-35; 1935-36.

¹² Tra questi: Rondelet, *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, 1801, Diderot, D'Alambert, l'Encyclopédie (1751-1752).

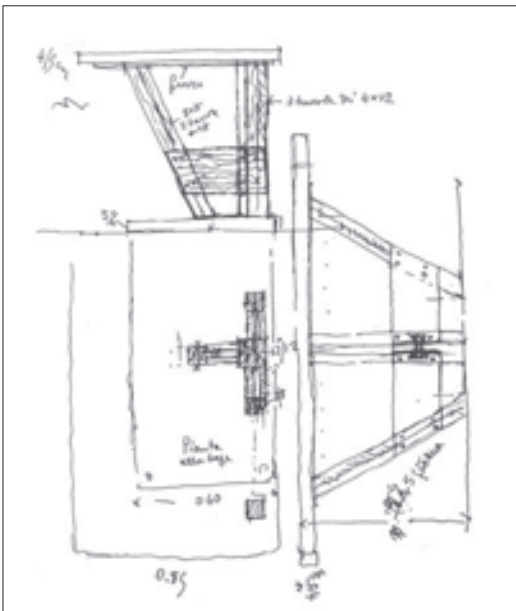
¹³ Per una rassegna completa sulla rappresentazione dell'architettura nel XVIII secolo: D. Rabreau, *I Disegni di architettura nel Settecento*, Bibliothèque de l'Image, Paris, 2001.

3-4.
Giovanni Michelucci, studio
di mobili, 1950 circa

3



4



Gli studi alla Scuola d'Architettura di Firenze: fra formazione e polemica

Michelucci affianca alla frequentazione delle officine paterne gli studi alla Scuola di Architettura di Firenze, presso l'Accademia di Belle Arti, studi necessari, secondo il nonno Giovanni, per mantenere alta la qualità dei prodotti in uscita dalle fonderie di famiglia.

La Scuola di Architettura, priva di qualunque materia tecnica, esclusivo appannaggio delle facoltà di ingegneria civile, non trasmette alcun insegnamento al giovane allievo, il quale ricorderà più tardi:

(...) la scuola di architettura che ho frequentato non andava oltre l'insegnamento formale accademico – a volte mediocre, a volte stolto (...) ¹⁴.

La Scuola di Architettura è fondamentalmente una accademia di disegno, il cui insegnamento è incentrato su problemi estetici grafici e formali e nella quale impera il più estenuato eclettismo storicista.

(...) era l'eclettismo, in definitiva, ma l'eclettismo portato a questa raffinatezza, per esempio: che se si doveva fare una pianta c'era l'obbligo di modellare i muri ingrossandoli o diminuendoli dove non ce n'era il minimo bisogno, ma "stavano meglio" graficamente, erano di maggiore effetto. Che poi si trattasse di muri perimetrali o di tramezzi interni non aveva nessuna importanza. Poteva succedere anche che le piante avessero dieci finestre e le facciate di più o di meno: non combinavano quasi mai. Quel che contava soprattutto era il disegno (...) ¹⁵.

L'insegnamento accademico premia esclusivamente l'abilità manuale e la genialità di allievi educati esclusivamente al bello e alla forma. Così anche il giovane Michelucci subirà per molti anni l'effetto di quel tipo di insegnamento, nonostante l'incontro con alcune rare personalità, come il pittore Giovanni

¹⁴ G. Michelucci in documento dattilografato senza intestazione conservato presso la Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole.

¹⁵ G. Michelucci, in F. Borsi, *Giovanni...Op. Cit.*, pp. 27-28.

5.

Giovanni Michelucci, Chiesa
di Lagoni a Sasso Pisano,
disegni, 1956-1958

Fattori, del quale Michelucci ricorderà più tardi l'eccezionalità dell'insegnamento rispetto a quello degli altri docenti dell'Accademia¹⁶.

Ricorda Michelucci:

(...) la Scuola mi aveva convinto che la forma nascesse dalla virtù di doni nativi e di preparazione e di educazione alla forma. Ero convinto che il mondo era stato e continuava ad essere in attesa di capolavori artistici, di monumenti, di opere di genio, conforto per quei privilegiati che possono intenderle. Cominciò un lungo periodo di tormento creativo, anni passati alla ricerca della bellezza astratta, senza un punto di partenza o di riferimento se non quello delle forme del passato (i gessi della Scuola). Anni tormentati dall'ambizione di fare qualcosa di importante passando da una forma all'altra: Giotto, Guarini, Arnolfo, Borromini, senza rendermi conto quanto quelle forme avrebbero dovuto, potuto, influire sulla forma. Cercavo o aspettavo, un celeste suggerimento (...) ¹⁷.

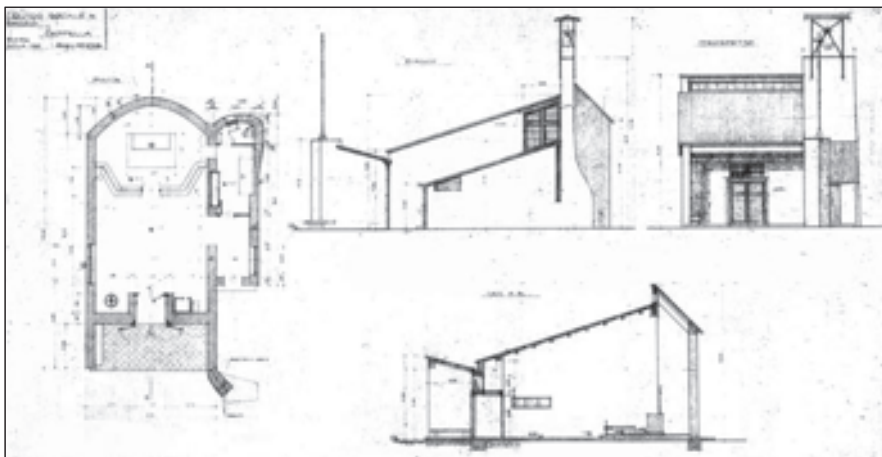
¹⁶ L'importanza della lezione di Fattori è per Michelucci soprattutto morale. Una lezione di umiltà che proveniva da un maestro della pittura la cui fama a quel tempo non era riconosciuta, tanto da costringere l'artista ad una vita umile e solitaria. Fattori, contrariamente a quanto avveniva nelle aule dell'Accademia, non insegna né a copiare né a imitare delle forme, frammenti di organismi, ma a comprendere la realtà circostante nella sua interezza. Racconta Michelucci:

(...) una lezione l'eppi da Fattori, un giorno, nel suo studio. Venne una studentessa della scuola di pittura e disse: "Professore che cosa ci metto nel cielo?" Fattori rispose: "vallo a vedere".

Questa è una lezione enorme, tutto quello che poteva insegnare Fattori era la sua onestà nel dipingere, il suo essere profondamente pulito il non voler insegnare a nessuno (...).

In: G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002.

¹⁷ FGM, AL, IIIb6.



Impiegherà "più di trent'anni" Michelucci per dimenticare tutto quello che la Scuola gli aveva insegnato:

(...) La scuola artistica mi ha lasciato addosso la lebbra dell'estetismo da cui ho tentato di guarire sperimentando tutti i medicinali possibili ma non sono guarito. Uscito dalla Scuola di Architettura di Firenze ebbi per molti anni come conseguenza dell'insegnamento ricevuto un totale disinteresse per l'architettura; poi per trent'anni almeno faticai per dissipare tutto quello che avevo imparato nelle aule (...) ¹⁸.

La critica all'insegnamento accademico è un momento cruciale nel percorso culturale michelucciano. L'Architetto, infatti, attribuirà alle accademie la responsabilità del fallimento estetico, morale e sociale dell'architettura degli ultimi due secoli.

(...) Spetta alla scuola il compito di fare le più meditate considerazioni sui fatti e di tirare le conclusioni appropriate: perché la "non comunicabilità" che caratterizza quasi due secoli di edilizia è un indice di non comunicabilità fra gli uomini. L'ambizione singola cioè, ha fatto e fa dimenticare che ci sono gli altri, senza i quali la stessa personalità e l'opera individuale non potranno essere valorizzate (...) ¹⁹.

Tale polemica prelude alle ricerche mature dell'Architetto, indirizzate verso la totale liberazione dal concetto accademico di composizione architettonica, intesa come ricerca puramente formale, per avvicinarsi invece ad una ricerca compositiva legata alle esigenze vitali, genuina espressione della vita degli uomini.

¹⁸ G. Michelucci, in F. Borsi, *Giovanni...Op. Cit.*

¹⁹ G. Michelucci, *Originalità della forma*, in «La Nuova Città», numero 14-15, 1954, pp.24-28.

La questione della forma, secondo Michelucci, è indissolubilmente legata all'impianto planimetrico del progetto, come emerge con evidenza durante un colloquio fra Michelucci e Fabrizio Brunetti:

Michelucci: (...) mentre realizzavo questo edificio – il riferimento è alla Chiesa di Sasso Pisano (ndr) – è avvenuto qualcosa dentro di me che mi ha fatto capire che mi sarei potuto svincolare da certi elementi cosiddetti «tradizionali», riconquistando la tradizione vera, il vero senso del murare con piena libertà creativa, rompendo tutti i vincoli della concezione accademica della composizione architettonica, appena fossi riuscito a costruire creando incessantemente senza la preoccupazione di seguire un disegno tecnicamente e formalmente definito (...).

Brunetti: Si trattava, comunque, di un rinnovamento limitato ancora al solo linguaggio formale.

Michelucci: Sì e no. Perché la forma è strettamente legata all'impianto planimetrico della costruzione. Capii che con quell'edificio avevo imboccato quasi inconsciamente, una strada più interessante (...)²⁰.

La maggiore libertà formale che contraddistingue le opere successive al progetto per la Chiesa di Sasso Pisano è caratterizzata da una crescente espressività dello spazio interno, alla quale si affianca un progressivo allontanamento dall'esercizio della pianta come strumento di indagine progettuale.

La genesi del progetto avviene ora dall'interno verso l'esterno e Michelucci sembra privilegiare l'uso della sezione, che da strumento di rappresentazione diventa vera e propria matrice del progetto, come se il suo utilizzo emergesse dalla volontà di superare il problema della forma della costruzione rompendo il binomio *forma-planimetria*. Infatti, osservando in ordine cronologico gli schizzi del Maestro, si nota che l'utilizzo dello spaccato sembra essere tanto più stringente quanto più l'Architetto si allontana dai canoni tradizionali dell'architettura, come se la ricerca di una via compositiva alternativa a quella accademica necessitasse anche di alternativi strumenti di indagine.

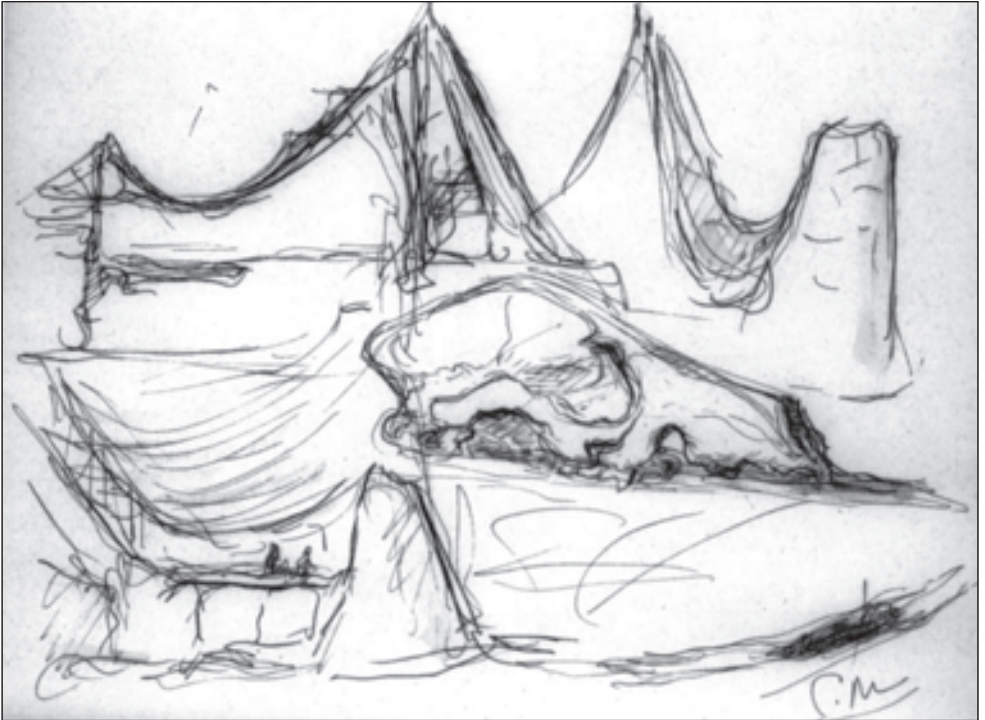
Il progetto analizzato attraverso la sezione supererebbe quindi la relazione tra ricerca formale ed impostazione planimetrica, permettendo la sperimentazione di nuove espressioni spaziali.

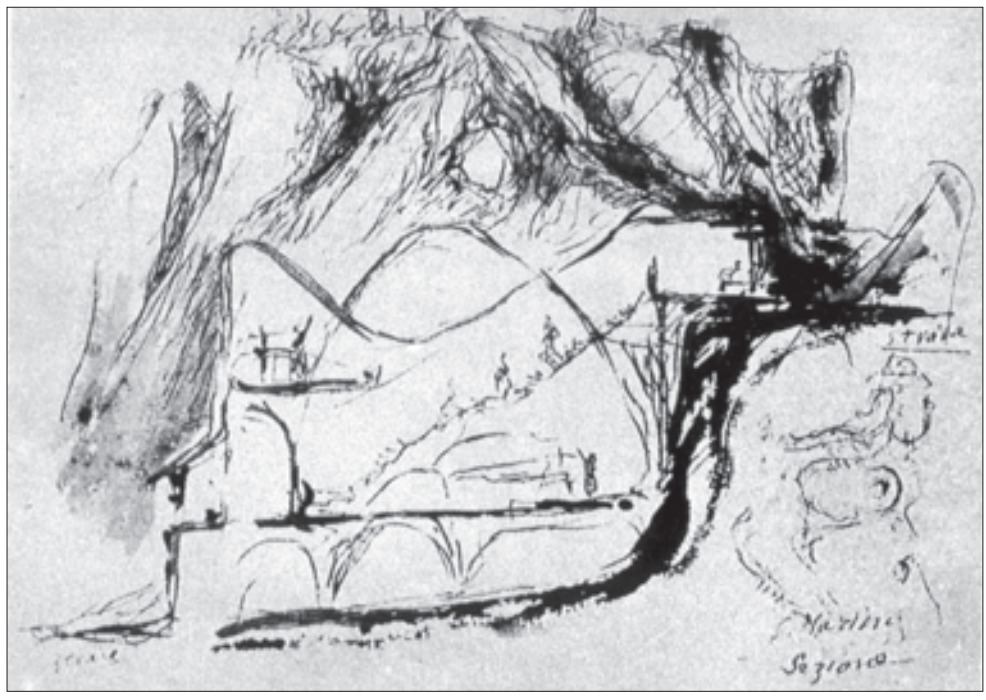
Parallelamente al cambiamento degli strumenti compositivi si nota anche un mutamento della grafica. Il tratto diventa progressivamente più intenso e vorticoso, composto da una moltitudine di segni intrecciati che non racchiudono una forma geometricamente definita ma che piuttosto tendono a catturare la "vita delle forme", ad inseguire un'idea che sembra essere in continuo divenire. Un disegno, insomma, ormai totalmente estraneo ai precetti dell'Accademia, secondo i quali il fine del disegno è primariamente

²⁰ G. Michelucci – F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 62.

6.
Giovanni Michelucci, Chiesa
di San Giovanni Battista,
Campi Bisenzio, Firenze,
studio 1960

6





7.

Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine a Borgo Maggiore,
San Marino, studio
preliminare, 1962

8.

Giovanni Michelucci,
Elementi di Città, 1970

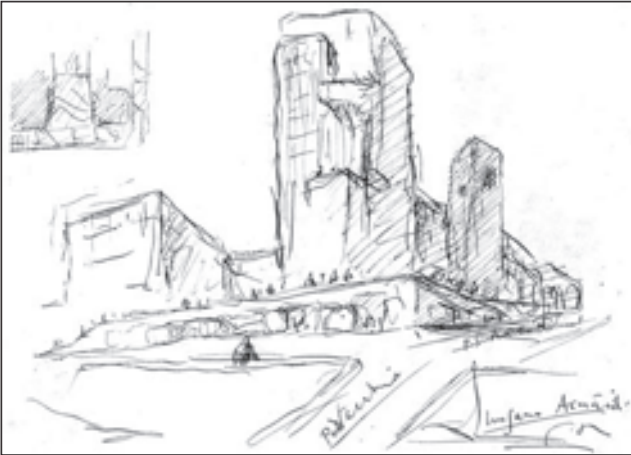
estetico, tanto da premiare, come ricorda Michelucci, l'abilità di coloro che erano virtuosi a tal punto da disegnare, come Coppedè, con l'inchiostro sulla carta assorbente senza fermare mai la mano²¹. Il ruolo del disegno è un altro, come chiarisce Michelucci:

(...) il fine del disegno, (io penso) è quello di rendere evidente una situazione umana o ambientale; di mettere in risalto le caratteristiche reali, intrinseche di un oggetto e così via. Ma per capire quelle situazioni e quelle caratteristiche, occorre meditazione e tempo, e non si aggredisce, come si usa dire una forma per impossessarsene superficialmente e poi per tradirla, poi servendosene per il proprio giuoco. Ma ci si dispone ad una indagine, come si dispone lo scienziato nel suo laboratorio, si potrebbe dire che occorre stabilire un dialogo con la forma stessa per penetrarla, per scoprire le ragioni che l'hanno generata (...) sta allora al maestro di distrarre il giovane dall'imitazione e di aiutarlo a capire le opere per quel tanto che egli è in grado di capire. Cioè capire che cosa è il segno, questa così detta "astrazione dello spirito" questa "convenzione" che fissa l'apparenza delle forme; e che ci fa dire che la cosa rappresentata è vera o non è vera (non nel senso di una verità geometricamente controllabile, ma in quello che rivela i caratteri più segreti dell'oggetto e della sua storia col suo passato, il suo presente, il tempo, l'ambiente (come è delle bottiglie polverose di Morandi, o del letto di Van Gogh; veri drammaticamente, malinconicamente, umanamente veri e pure non corrispondenti geometricamente al modello) (...) ²².

Nell'ambito di questa stessa critica all'insegnamento accademico è rintracciabile probabilmente anche il germe dal quale nasce una sorta

²¹ L'aneddoto è in Borsi Michelucci, Intervista, Colloquio I, «Gli anni della Formazione: Pistoia e la guerra», l'occhio e le seste, ed LEF, Firenze 1966.

²² FGM, AL, IIIc5.



9.
Giovanni Michelucci, studi
per la ricostruzione del
centro di Firenze, 1945

di insofferenza per la facciata. Il fronte è interpretato da Michelucci come apparato retorico, espressione di una società accademica e borghese attenta esclusivamente all'esteriorità delle forme e priva di contenuti.

Insofferenza che poi si trasformerà, dopo la visione delle rovine fiorentine provocate dalle mine tedesche, in vero e proprio "rifiuto", caratterizzando non solo le proposte per la ricostruzione dell'area distrutta del Ponte Vecchio ma siglando tutta l'opera matura dell'Architetto.

I due poli del ragionamento, accademismo e distruzioni, sono chiaramente messi in relazione da Michelucci in un suo appunto:

(...) L'accademismo ha favorito sempre, fin dal rinascimento, la finzione, contentando l'occhio degli esperti, degli amatori, con l'arte; con quell'arte che si insegna. Ricordo Firenze distrutta dai bombardamenti, le mine avevano fatto cadere le facciate a terra, la miseria era rimasta per aria a far mostra di quest'inganno (...) ²³.

La facciata, in sintesi, rappresenta l'immoralità di una società ambiziosa ed ipocrita che nasconde dietro la finzione la realtà; la miseria di un'esistenza costretta a vivere nella povertà o la banalità di una vita "borghese", come chiarirà dalle pagine de "La nuova città":

(...) abilità, giuoco dei volumi, originalità, sono dunque cose che quando si pongono come ambizione e come fine portano nel migliore dei casi all'artificio accademico o all'astuzia del camuffamento di "temi" originali e alla loro deformazione. (...) Ma come porre freno al dilagare delle ambizioni se già ogni

²³ FGM, AL, IIIc6.

cliente "aggiornato" e che disponga di mezzi economici vuole avere la più strana ed impensata casa? (o meglio, le più strane facciate, perché se l'esterno è di eccezione, nell'interno deve essere però possibile la vita normale di tutti i giorni e di tutto l'anno: quella vita che si definisce "borghese". Ma l'apparenza deve superare – o nascondere – quella modesta realtà e deve far credere che gli ospiti vivano una vita che in realtà non potrebbero mai vivere)?

Per queste ragioni quelle costruzioni sono anche "immorali" dato che ogni costruzione rivela nei suoi mezzi e nel suo fine la moralità del cliente e del progettista (...) ²⁴.

Così i disegni per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio proiettano l'immagine di una città senza cortine murarie. Le costruzioni sono prive di facciate non tanto perché gli edifici siano rappresentati in sezione quanto perché i prospetti sono risolti attraverso la proiezione geometrica in facciata dell'articolazione muraria interna: la sezione è il prospetto.

L'assenza di una effettiva composizione dei fronti assume così un preciso significato "morale", rivelando chiaramente la posizione polemica del Maestro toscano rispetto agli ambienti accademici.

È possibile allora ipotizzare che a partire dagli anni successivi alla guerra l'esercizio della sezione come strumento compositivo diventi anche il risultato di una riflessione logico-critica.

La riflessione di Michelucci sull'insegnamento accademico si configura, quindi, come il presupposto necessario all'avviarsi di quell'itinerario culturale, prima che progettuale, che porterà il Maestro ad una concezione dell'architettura totalmente estranea a preoccupazioni di ordine estetico e radicata invece in un ragionamento al cui centro è l'uomo e il suo tempo.

(...) la forma cioè non è il disegno esteticamente interessante; o è storia, spazio degli uomini nel tempo o non è che esercitazione accademica (...) ²⁵.

²⁴ G. Michelucci, *Originalità...* Op. Cit., p.26.

²⁵ FGM, AL, IIIa40.

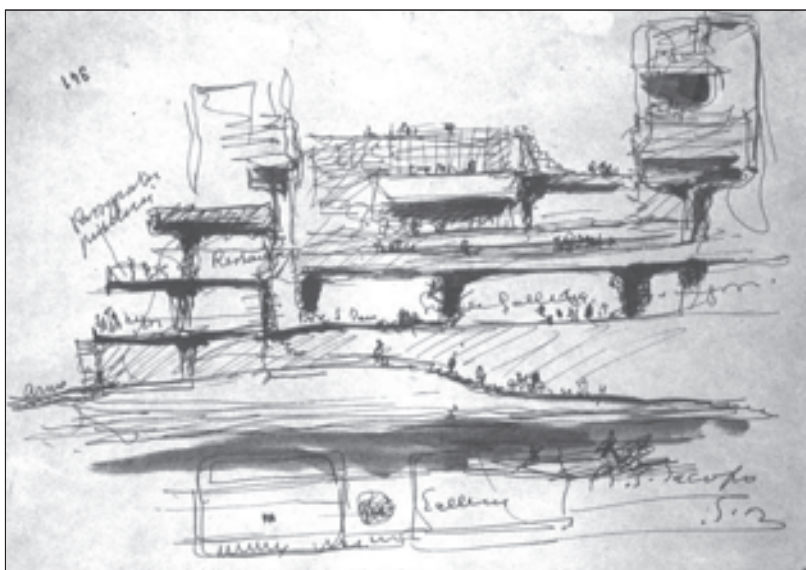
10.

Giovanni Michelucci, studi
per la ricostruzione del
centro di Firenze, 1945

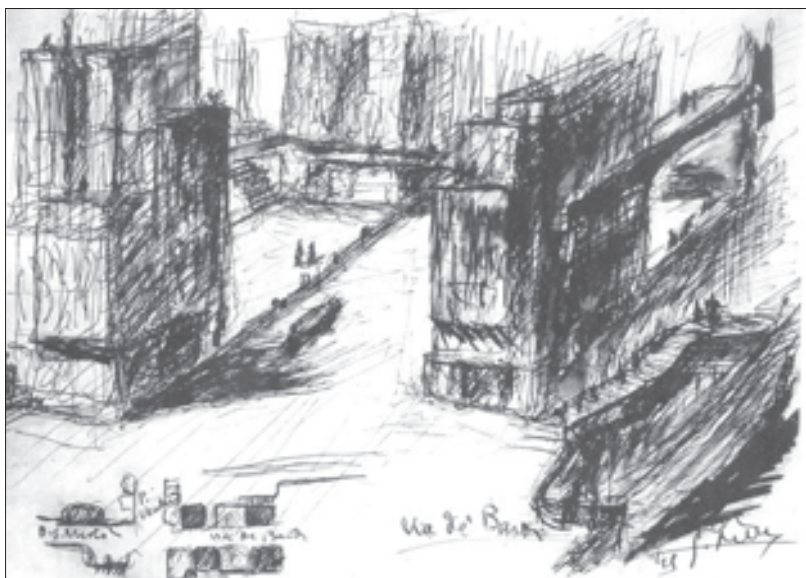
11.

Giovanni Michelucci, studio
per Borgo San Jacopo,
1945-1946

10



11



Capitolo 2

Il progetto in sezione e la “Misura Umana”

La scoperta dello spazio pittorico prerinascimentale

La ricerca delle proprie radici culturali attraverso la riscoperta dei "padri" storici e degli archetipi più lontani, è l'autonoma reazione del giovane Michelucci al permanere di un'architettura oscillante tra art nouveau e eclettismo storicista, espressione di una classe borghese nella quale Michelucci non si riconosce, ma è anche un prendere le distanze dal "fenomeno futurista" esploso in Toscana nel 1913 con la serata futurista organizzata da Marinetti al Teatro Verdi di Firenze. Negli stessi anni Lorenzo Viani pubblica le proprie incisioni su "Lacerba" e su "L'Eroica". Proprio la figura dell'artista viareggino sembra esercitare il maggiore ascendente sulle scelte etiche ed artistiche del giovane Michelucci che espone e pubblica alcune incisioni che denotano il debito al pittore, sia per soggetto, che per tecnica. Infatti Viani per primo era tornato a studiare i "Primitivi", Giotto e Masaccio e, per primo, aveva riscoperto le proprie origini fra i monti della lucchesia e lungo la riviera oltre alla verità della vita contadina e marinara che aveva poi incisa con segno aspro ed essenziale nelle sue xilografie. Così la reazione del Maestro pistoiese è fortemente introspettiva, quasi intimista. Egli coniuga il proprio innato amore per la natura all'ideale francescano; la *rinuncia* di Francesco diventa la *contestazione* di Giovanni. Michelucci auspica allora un ritorno alla vita semplice delle origini, alla *verità* delle cose naturali e *necessarie* e questi ideali, nati in gioventù, diventeranno poi costante presupposto morale negli anni della maturità. Animatore culturale di una cerchia di artisti pistoiesi, Michelucci indirizza anche gli amici pittori, fra cui Pietro Bugiani e Alfiero Cappellini, a distaccarsi dalla scuola, per tornare agli Uffizi a visitare le stanze dei Primitivi. Ricorda l'amico Bugiani:

(...) i vagabondaggi pittorici nella campagna pistoiese, guardando ai primitivi (Giotto, Masaccio, Angelico) e leggendo Leopardi, Petrarca e i Fioretti di S. Francesco (...)¹.

¹ P. Bugiani in: G. B. Bassi (a cura di), *Alle radici di Giovanni Michelucci*, Alinea, Firenze, 1991, p.61. Bugiani inoltre ricorda: "...mi pare ieri, quando assieme camminavamo lungo l'Ombrone, o per le strade della Fallita e tu mi parlavi di Giotto...". In *Carteggio inedito Michelucci - Bugiani*, lettera di P. Bugiani a G. Michelucci, del 3-11-1926, in G. B. Bassi, *Op.Cit.*, pag.106. Per una ricostruzione storica degli anni giovanili di Michelucci:



12.
Giovanni Michelucci,
Lavoro nei campi, 1919
13.
Giovanni Michelucci,
xilografie per i Fioretti di
San Francesco, 1920

Michelucci osserva Duccio e i Lorenzetti, medita su Giotto riscoprendo la "Toscanità" delle proprie radici più profonde:
Scriverà di ritorno da Roma²:

Il mio amore profondo è Giotto. Tutta la toscana è Giotto. La campagna, la montagna, le città antiche sono Giotto. Tutto è riconoscibile nell'opera di Giotto. Quando faccio le mie passeggiate giornaliere e prendo i contatti con queste mezze montagne toscane, ritrovo questa struttura di Giotto che contraddistingue il mondo toscano dalla parlata all'ultima pietra murata. Allora io amo la Toscana. (...) quando sono di fronte a un sasso, a un cipresso, a una stradina, a una casa che mi porta davanti a Giotto, ecco allora mi sento compiuto. Io sento che sono fatto di questa materia. Ecco mi ritrovo³.

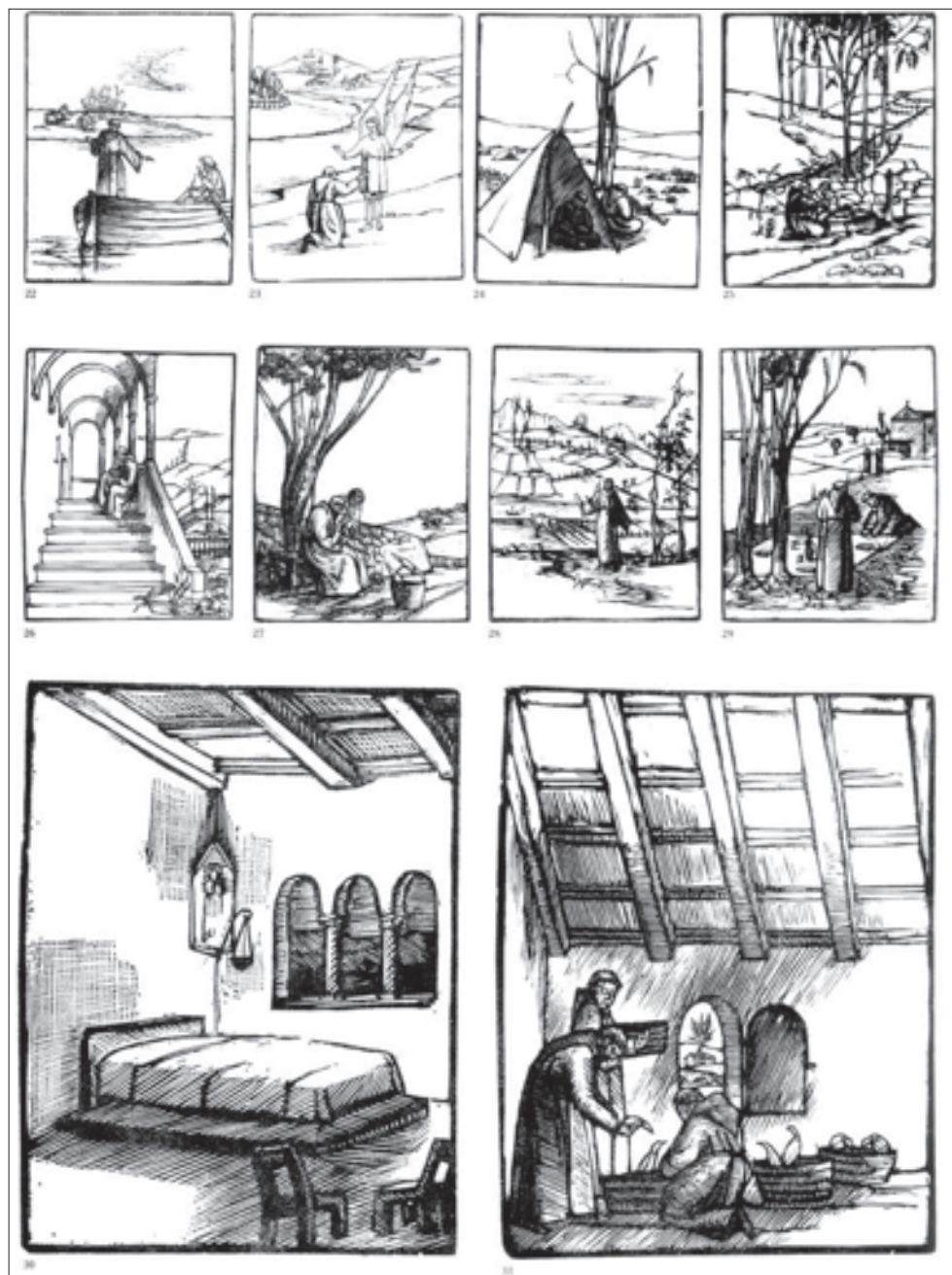
L'opera dei Maestri del primo rinascimento entra a far parte della poetica di Michelucci e del suo linguaggio formale, dialettica architettura natura, interno esterno, uomo spazio, indagati attraverso l'uso della sezione, trovano nell'opera di Giotto e dei suoi contemporanei, i modelli di riferimento conosciuti negli anni della giovinezza e mai abbandonati.

Permane la meditazione su quel *muro-recinto* che nelle sacre rappresentazioni racchiude il luogo del miracolo, al di là del quale si scorge il paesaggio "oltre", attraverso un varco o sopra di esso. Non confine invalicabile ma superficie di incontro di complesse relazioni spaziali, ma soprattutto spirituali; soglia tra sacro e profano, tra interno ed esterno, tra privato e pubblico, come quei muri

Cfr. M. Dezzi Bardeschi (a cura di), Giovanni Michelucci un viaggio lungo un secolo, Alinea, Firenze, 1988.

² Michelucci si reca a Roma nel 1920 e vi rimarrà fino al 1928.

³ G. Michelucci, *Terra Toscana*, in «Domus», n. 720, 1990, pp. 21-32.





della campagna toscana, limite delle proprietà e divenuti parte integrante della struttura del paesaggio, sui quali Michelucci a lungo ha riflettuto. Nel 1946 Michelucci scrive in un appunto per una lezione all'Università di Firenze:

(...) lo svettare di un fico da un muro ha tutta la pienezza dei campi. La realtà non è nell'oggetto tangibile ma nel rapporto delle cose. Così che il muro che recinge e sbarra concede più di quel che non ha. Quel muro con i rami e le foglie appena visibili, è sintesi di orti, casa, famiglia, silenzio, solitudine (...)⁴.

Entrano a far parte del bagaglio figurativo di Michelucci anche le tavole dei maestri senesi del trecento; la loro opera svela il senso dello spazio interno, riscoperto attraverso la tradizione gotica francese, teatro della vita e della storia dell'uomo. Si afferma, infatti, a partire da quel secolo, l'interpretazione psicologica delle sacre rappresentazioni, grazie alla diffusione nelle botteghe dei pittori di piccoli trattati spirituali, scritti per aiutare la meditazione, nei quali venivano ampiamente descritti i moti interiori e gli stati d'animo dei protagonisti delle narrazioni evangeliche.

La rappresentazione dello spazio utilizzata da Duccio e dai Lorenzetti è una vista frontale-prospettica ancora legata alla rappresentazione tardo gotica dello spazio, nelle quali la scena è "concentrata" in una fascia stretta fra il primo piano e il fondo dorato, la cui profondità è simulata tramite la reiterazione di elementi geometrici semplici che contemporaneamente permettono di misurare e comporre gli elementi della rappresentazione.

⁴ FGM, AL, IIIb6.

14.
Beato Angelico,
Annunciazione, Museo di
San Marco, Firenze, 1450

15.
Beato Angelico,
Annunciazione, Armadio
degli argenti, Museo di San
Marco, Firenze, 1450-1452



In primo piano l'architettura, quasi uno spaccato prospettico, si svela all'osservatore mostrando la sua cavità e la vita che si svolge al suo interno misurata geometricamente e racchiusa dalla linea che ne definisce il vuoto interno e i limiti fisici, al di là della quale, in rapporto diretto, è individuato lo spazio "oltre"; quello della città o della campagna. Lo spazio interno si arricchisce di ulteriori significati diventando, non solo la scena atta ad accogliere la vita e le azioni degli uomini, ma soprattutto il luogo che accoglie la loro vita interiore, le emozioni e i sentimenti.

La "sezione virtuale" delle quadrature non è un limite, una separazione, ma la linea sulla quale interagiscono sincroniche relazioni di vita interne ed esterne. Tale limite, superficie di incontro fra massa interna e massa esterna, è una *sezione*⁵.

Michelucci sembra sintetizzare la rappresentazione prospettica centrale nella *sezione*, ovvero in un'unica proiezione lineare astratta dal primo piano della prospettiva. Sintesi che viene elaborata non attraverso un processo logico-deduttivo ma attraverso un canale "culturale".

L'esercizio della sezione risponde non solo alla volontà di controllare simultanee relazioni interne ed esterne, ma all'aspirazione di progettare uno spazio che sia il luogo deputato ad accogliere l'uomo.

Tramite l'uso della sezione Michelucci modella lo spazio da fuori e da dentro,

⁵ La definizione di sezione che più corrisponde in questa specifica accezione è quella che dà A.C. Quatremère de Quincy. Sezione (section). Dicesi del punto in cui due linee si tagliano o si intersecano; che anche dicesi punto di intersezione. Sezione chiamasi pure la superficie di un corpo che ne è stata levata una parte: è la superficie apparente di un corpo tagliato. In: Quatremère de Quincy. A.C. *Dizionario storico di architettura: contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Fratelli Negretti, Mantova, 1842-1844, p.478.



controlla la forma dello spazio cavo di un'architettura pensata per "arte di togliere", per vuoti, evidenziando la superficie di incontro fra la massa esterna e quella interna dell'edificio, "misurando" lo spazio cavo dell'architettura rispetto alla vita dell'uomo e alle sue necessità pratiche ma soprattutto emotive. Gli schizzi di sezione e le sezioni prospettiche non sono studi di forme, ma gli strumenti necessari per indagare, studiare, quindi plasmare le superfici, i cui piani non sono il guscio che riveste un vuoto, ma l'incontro fra la massa interna con lo spazio. Sono gli stessi disegni dell'architetto che chiariscono il concetto.

Animati da una moltitudine di figure, gli spaccati⁶ michelucciani sono popolati sia dentro il vuoto avviluppato dalla linea di sezione che all'esterno del suo profilo. La sezione, quindi, non demarca uno spazio escludendone un altro come un confine, ma è il luogo di interazione di due realtà spaziali entrambe scena dell'azione umana.

Si nota, osservando in ordine cronologico i disegni di Michelucci, un progressivo aumento della presenza di figure che sembra rispecchiare il superamento del concetto di uomo singolo individuo, spesso ritratto dall'architetto, prima della guerra, solitario ed immerso nella natura, per approdare al concetto di uomo appartenente ad una collettività, ossia ad una visione comunitaria e sociale. L'architetto riflette di fronte ai cicli pittorici di Giotto, quegli affreschi "spaziosi"⁷ nei quali lo spazio non è determinato geometricamente, ma "creato" dalle

⁶ A. C. Quatremere de Quincy sottolinea che il termine spaccato è il più appropriato per rendere l'idea del taglio perpendicolare dell'edificio che permette di mostrare tutto quello che un altro disegno non potrebbe rappresentare.

⁷ Il riferimento è al celebre articolo di R. Longhi, *Giotto spazioso*, in «Paragone», numero 31, 1952, pp. 18-24, che rivoluzionò l'interpretazione dello spazio pittorico giottesco. Non è possibile confermare un'even-



16.
Pietro Lorenzetti,
La nascita della Vergine,
Museo dell'Opera del
Duomo Siena, 1344

17.
Abrogio Lorenzetti,
Storie di San Nicola,
Galleria degli Uffizi,
Firenze, 1332

figure. In particolare è sul *profilo* delle piccole architetture teatro delle narrazioni evangeliche e sul rapporto uomo-spazio su cui Michelucci sembra soffermarsi.

Il disegno delle edicole, ancora gotiche nelle forme esteriori, rivela un rapporto nuovo fra plasticità dell'edificio e spazialità interna, contaminazione fra la volumetrica tradizione tardo antica fiorentina e la cultura spaziale gotica di oltralpe, momento di passaggio e fusione tra romanico e gotico all'alba dell'umanesimo, sentito da Michelucci come momento cruciale della storia dell'umanità al quale sempre guarderà ed aspirerà. Il loro profilo non è una linea che avviluppa un vuoto, ma l'incontro *fra massa interna e massa esterna*. All'interno o davanti ad esse, i personaggi degli apòlogi sacri "occupano" il loro posto prima di tutto come uomini.

L'uomo, la cui misura è una misura morale prima che fisica, è il fulcro della narrazione e dello spazio, su di lui e sulle sue vicende attualizzate e divenute *storia* si focalizza l'attenzione.

L'uomo giottesco in virtù del suo essere e del suo agire "crea" lo spazio intorno a sé e lo spazio è vero perché è il luogo dove muove la sua esistenza. La lezione di Giotto è quindi non solo una lezione figurativa, ma anche e forse soprattutto morale:

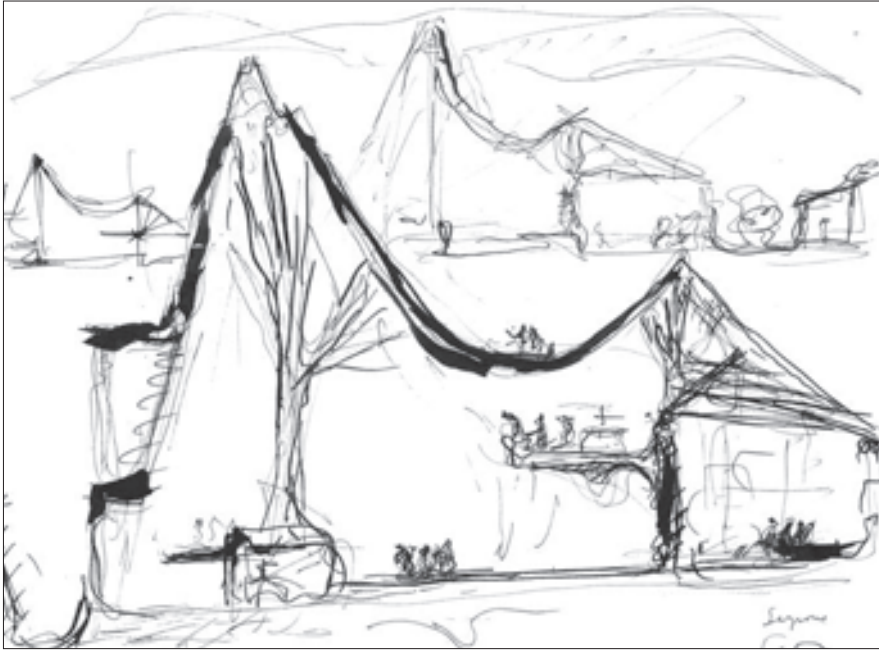
Ho sognato una capanna (...) Avvicinandomi la capanna invece di ingrandirsi, rimpiccioliva sempre di più un luogo talmente piccolo da considerarsi

tuale riflessione dell'architetto su questo articolo e neppure un'eventuale amicizia con lo storico dell'arte. L'unico contatto certo fra i due risale al 1946, quando si trovano affiancati nella commissione giudicatrice del concorso per il nuovo Ponte alla Vittoria.

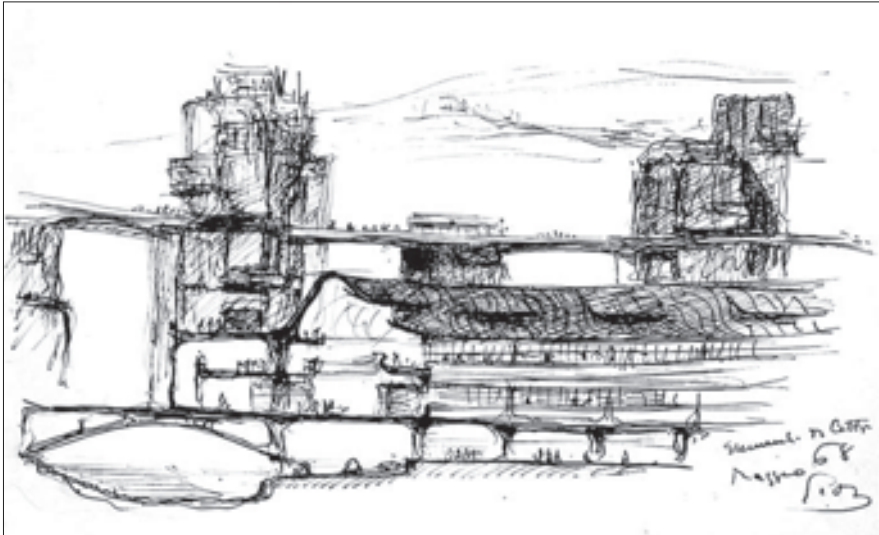
18.
Giovanni Michelucci,
Chiesa di San Giovanni
Battista, Campi Bisenzio,
Firenze, 1964

19.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, 1968

18



19



40

20.

Giotto, Storie di
Gioacchino, L'Annuncio
dell'Angelo a Sant'Anna,
Cappella degli Scrovegni,
Padova, 1304 circa



inabitabile. Ma d'un tratto ho intravisto all'interno l'ala di un angelo: una presenza angelica. E nessun luogo è povero o di poco conto se è abitato da un angelo! Allora da questo sogno, apparentemente regressivo, mi è parso di comprendere visivamente una realtà elementare eppure ricca di implicazioni: che non sono i luoghi che devono cambiare, ma le persone che li abitano. Una verità che Giotto aveva capito benissimo. Tanto è vero che in molte delle sue opere gli spazi raffigurati sono angusti rispetto all'azione che si svolge. La stessa ala dell'angelo che io ho sognato somiglia a quella che attraversa la piccola finestra dell'edicola dell'Annunciazione⁸. Uno spazio è sempre povero, quando è privo di capacità di relazioni, ed è sempre bello quando è generativo di incontri, di possibilità ancora inesplorate, e questa forse è la felicità dell'architetto⁹.

Sono le azioni e i rapporti tra gli uomini che secondo Michelucci attuano lo spazio architettonico, che esiste prima ancora della sua costruzione fisica, in virtù della sola presenza di relazioni umane.

Penso a San Francesco d'Assisi, al momento assoluto, decisivo, in cui si è spogliato in piazza ed ha restituito gli abiti a suo padre: un gesto di completa liberazione e superamento delle istituzioni e dei vincoli, la nudità come simbolo della totale libertà delle forme.

L'uomo si fa natura per creare nuovi rapporti umani, più spazi più libertà.

⁸ Michelucci fa riferimento all'Annuncio a S. Anna appartenente al ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni (1303-1305), dove sulla destra della piccola edicola che accoglie la Santa, si apre una piccola finestra dalla quale si scorge l'ingresso dell'Angelo.

⁹ G. Michelucci, L'Angelo, in: *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002, p.15. La favola, raccontata con continue varianti, compare spesso negli scritti e nei colloqui di Michelucci durante tutto l'arco della sua attività.

21.
Giovanni Michelucci,
La capanna nel bosco,
1988

21



22.
Giotto, Storie di San
Francesco, La rinuncia agli
averi, Basilica di
S. Francesco, Assisi,
1296-1300



Per questo considero quel gesto di Francesco come uno degli apici della storia e della cultura¹⁰.

Emerge dall'eredità morale della cultura medievale e umanistica, unita ad un profondo cattolicesimo, il principio della centralità dell'uomo come presupposto morale del lavoro, affermandosi il binomio centralità dell'uomo – esercizio della sezione. L'uso della sezione permette a Michelucci di condurre il progetto dallo schizzo all'esecutivo avendo come fine ultimo dell'atto progettuale la realizzazione dell'uomo.

La pratica della sezione sembra trovare così il suo "antecedente storico" nella meditazione sull'opera di Giotto e nell'osservazione degli spaccati prospettici dei maestri prerinascimentali in cui, spazialità giottesca e cultura gotica si fondono, in particolare sembra essere l'astrazione di quel primo piano che racchiude, nelle quadrature, come un *profilo*, lo spazio interno dell'architettura. La peculiarità del profilo di essere lo strumento utile alla rappresentazione dello spazio interno è sottolineata in modo particolarmente efficace da Jacques Ozanam:

(...) Elevazione geometrica e ortografica che permette di vedere all'interno di un edificio (...) ¹¹.

¹⁰ G.Michelucci, Il gesto di San Francesco, in: *Dove...*, Op. Cit., p.19.

¹¹ Ozanam J., *Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques*. Dans lequel sont contenus les termes de cette science, outre plusieurs termes des arts & des autres sciences, avec des raisonnemens qui conduisent peu a peu l'esprit a une connoissance universelle des mathématiques. Par M. Ozanam, professeur des mathématiques du roy tres-chretien a Paris, Huguetau, Pierre & Huguetau, Marc editore, Paris, 1691, p. 383.

23.
Giovanni Michelucci, studio
per Via Ghibellina, 1968

23



Eredità dell'umanesimo

Per Michelucci quella del rinascimento, o meglio, dell'umanesimo, è prima di tutto un'eredità morale; così la sentivano gli intellettuali cattolici riuniti intorno alla rivista "Il Frontespizio", alla quale, dal 1937, Michelucci collaborerà costantemente.

Ai principi derivati dalla lezione dell'umanesimo fiorentino, ammirazione per la latinità, dignità e misura dell'uomo, si affiancano quelli di un cristianesimo fonte del superamento degli egoismi individuali, divulgatore di un principio di fratellanza, ispiratore di una concezione comunitaria, presupposti necessari all'emergere di quella visione corale del lavoro che rimarrà una costante del pensiero di Michelucci.

L'Uomo, superati gli accademismi e gli eclettismi di un'architettura ridondante e "fuori scala", presente a Firenze, se pur sporadicamente, agli albori della seconda guerra mondiale, torna ad essere al centro del progetto, "Misura dell'Architettura" come spiega Piero Bargellini dalle pagine de "Il Frontespizio":

(...) Quando si dice dunque, che l'architettura (come tutte le arti) deve soddisfare tutto l'uomo, s'intende che deve corrispondere ai bisogni materiali dell'uomo, ma non soltanto a quelli; deve soddisfare i piaceri sensibili, ma non soltanto quelli; deve appagare le aspirazioni intellettuali ma non soltanto quelle. Si chiamerà dunque architettura umanistica quell'architettura, che specchierà il volto dell'umanità, non solo nella sua esperienza fisica (Vitruvio); non solo nella sua psicologia (moderni esteti), ma anche nella sua esigenza morale e spirituale (...)¹².

L'uomo, come lascia intendere Michelucci con velata polemica nel suo articolo "Architettura Umanistica"¹³, non è il *Modulor* razionalista strumento utilizzato per la definizione degli *Standards* dimensionali riferiti ad un'umanità indistinta,

¹² P. Bargellini, *L'Uomo misura dell'Architettura*, in «Il Frontespizio», n.1, Firenze, 1940, p.17.

¹³ G. Michelucci, *Architettura Umanistica*, in «Il Frontespizio», n. 1, Firenze, 1940, pp. 39-43.

è il protagonista dello spazio e le sue necessità sono la matrice dalla quale ha origine la forma.

(...) L'architetto deve essere l'uomo capace di comprendere ciò che all'uomo abbisogna per il suo riposo, per il suo studio, per la sua vita familiare, e che si serve della tecnica per realizzare la sua costruzione *umana* (...) ¹⁴.

Il modulo – che non è il Modulor lecorbuseriano – è il ritratto dell'uomo, esprime la società in cui vive, l'economia, la cultura, i rapporti sociali, le esigenze spirituali, le aspirazioni e le necessità materiali.

La forma, che è conseguenza delle necessità dell'Uomo, ne rispecchierà "fatalmente" il mondo morale, solo così, continua Bargellini, sarà raggiunta l'armonia, così fu per gli antichi e per gli uomini del rinascimento e del barocco, i quali scoprono il loro modulo

(...) dal concetto che essi avevano dell'uomo e del mondo; dalla dignità che essi attribuivano all'uomo, misura e condizione di tutte le cose naturali e soprannaturali (...) ¹⁵.

La civiltà dell'umanesimo travalica i confini temporali, attraversa la storia dell'umanità da Pompei a Giotto, da Brunelleschi a Palladio fino a Michelucci. È insita nella nostra civiltà, chiarisce Michelucci, la civiltà mediterranea, in cui le proporzioni sono adeguate all'uomo e le cose hanno la grandezza delle nostre necessità.

(...) Adeguare le proporzioni all'uomo, vivere tra le cose la cui grandezza sia quella delle nostre necessità, ecco l'armonia perfetta, ecco la civiltà mediterranea (...) ¹⁶.

Il "senso" dell'umanesimo si trasmette come un patrimonio genetico, non è un abaco di forme e modi esteriori da imitare, come insegna l'Accademia, ma è un *ordine morale*, un *principio di misura* il cui parametro è l'uomo.

La *misura umana*, in sintesi, è lo specchio della civiltà, riflette il volto più intimo degli uomini che si sono succeduti nei secoli, è il "carattere", ovvero l'espressione di esigenze spirituali, culturali e umane.

(...) il carattere, in ultima analisi, è la *matrice* il *calco* dell'immagine più interiore della società. (...) il *carattere* è prima della *forma*: è nell'animo prima che nelle cose. Esso dà una fisionomia inconfondibile ad un organismo biologico, urbano (...) *il carattere è la misura umana della città* ¹⁷.

¹⁴ G. Michelucci, *Architettura...* Op. Cit., p. 39.

¹⁵ P. Bargellini, *L'Uomo...* Op.Cit., p. 16.

¹⁶ G. Michelucci, *Lezione di Pompei*, in «Arte mediterranea», n. 1, 1934, pp. 23-32.

¹⁷ G. Michelucci, *Misura e caratteri umani della città*, in «Vita Sociale», n. 146, Firenze, 1971, pp. 217-225. La particolare relazione che Michelucci istituisce fra il concetto di carattere e quello di misura umana, sug-

L'umanesimo allora consiste nella relazione fra il progetto dello spazio e l'uomo che lo vive, rapporto emotivo prima che metrico.

Il controllo costante delle relazioni fra lo spazio e l'uomo, nella sua struttura fisica ma soprattutto nell'espressione dei sentimenti e dei moti psicologici, diventa così per Michelucci il corollario essenziale all'indagine spaziale; forma e spazio sono "legate" da un principio umanistico.

La sezione e il *piano di vita*, proiezioni geometriche dello spazio dove l'uomo muove la sua esistenza, costituiscono gli strumenti cardine di una ricerca compositiva il cui unico assunto è quello della "realizzazione" dell'uomo.

Attraverso la sezione e il piano di vita Michelucci analizza e verifica costantemente i rapporti che intercorrono tra uomo e spazio, secondo l'ideale "umanistico" di uomo al quale tutto si relaziona e si rapporta in un processo continuo di commisurazione non metrica, ma legata alle funzioni del vivere pratiche ed emotive; cerca una forma "genuina" la cui sola ragione di essere sia quella della sua necessità.

Lo studio della *forma necessaria* diventa allora ricerca della *verità* delle cose. Affiora attraverso l'ideale umanistico, che vede la centralità dell'uomo come presupposto etico del mestiere, l'eco della cultura medievale, dove affondano le radici più profonde di Michelucci.

Il maestro pistoiese, come un "costruttore" medievale, realizza ciò che è necessario alla vita dell'uomo e alla società alla quale appartiene ed è disinteressato al raggiungimento di un fine estetico aprioristico perché la bellezza è insita nelle cose necessarie e quindi vere. La ricerca della verità, verità funzionale, verità strutturale, verità formale, diventa così il sigillo dell'opera del Maestro. Il solo metodo di rappresentazione in grado di mostrare la *verità* delle cose, perché obiettivo, sembra essere per Michelucci, come per i maestri del rinascimento da Alberti a Raffaello a Palladio, quello delle proiezioni.

La sezione e la pianta, proiezioni geometriche rispettivamente su di un piano verticale e su di uno orizzontale, rappresentano infatti la realtà in modo oggettivo, nella sua "*vera divisio*"¹⁸, le linee e le dimensioni infatti sono disegnate per quello che sono e non per quello che appaiono, come accade nella rappresentazione prospettica la quale riproduce "il senso della realtà ma non la realtà".

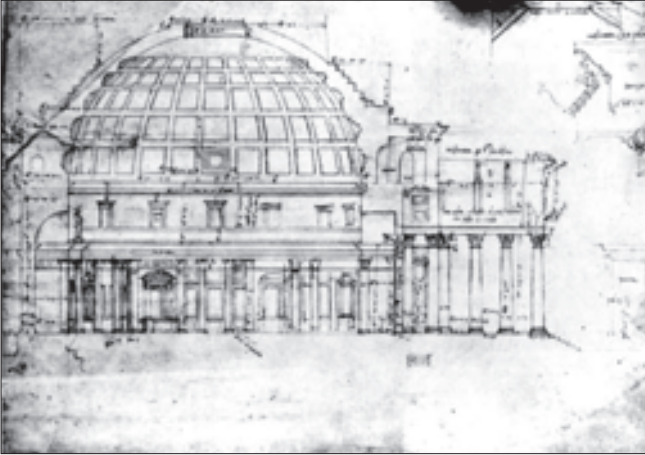
gerisce un'altra relazione che è quella esistente fra carattere e profilo.

Quatremere de Quincy, propone la seguente definizione di profilo:

(...) il profilo, in un ritratto è quello che fa conoscere con maggior precisione la conformazione delle parti principali, il loro oggetto, la loro profondità, e ciò che ne forma il carattere essenziale risultato dell'ossatura, di cui meglio si possono giudicare le forme allorquando sono considerate di fianco. In architettura si è dato per analogia, la denominazione di profilo a ciò che si chiama spaccato di un edificio (...). In A. C. *Dizionario...*, Op.Cit., p.449.

Il profilo o sezione, la distinzione fra i termini appare spesso confusa se non inesistente in tutta la letteratura architettonica, concerne quindi la rappresentazione del carattere, sia che si tratti dello studio dei lineamenti, fisiognomica, sia che si tratti dello studio del carattere - misura umana di un edificio o di una città.

¹⁸ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1452.



24. Baldassarre Peruzzi, sezione longitudinale del Pantheon, disegno, Museo degli Uffizi, 1531-1535

Le proiezioni ortogonali sembrano quindi aderire a quel principio di *verità* che permea come un dovere morale tutta l'opera del Maestro.

In particolare la sezione, priva dell'astrazione insita nella pianta, consente di mantenere costantemente il controllo dei rapporti che intercorrono fra l'uomo e l'ambiente circostante rappresentando la realtà in modo oggettivo.

Lo spaccato permette di analizzare, di verificare e di rendere concreta e realizzabile un'idea di spazio avendo un punto di vista definito, quello di un osservatore.

La meditazione sul rapporto tra Uomo e spazio, iniziata davanti ai cicli pittorici di Giotto, si consolida attraverso la riflessione sull'umanesimo confermando il binomio *misura umana-esercizio della sezione*.

Capitolo 3

Il progetto in sezione e le rovine antiche

Le rovine dell'antica Roma

Nel 1920 Michelucci è a Roma, attivo come architetto oltre che come professore all'Istituto d'Arte. Qui rimarrà fino al 1928, anno del suo rientro in Toscana, chiamato da Raffaello Brizzi che lo vuole al suo fianco nella nascente Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze. Gli anni romani di Michelucci sono scanditi da frequenti rientri a Pistoia, dettati sia dall'attività professionale, che comunque lo lega alla città natale, sia dal profondo attaccamento dell'architetto alle proprie origini: – il medioevo – dichiara il Maestro – mi è rimasto attaccato addosso –¹. Nella capitale Michelucci trova nuovi stimoli culturali, l'architetto, infatti, è legato da profonda amicizia a Gaetano Minnucci, promotore insieme ad Adalberto Libera del M.I.A.R., la cui prima mostra viene organizzata a Roma nel 1928; è amico di Marcello Piacentini, Adalberto Libera, Mario Ridolfi e del pistoiense Roberto Papini, allora funzionario della Soprintendenza e studioso di arte contemporanea, inoltre frequenta artisti e musicisti legati all'ambiente culturale della moglie pittrice Eloisa Pacini. Parallelamente alla conoscenza delle avanguardie razionaliste sia italiane che europee, Michelucci studia la Roma antica e quella barocca e ne è entusiasta. Sono proprio queste le immagini che, conosciute in gioventù, si aggiungeranno al complesso ed eterogeneo bagaglio figurativo e teorico del Maestro, andando a comporre una parte fondamentale del suo linguaggio. Il soggiorno nella capitale è fondamentale nella formazione di Michelucci che per la prima volta ha l'occasione di studiare direttamente l'architettura romana. Fino a questo momento il suo sapere sull'architettura della Roma antica è legato esclusivamente all'equivoco insegnamento ricevuto dall'Accademia, erroneamente incentrato su aspetti formali e decorativi e sul quale si fonda il malinteso rapporto tra decorazione e struttura, interpretati come elementi disgiunti, l'uno agganciato sull'altro.

¹ G. Michelucci in F. Borsi (a cura di), Giovanni Michelucci, intervista, L'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, p. 38.



(...) dopo aver studiato e detestato l'architettura romana attraverso la ricostruzione canina, vidi la basilica di Massenzio, il tempio di Minerva Medica, vidi per la prima volta le strutture libere dalle decorazioni e cominciai a rendermi conto del divorzio fra struttura e forma (...)².

Michelucci, che "detesta" l'architettura romana imperiale, vede ora per la prima volta le architetture classiche libere dalle decorazioni.

Ricorderà Michelucci:

(...) 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 (...)³.

Attraverso l'osservazione delle *rovine*, che rivelano attraverso i loro tagli la muratura, Michelucci scopre "il modo di murare degli antichi", lo spazio scavato dell'architettura imperiale evoluto grazie alle tecnologie costruttive messe a punto dai romani, muri e volte costruiti in calcestruzzo. Visita il tempio di Minerva Medica, medita sulla basilica di Massenzio, la cui navata laterale avrebbe costituito, secondo Sigfried Giedion, il modello per la volta a cassettoni che fa da sfondo alla Trinità affrescata da Masaccio in Santa Maria Novella, modello derivato dall'antica Roma ma filtrato attraverso la conoscenza di Brunelleschi⁴.

L'architettura romana non costituisce un antecedente storico da rielaborare,

² FGM, AL, IIIb60.

³ G. Michelucci, *La Felicità dell'architetto*, 1948-1980, TELLINI, Pistoia, 1981, p.22.

⁴ Cfr. S. Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio editore, Palermo, 1998.

25.

Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine della
Consolazione, Borgo
Maggiore,
San Marino, 1964

Michelucci, come Bramante per primo, riscopre attraverso lo studio dei resti romani il complesso gioco tra *massa* e *spazio* tipico di quell'architettura. L'eredità che l'antichità romana lascia al Maestro è quindi la dialettica tra accentuazione muraria e cavità, ma anche, forse, la sensibilità per l'aggettivazione dello spazio interno attraverso l'uso sapiente di fonti luminose zenitali.

Soluzioni di continuità nel profilo dell'edificio, ovvero interruzioni nella massa muraria e nella struttura, determinano l'incursione della luce dall'alto all'interno dell'architettura ampliandone l'effetto spaziale. La possente spazialità interna alla quale traguarda l'architettura romana, la continuità strutturale tra alzata e copertura, tra spazialità orizzontale e verticale raggiunta tramite l'utilizzo della volta, entra a far parte definitivamente del bagaglio figurativo di Michelucci. Il binomio spazialità interna e costruttività diventa così la sigla che contraddistingue la ricerca architettonica del Maestro ed è attraverso la sezione che si evolvono i termini di tale studio. La sezione, infatti, è il solo strumento di rappresentazione che permette di indagare quindi rappresentare la continuità tra spazialità orizzontale e verticale oltre alla relazione tra spazio interno e fonti di luce zenitale. Il metodo di lavoro influisce sull'esito del progetto e la sezione, in questo caso, conduce ad una scelta compositiva tettonico-volumetrica. Il profilo modella senza soluzione di continuità muro e copertura, definendo un'architettura contraddistinta da una complessa spazialità interna e dal disinteresse per la definizione delle facciate, disinteresse consolidatosi dopo la tragica visione delle macerie di Firenze distrutta dalla guerra.

La riflessione di Brunelleschi, impegnato con Donatello tra il 1402 e il 1404 nel rilievo dei resti romani, sulla costruttività, sulla legge delle «ossa» e delle «membra», sul rapporto fra ciò che porta e ciò che è portato, ciò che spinge e ciò che si oppone alla spinta, diventa la riflessione di Michelucci stesso. Così

26.
Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine della
Consolazione, Borgo
Maggiore, San Marino,
1964

26





27.
Pantheon, foto di Giovanni
Michelucci, 1950 circa

la razionalità e la sincerità costruttiva espressa attraverso la sezione diventa il sigillo dell'opera di Michelucci, la verità del progetto, che per Michelucci è una questione di etica, coinvolge anche le scelte strutturali che diventano manifeste. L'onestà progettuale invocata dal Maestro, che si traduce in ordine e chiarezza costruttiva, è già insita nel carattere dell'architettura toscana, non solo in quella aulica ma anche in quella minore, come sottolinea Roberto Papini durante il discorso inaugurale della Scuola Superiore di Architettura di Firenze del 1931:

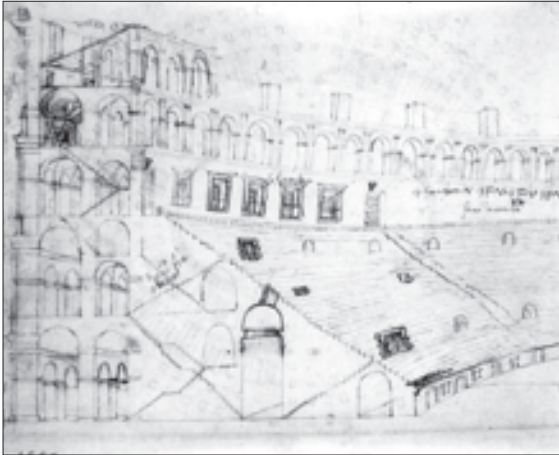
(...) – Che non s'è fatta mai architettura seria e bella se non s'è vista contemporaneamente la struttura e la forma esteriore, intimamente legate fin nell'attimo dell'ispirazione che precede la creazione.

– Che l'ordinamento dell'architettura italiana e specialmente toscana non ha mai soverchiato la nitidezza della struttura, lasciata sempre evidente con una fermezza ed un coraggio che spesso è audacia.

– Che i nostri antichi hanno sempre considerato l'architettura innanzi tutto come arte delle proporzioni, cioè dei rapporti tra i numeri, cioè i ritmi, cioè insomma come musica regolata dalle leggi matematiche del contrappunto e dell'armonia. E quando Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti, e gli altri grandi andavano a Roma per consultare proprio la tradizione come si consulta un oracolo, non copiavano ma misuravano, ma confrontavano, ma studiavano i rapporti tra quelle misure per carpire agli antichi il segreto della bellezza (...)⁵.

L'uso analitico dalla sezione è legato per Michelucci come per i maestri del

⁵ R. Papini discorso inaugurale del 1931 per l'A.A. 1931/32 alla Scuola Superiore di Architettura di Firenze, in *Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze Anni Accademici 1930-1931-1932*.



28.
Antonio da Sangallo
il Giovane, sezione del
Colosseo, Firenze, Uffizi,
Gabinetto Disegni e Stampe

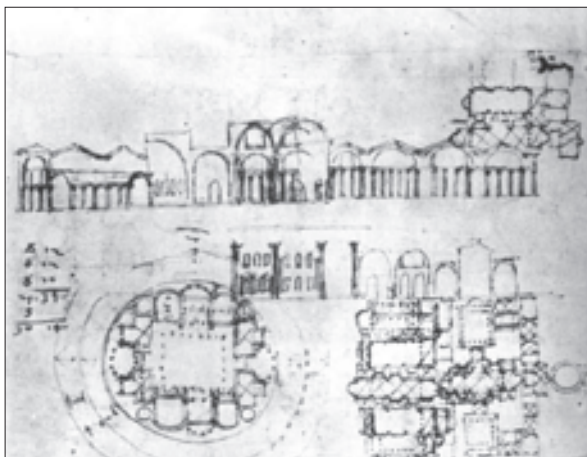
Rinascimento impegnati nello studio dell'antichità romana ad una duplice esigenza: precisione, obiettività scientifica e rappresentazione dello spazio interno. Attraverso piante e sezioni i maestri del Rinascimento si impadroniscono non solo del lessico e della *misura* dell'antica Roma ma anche della tecnica costruttiva. Sono infatti proprio le campagne di rilevamento condotte tra il XV e il XVI secolo a Roma che contribuiscono in modo determinante all'affermarsi della "triade proiettiva" e quindi dello spaccato, come dimostrano i numerosi studi in particolare sul Pantheon e sul Colosseo. Francesco di Giorgio, Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo il Giovane tra i primi redigono completi rilievi in pianta prospetto e sezione dell'Anfiteatro Flavio, altrettanto Bramante e Raffaello per il Pantheon e per le Terme di Diocleziano. Secondo Raffaello, infatti, tutta l'architettura può essere esaurientemente spiegata tramite le tre parti in cui si divide il disegno e che costituiscono un principio unico di rappresentazione.

La prima è la pianta, la seconda la "parete di fuori" ovvero l'alzato, la terza la "parete di dentro" ovvero lo spaccato.

(...) el disegno (...) si divide in tre parti, delle quali la prima si è la pianta, o – vogliam dire – el disegno piano; la seconda si è la parete di fuori, con li suoi ornamenti; la terza è la parete di dentro, pur con li suoi ornamenti (...)⁶.

Così Barbaro e Palladio, impegnati nell'interpretazione del testo di Vitruvio sembrano riconoscere al solo disegno in proiezione lineare l'appartenenza all'architettura, mentre la prospettiva sarebbe una *species* dell'ottica, in quanto

⁶ A.A.V.V., Scritti Rinascimentali d'Architettura, Raffaello Sanzio, Lettera a Leone X, Einaudi, Milano, 1978.

**29.**

Andrea Palladio, le Terme di Agrippa, Londra, Royal institute of British Architects

non riproduce la realtà obiettiva, ma solo le cose per quello che appaiono e sarebbe quindi priva di *utilità* e non apparterebbe alle tre species della *dispositio*, ovvero alle *idee* dell'architettura⁷. Palladio, che si fa interprete delle idee di Vitruvio, si attiene nella rappresentazione della sua opera, ne "I quattro libri" (1570), ad un rigoroso principio di ortogonalità che rispecchia l'unità della costruzione e la non separabilità tra *ichnografia* (pianta), *orthografia* (alzato) e *sciografia* (sezione).

La sezione descrive la sintesi fra l'espressione orizzontale dell'architettura e quella verticale ereditata dalla tradizione romana antica, ma soprattutto gli spaccati orizzontali e verticali eseguiti in reciproca proiezione lineare costituiscono un unico disegno finalizzato a esplicitare le relazioni fra gli elementi.

Così è la rappresentazione in sezione anche nell'accezione michelucciana, vera e propria specie della *dispositio*, strumento compositivo, mezzo di indagine e di verifica delle idee in modo che esse divengano fattibili e comunicabili,

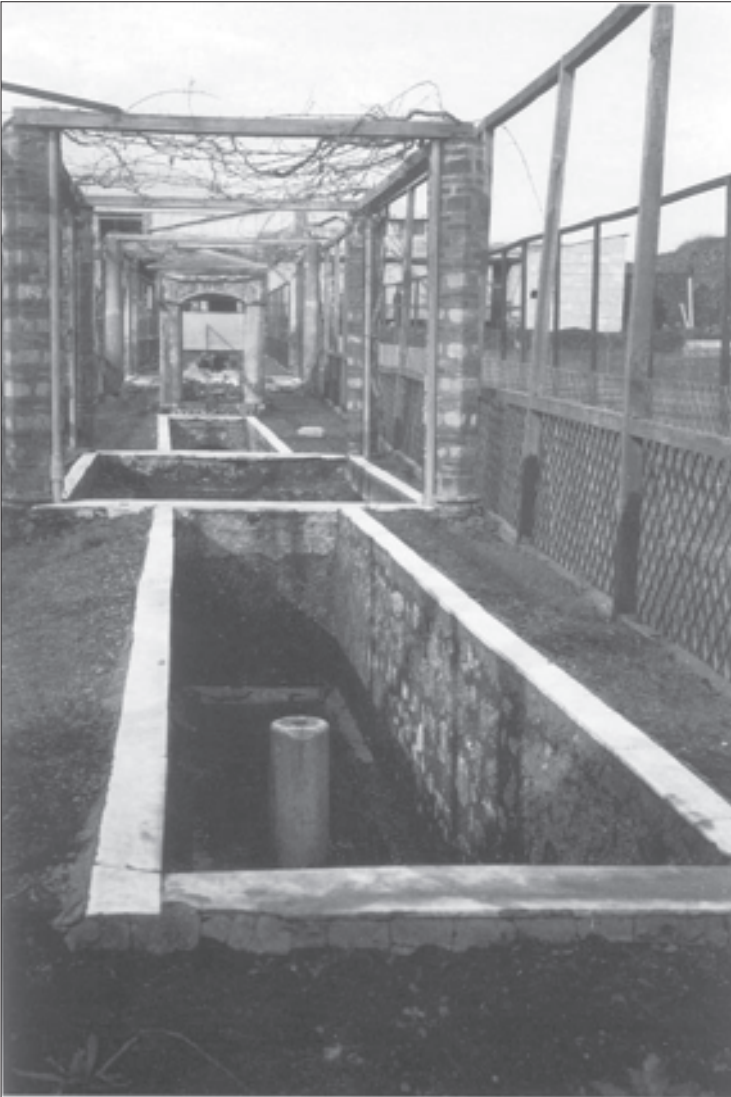
(...) ordinamento, ovvero tassonomia, riconsiderazione, nella mente del progettista prima che sul tavolo da disegno, degli elementi primari: considerati innanzitutto di per se stessi, per quelle che sono le loro proprietà intrinseche, poi per quelle che saranno le loro relazioni (...)⁸.

⁷ Cfr. J. S. Ackerman, *Architettura e disegno, La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Electa, Milano, 2002.

⁸ L.Semerani, *Lezioni di composizione architettonica*, edizione Arsenale, Venezia, 1987, p.19.

30.
Pompei, foto di Giovanni
Michelucci, 1932 circa

30



La lezione degli antichi: Ercolano e Pompei

La visita a Pompei ed Ercolano del 1932 è un episodio centrale nella vita di Michelucci sia di architetto che, come specifica lui stesso, di uomo.

Come un viaggiatore del Gran Tour in visita nel mediterraneo per completare la propria educazione, Michelucci coglie dalla visione dell'antichità un insegnamento fondamentale.

La "scoperta" della civiltà pompeiana tramite la vista delle rovine antiche segna una vera e propria fase evolutiva nella maturazione del pensiero teorico michelucciano e, parallelamente, segna una tappa fondamentale verso il consolidarsi dell'esercizio della sezione.

Infatti, ad un ragionamento filosofico architettonico sullo spazio e sulla civiltà antica, che sembra trovare nella sezione lo strumento più adatto per essere indagato ed esplicitato in forma di progetto, si affianca una suggestione delle rovine di tipo pittorico.

Il ricordo dei ruderi sembra essere da un lato di tipo impressionistico, percepiti come figure del paesaggio, elaborati ed entrati a far parte dell'immaginario attraverso un canale figurativo non necessariamente cosciente, dall'altro gli "avanzi" sono oggetto di riflessione teorica, consapevolmente evocati per l'importanza della lezione che trasmettono all'architetto e all'uomo contemporaneo a distanza di venti secoli.

Il ricordo dei resti delle città e delle case di Ercolano o di Pompei, spiega Michelucci, non è la suggestione romantica di una civiltà passata, né il ricordo dello storico di un "documento" testimonianza della vita di un altro tempo, bensì è la relazione che essi hanno con noi, i ruderi ci rivelano il nostro essere nella storia in virtù di un fenomeno di ordine naturale.

Gli scavi di Ercolano fanno emergere la sezione delle case che, senza soluzione di continuità, le lega al terreno e alla città, vincolando, in un *continuum* inseparabile, l'uomo alla natura e all'architettura, in un fluire incessante di spazi e di relazioni.

(...) Casa di Ercolano, davanti lo spettacolo del mare, il mare c'è ma non si

31



32



31-32.
Pompei, foto di Giovanni
Michelucci, 1932 circa

vede, si avverte, si intravede, ci si arriva, volendo, ci si isola, non siamo mai spettatori, esso fa parte della casa, è cosa con cui la casa stabilisce un esatto rapporto d'integrazione. Una cosa valorizza l'altra, la sua sezione è legata alla città e al terreno (...)⁹.

Così il teatro aperto, rivolto verso il mare o verso la campagna, vive in perfetta simbiosi con la natura e con la città, a differenza del teatro moderno che isolato dalle pareti è chiuso alla partecipazione della collettività e incapace di instaurare qualunque relazione con l'ambiente circostante.

I *profili* dei resti di Ercolano, quelli dei muri con le aperture verso il mare, quelli delle soglie che accedono ai giardini e ai patii interni o quelli delle fondazioni, ritratti da Michelucci in numerose fotografie¹⁰, palesano la particolare *misura* che armonicamente proporziona lo spazio: quella *umana*.

(...) Le case, il teatro, la strada dei sepolcri, sono tutti elementi della città e ad essa partecipano con lo stesso diritto. L'uomo passeggia per la città, ogni spazio gli appartiene come la natura, l'ombra o il sole, nessuna frattura si frappone tra le case isolate, gli edifici pubblici, le tombe o il teatro perché la vita è concepita in modo unitario e così la città che è lo specchio della società. Ercolano ispira un senso di libertà evocato dalla verità della sua costruzione, ovvero dalla genuinità che conserva delle esigenze primordiali, il piacere del sole, dell'ombra, del riparo, del gioco, della religione il tutto senza separazione

⁹ FGM, AL, IIIa20.

¹⁰ Le fotografie di Michelucci su Ercolano e Pompei, sono conservate presso la Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole, in un fondo fotografico autografo di Michelucci in attesa di archiviazione. Sono state in parte pubblicate in Fanelli G. (a cura di), Giovanni Michelucci fotografo, catalogo della mostra, Mandragora, Firenze, 2001.



33.
Pompei, foto di Giovanni
Michelucci, 1932 circa

di interessi. Su tutto domina l'unità tra uomo e spazio, tutte le cose sono proporzionate all'uomo e al tempo, tutto è *naturale*. Questo è l'insegnamento di Ercolano (...)¹¹.

Da qui Michelucci avvia la meditazione sul rapporto tra edificio e città ed edificio e ambiente che lo accompagnerà lungo tutta la sua attività di architetto e di "uomo". Riflessione che porterà l'architetto ad un progressivo superamento della tipologia tradizionale dell'edificio determinato da un recinto, che dopo l'esperienza delle rovine antiche è interpretato quasi come negazione della socialità, per approdare, dopo la guerra, ad una concezione dell'edificio totalmente aperto, privo delle facciate percepite come un ostacolo all'incessante fluire della vita umana, al brulicante movimento dell'umanità nel tempo e nello spazio e quindi progettato, inevitabilmente, attraverso la sezione.

Accanto al binomio che accomuna la sezione al principio di centralità dell'uomo, affiora l'altro binomio che emergerà chiaramente dopo gli anni romani di Michelucci, durante i quali l'architetto "scopre" la dinamica spazialità barocca: quello che accomuna il progetto in sezione allo scorrere incessante della vita ovvero al movimento. Entrambi i binomi accompagneranno come una costante la ricerca di Michelucci.

La vita a Pompei sembra fluire ininterrotta; Michelucci percepisce l'immagine di una città viva, come se quotidianamente i pergolati, le stanze, i portici fossero vissuti, come se assolvessero ancora a distanza di secoli alla loro funzione.

¹¹ FGM, AL, IIIa20.



34-35.
Pompei, foto di Giovanni
Michelucci, 1932 circa



Michelucci sfiora le soglie delle porte, tende la mano verso i pergolati sui quali la vite un tempo si era intrecciata e, da questi semplici gesti "quotidiani", intuisce che il senso della vita, della quale Pompei è permeata, è dato dalla misura umana delle cose, da una misura fisica confortante.

Guarda attraverso le stanze il susseguirsi di spazi aperti e chiusi, scorge fra di essi un melograno scoprendo il rapporto logico e armonioso che governa il tutto. L'interesse umano è palese in tutte le cose ed è precisato da una misura fisica che riflette la funzione e che è valida per tutti i tempi e da una interiore che riflette il modo di essere e di pensare; insieme riflettono il rapporto con l'uomo.¹²

(...) l'uomo, spinto dalla logica delle sue necessità, si crea un ambiente che, rispondendo ad esse, lo lascia sovrano. L'umanità è il tempio più grande che invisibile domina Pompei. Ogni rettorica, ogni falso, ogni brutto è, per queste circostanze irrimediabilmente eluso. (...) ¹³.

Tutto a Pompei è costruito su misura dell'uomo,

(...) come si scopre nell'argilla l'impronta di un piede nudo, tutta Pompei rivela in ogni suo elemento la proporzione del corpo umano (...) ¹⁴.

Pompei è l'umanesimo, la civiltà in cui la misura delle cose è quella necessaria, e tali cose raggiungono la loro "dimensione naturale" e per questo sono *funzionali e belle*, mantenendo nel tempo immutata la loro capacità di essere di conforto all'uomo, "aderiscono alla realtà umana" ora come allora, ed in questo "umano ritrovarsi" Michelucci comprende il senso della *tradizione*.

Essere nella tradizione non vuol dire imitazione formale degli stili del passato, come l'Accademia per generazioni aveva insegnato, ma anzi è emancipazione da questi, al fine di poter rispondere alle esigenze umane del proprio tempo. Seguire la tradizione diventa quindi un dovere morale, significa vivere *sinceramente* nel proprio tempo ed essere nella tradizione significa allora essere nella *verità*.

L'esigenza di trasferire nelle tre dimensioni i presupposti morali rivelati dalla lettura dello spazio pompeiano, accresciuta da una sorta di "memoria inconsapevole", quella della suggestione subita dalla visione dei ruderi, porta per via naturale Michelucci all'utilizzo di quegli strumenti di rappresentazione che permettono la raffigurazione della partecipazione umana all'architettura: sezioni e spaccati prospettici.

¹² FGM, AL, IIIb60.

¹³ G. Michelucci, Lezione di Pompei, in «Arte mediterranea», n.1, 1934, pp. 23-32.

¹⁴ G. Michelucci, Lezione...Op. Cit.



36-37.
Pompei, foto di Giovanni
Michelucci, 1932 circa



Capitolo 4

Le distruzioni delle mine nel '44 e il consolidarsi dell'esercizio della sezione

L'immagine di Firenze fra distruzione e costruzione.

Nella notte tra il 3 e il 4 agosto 1944 l'esercito tedesco distrugge le case intorno al Ponte Vecchio.

Della compatta "sostanza" del tessuto edilizio medievale della città, lacerato dalle esplosioni provocate dall'esercito tedesco in ritirata, rimane soltanto la memoria.

Por Santa Maria, Via de' Bardi, Via Guicciardini, Borgo San Jacopo sono totalmente distrutte.

Proprio con una descrizione della trama edilizia di *Oltrarno* (il quartiere al di là del Ponte Vecchio) si apre la storia de *Le ragazze di Sanfrediano*, romanzo scritto da Vasco Pratolini pochi anni dopo la fine della guerra, ambientato durante le giornate successive alla ritirata tedesca, "quando i ponti sono saltati".

(...) Le case sono antiche per le loro pietre, e più per il loro squallore; formano, l'una a ridosso dell'altra, un immenso isolato, qua e là interrotto dall'apertura delle strade, con gli improvvisi, incredibili respiri del lungo fiume e delle piazze, vaste ed ariose queste come campi d'arme, come recessi armoniosamente estesi (...)¹.

A questa immagine si sostituisce, dopo la tragica notte, quella dei sinistri profili delle case crollate ritratti con segno efficace da Silvano Bozzolini² e quella della disperazione impressa sulle tele di Ugo Fanfani³ e Galileo Chini⁴ i quali, come Michelucci nei suoi ricordi, colgono lo sgomento delle persone di fronte alle macerie.

¹ V. Pratolini, *Le ragazze di Sanfrediano*, Mondadori, Milano, 1999 (I stampa 1949), pag.5.

² Silvano Bozzolini (1911- 1998) Il ciclo che documenta le distruzioni del centro storico consiste di otto disegni a inchiostro a pennello su carta, conservati presso gli Archivi dei Musei Storici Comunali Firenze.

³ Ugo Fanfani (1903-1971). La tela, conservata presso gli "Archivi dei Musei Storici Comunali" a Firenze, appartiene ad un ciclo pittorico raffigurante vedute del centro storico distrutto. Dello stesso autore con lo stesso soggetto sono conservati anche cinque disegni.

⁴ Galileo Chini (1873-1956). È autore di quindici tele ad olio che documentano le distruzioni di Firenze conservate presso gli "Archivi dei Musei Storici Comunali" a Firenze.



38.

Ugo Fanfani, Distruzione di Via Guicciardini, olio su tela, 1944

39.

Galileo Chini, Case di Vicolo del Buco, olio su compensato, 1944

Scrive Michelucci:

(...) Non dimenticherò mai quelle macerie. Esse, nel cuore della città, procuravano ai fiorentini una reazione tanto dolorosa e violenta che pareva dovesse distruggere anche le loro ossa. Una reazione quasi assurda, le donne urlavano. Non perché sotto le macerie avesse perso la vita qualche loro parente o qualche amico. Urlavano contro le macerie stesse, che col cambiare della luce del giorno assumevano delle forme quasi umane, di gruppi di persone che lottavano tra loro (...)⁵.

Alla muta ed ineluttabile desolazione delle case crollate fa da contrappunto, nelle tele di Fanfani e di Chini, un'umanità in azione, piegata sulla schiena ed intenta nel lavoro sui cumuli dei detriti come in una sofferente silenziosa processione, o rappresentata nel gesto disperato di una donna che corre con le braccia tese al cielo in un urlo di dolore.

I pittori fiorentini impegnati a documentare la miseria delle devastazioni lasciate dall'esercito nazista ritraggono il dramma della popolazione, ma i veri protagonisti della rappresentazione pittorica, in primo piano, a testimoniare la sciagura della guerra, sono i tagli, gli spaccati ed i profili delle case crollate e della città dilaniata.

Gli edifici diroccati sono delle vere e proprie dissezioni anatomiche, i muri crollati come uno "spellato" mostrano il funzionamento interno dell'organismo, le ossa e le membra, gli elementi portanti e quelli portati, la loro articolazione, i materiali e le loro connessioni.

⁵ G. Michelucci in F. Brunetti (a cura di), *Giovanni Michelucci, intervista sulla nuova città*, Laterza, Roma-Bari, 1981, p.55. Cfr.: G. Michelucci, *La felicità dell'architetto 1948-1980*, Tellini, Pistoia, 1981, pag. 38.



In *Case di vicolo del buco*, di Galileo Chini, un frammento di un sistema voltato esibisce il *taglio*⁶ della struttura; in *Via Vacchereccia*, dello stesso autore, la casa crollata in primo piano è un vero e proprio *spaccato*⁷ architettonico. La sua sezione mostra l'interno ed insegna la struttura e il suo funzionamento, incombe sul vuoto lasciato di fronte ad essa dai bombardamenti, colmato alla sua base da un cumulo di detriti popolato da poche figure intente nello scavo. All'immagine della casa crollata si contrappone, alla sua sinistra, quella intatta della torre di Palazzo della Signoria. In *Macerie di Via Guicciardini*, di Ugo Fanfani, i profili degli edifici crollati lasciano spazio ad una inedita vista sulla Cupola del Duomo, o ancora, i disegni di Sirio Pastorini⁸ documentano originali visuali delle torri rimaste ancora intatte tra i cumuli di macerie e nuove prospettive verso il fiume. I vuoti lasciati dai bombardamenti rivelano inaspettate prospettive. Come i pittori fiorentini anche Michelucci contempla la città distrutta, disegna e fotografa non solo Firenze ma anche le altre città toscane colpite dai bombardamenti, Pisa e Lucca⁹.

⁶ Il termine *taglio* è qui utilizzato secondo la definizione proposta da Quatremère de Quincy. Il teorico sottolinea l'uso del termine taglio nella descrizione dell'atto del tagliare, del dividere un corpo o una materia, come pietra o legno, per toglierne una parte. In questo caso la definizione di taglio esclude il binomio che associa più frequentemente i termini di sezione spaccato e profilo alla descrizione dell'interno di un organismo o a quella del suo contorno. Cfr. A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura: contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Fratelli Negretti, Mantova, 1842-1844, p.522.

⁷ L'uso del termine *spaccato* è riferito sempre alla definizione proposta da Quatremère de Quincy che lega il termine spaccato con la visione dell'interno dell'edificio. Cfr. A.C. Quatremère de Quincy, *Op. Cit.*, p.507

⁸ I disegni di Sirio Pastorini che documentano le distruzioni di Firenze sono raccolti in: F. Gurrieri (a cura) di *Una mattina del '44, disegni di Sirio Pastorini per Firenze distrutta* ed. Libreria editrice Salimbeni, Firenze, 1981.

⁹ Le fotografie di Michelucci che documentano le distruzioni delle città toscane sono conservate presso il



40.

Ugo Fanfani, Macerie di Via Guicciardini, olio su cartone, 1944

41.

Galileo Chini, Via Vacchereccia, olio su tela, 1944

La sintesi di quegli scenari, recepiti dal Maestro attraverso un piano pittorico-sentimentale al quale si affianca un ragionamento logico- critico, è racchiusa nelle sezioni che l'Architetto schizza all'indomani della ritirata nazista, disegni che fluiscono naturalmente da *rilievo* in *progetto*.

Le lacerazioni inferte al tessuto medievale dalle esplosioni delle mine hanno l'inaspettato effetto di essere vere e proprie sezioni a scala urbana: esse rivelano lo *spazio* della città antica e suggeriscono quello della città futura. Dalla reale *comprensione* della città medievale, non dall'ignorante imitazione formale e dai suggerimenti proposti dalle stesse macerie dovrebbe cominciare, secondo Michelucci, la ricostruzione¹⁰:

(...) ed ora torniamo alla ricostruzione: Può ricostruirsi ambiente demolito per fare opera esteticamente valida? No: perché ambiente significa volumi e spazi appropriati in rapporto a varie funzioni pratiche e spirituali del tempo.

Ecco, l'ambiente del medioevo nacque senza traffico, il largo, la piazza erano il prolungamento della casa dove conversare e sostare, la strada era l'elemento di unione di due fronti!

Oggi le case sono separate dal traffico, i due fronti sono senza spazio proprio, lo spazio non è più il prolungamento della casa ma un pericolo per la casa.

Quello spazio che fu una cosa, oggi ha tutt'altro senso! Cambiando la funzione di un organo esso si trasformerà, potendo! o perirà sotto lo sforzo di assolvere ad una funzione nuova.

Gli spazi della città antica potrebbero riacquistare senso soltanto se

Centro Studi Michelucci di Pistoia e presso la Fondazione Michelucci di Fiesole. Sono state parzialmente pubblicate in: G. Fanelli (a cura di), Giovanni *Michelucci fotografo*, Mandragora, Firenze, 2001.

¹⁰ Sulla polemica relativa alla ricostruzione del centro di Firenze Cfr.: G. K. Koenig, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, ERI, Torino, 1968; Gurrieri F., Op. Cit.





42.
Firenze, le distruzioni
di Borgo San Jacopo, foto
di Giovanni Michelucci,
1945

riassumessero la funzione umana di sosta e di soggiorno. Al momento in cui si allarga un poco la strada per far passare i veicoli e il traffico, tutto è cambiato! Allora la casa deve difendersi dallo spazio anziché farlo proprio e per difendersi deve cambiare la propria struttura, essa deve creare in se stessa ciò che le viene negato e tolto dall'intruso traffico! Ma se gli amatori impediscono quel cambiamento, la casa non funzionerà, allora né la strada né il largo né la casa né la piazza funzioneranno! e per quale ragione? Perché gli amatori credono gli spazi, la strada, la piazza qualcosa di imitabile per gusto. Ma lo spazio esprime una concezione filosofica, religiosa, civile e funzionale, lo spazio è la misura di una civiltà, è la misura di una comprensione o incomprensione umana è espressione di valori, come imitarlo? (...) e quale senso può avere il voler ricostruire un ambiente, cioè gli spazi e i volumi che sono stati distrutti? quale senso se non quello di mettere in ridicolo il nostro tempo, e di documentare la nostra posizione di schiavi di una formula, la nostra incapacità di intendere ciò che significa urbanistica e architettura? (...) Ma c'è tradizione da salvare! è vero! ma cos'è questa tradizione? io credo che la tradizione non si nega se si vive essa è per natura! (...) ¹¹.

Tra il fiume, le case e le strade, ora che i fronti sono caduti, si stabilisce un rapporto diretto; le macerie di via de Bardi danno nuova visibilità al fiume, suggerendo un inedito rapporto tra la collina di Boboli, la città e l'Arno.

(...) La vera architettura andava per me ricercata in quelle macerie (...) le macerie stesse suggerivano per me infinite possibilità, nuovi modi di vivere e di vedere gli spazi, la storia come momento drammatico irripetibile e come compresenza, nello stesso luogo di tante epoche diverse (...).

¹¹ FGM, AL, IIIa32.

43.
Giovanni Michelucci,
le macerie di Via de' Bardi,
1944

43



44.

Giovanni Michelucci,
prospetto con sezione sul
Ponte Vecchio, 1946

Ecco mi sembrava quello il momento e il luogo adatto perché un simbolo della creatività del passato (l'angolo di Ponte Vecchio) martoriato dalla guerra, con tutte le sue più segrete strutture a vista, desse il senso e l'esempio della vera ricostruzione (...)¹².

Le rovine, proiezione simultanea di un tempo passato e di un possibile futuro, diventano per Michelucci il palinsesto sul quale ridisegnare la nuova città, seguendo i suggerimenti di quelle visuali inaspettate rivelate dai crolli e consolidando le strutture riamaste in vista, la cui forza evocativa deriva proprio dall'assenza di alcune parti.

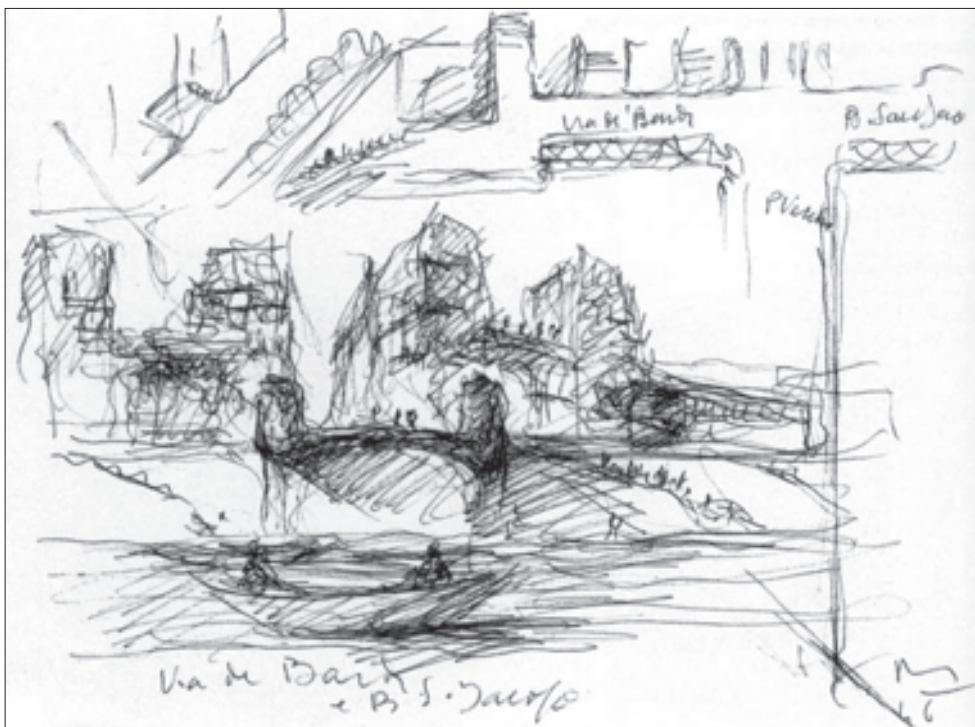
La *Nuova Città* nasce dal simbolo delle rovine e di queste vuole conservare memoria come monito per l'umanità, così le complesse sezioni che Michelucci studia per indagare la spazialità suggerita dalle rovine stesse, divengono, da strumento del progetto, immagine stessa della città.

Scale, rampe, camminamenti a più livelli, edifici ridotti alla sola ossatura portante come fabbriche in costruzione – o forse in rovina – popolati da un brulicante movimento di uomini evocano l'immagine operosa della città in costruzione: del cantiere che diventa paradigma della città rinata.

(...) il cantiere è come una piccola città, in cui il lavoro di ciascuno tende a precisare l'organismo, il cantiere è il luogo della collaborazione, qui si stabiliscono rapporti di comprensione e di fiducia tra gli uomini, operai e costruttori, ci si intende perché il cantiere è come un libro aperto, in cui tutto è visibile, l'ossatura, i materiali la struttura portante (...)¹³.

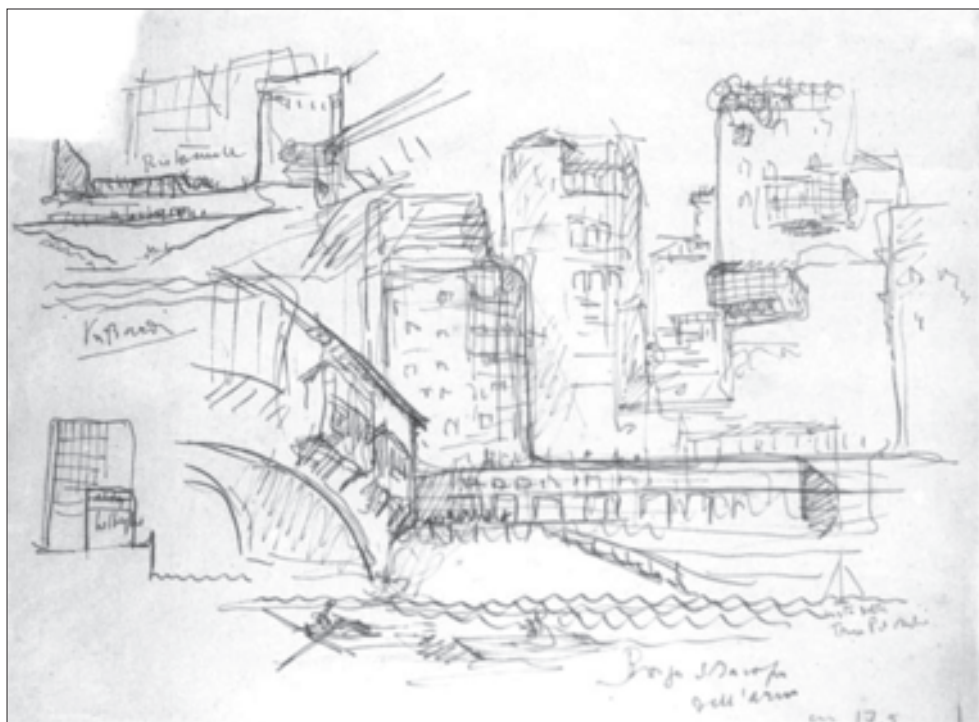
¹² G. Michelucci, Op. Cit., pag. 38-39.

¹³ FGM, AL, IIIb60.



45.
Giovanni Michelucci, via
de Bardi e Borgo San
Jacopo, vedute e sezione,
1945/1946

45



76



(...) Il cantiere è il luogo della *verità*: le fondazioni e i muri parlano già della vita futura che sarà possibile in quegli spazi, la *casa*, chiarisce Michelucci, è già, o meglio, è solo nella struttura portante e nei muri (...) ¹⁴.

Cantiere e macerie, ovvero costruzione e distruzione sembrano ricongiungersi nel pensiero michelucciano nell'immagine delle macerie fiorentine, sorta di stato provvisorio dell'architettura tra decadimento e rinascita.

Le fabbriche michelucciane esibiscono, come i resti delle antiche torri, la sola ossatura portante; private dei prospetti esse denunciano la loro sezione sul fronte strada, definendo direttamente l'immagine dell'architettura e della città.

Al carattere tradizionale murato della strada fiorentina, delimitata da blocchi stereometrici che voltano le spalle al fiume, si sostituisce l'immagine rarefatta di una città sospesa su portici e gallerie.

La volontà di cercare al di là del fatto formale le ragioni più profonde dell'architettura sembra condurre Michelucci verso i modelli originari della costruzione. L'architettura su palafitte, i portici delle città greche, i progetti *sforzechi* di Leonardo ¹⁵ sono gli archetipi de "La città a più piani" proposta da Michelucci, così come, spiega Michelucci stesso, furono i modelli degli avveniristici progetti lecorbuseriani:

¹⁴ Ivi. L'immagine del cantiere come "luogo felice" ricorre negli scritti di Michelucci, rispecchia una visione corale del lavoro, sempre invocata dal Maestro e ispirata ai principi dell'antica tradizione medievale, oltre che un principio di moralità del mestiere che si attua nella realizzazione di ciò che è *necessario* all'uomo e alla società alla quale egli appartiene. Cfr.: G. Michelucci, *Felicità dell'Architetto*, Firenze, novembre 1948, in G. Michelucci, Op. Cit.; G. Michelucci, *Il cantiere*, in «Vita sociale», pp. 336-345 n. 5-6, 1966.

¹⁵ Scrive Michelucci a proposito del concetto delle strade sovrapposte di Leonardo: "... Le strade sovrapposte di Leonardo sono in continuità, sono lo sviluppo del concetto di forma derivata dalla città greca, dal



47.
Giovanni Michelucci, studio
di continuità urbana a più
livelli in borgo San Jacopo,
vedute e sezione,
1945/1946

48.
Leonardo da Vinci, schizzo
di una sezione prospettica
di un edificio e di una
strada
con sottostante canale,
1490 circa

(...) Le Corbusier ha potuto lanciare le sue idee credute rivoluzionarie perché egli era forse il solo che aveva meditato sul passato egli cioè rientrava nella tradizione riproponendo le case su pilotis e la città pluriplana. (come le case su palafitte e la città pluriplana dall'antichità fino a Leonardo)¹⁶.

Il ritorno alla tradizione, quindi, come percorso necessario per ritrovare il cammino dell'architettura e progredire verso il futuro. L'osservazione dell'evoluzione delle forme del passato diventa allora fonte di rinnovamento per l'architettura che rigenera così il proprio linguaggio e i propri spazi.

Attraverso lo strumento della sezione Michelucci controlla il carattere e il funzionamento della città da lui proposta; disegna il moltiplicarsi di suoli artificiali, il sovrapporsi delle gallerie e delle logge, i collegamenti con il fiume e con la collina, studia la viabilità separando a quote diverse i percorsi pedonali da quelli carrabili, analizza il rapporto fra gli spazi privati e quelli collettivi e fra l'ampiezza della strada e l'altezza degli edifici.

L'uso della sezione è spinto a tal punto da fluire naturalmente da *strumento* compositivo in *immagine* stessa dell'architettura.

L'*edificio - sezione*, proposto per la prima volta da Michelucci nei disegni per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio e divenuto costante oggetto di riflessione teorica negli anni successivi, non assurge, comunque, a modello tipologico. Esso, anzi, sembra confermare proprio l'indifferenza tipologica che caratterizza il pensiero di Michelucci dal dopo guerra in poi.

All'interno del telaio portante, infatti, il Maestro ipotizza la possibilità di inserire

portico o dai portici sovrapposti! Oggi questi fatti sono elementari..." In FGM, AL, IIIb28.

¹⁶ FGM, AL, IIIc3.



49.
Giovanni Michelucci, veduta
di Borgo San Jacopo, con
sezione sul Ponte Vecchio,
1945/1946

di volta in volta ambienti e spazi variabili in base al mutare delle esigenze della città, in modo tale che lo stesso edificio possa assolvere nel tempo a funzioni sociali diverse, trasformandosi in teatro, chiesa, mercato o residenza. L'edificio variabile è permeabile al flusso della vita, esso contrappone la sua dinamicità all'inerzia opposta al naturale flusso della storia dal *monumento*. Attraverso le rarefatte fabbriche michelucciane, progettate per favorire l'incontro e il dialogo tra gli uomini, lo spazio privato e lo spazio pubblico fluiscono naturalmente l'uno nell'altro, senza soluzione di continuità, rispecchiando una sorta di ideale *cristiano - socialista* nel quale l'interesse comunitario prevale su quello individuale e dove la fratellanza e il dialogo fra i cittadini sostituiscono l'isolamento egoistico, fisico e morale, del singolo. Gli uomini sono ovunque protagonisti, attori e autori della costruzione della "città del dialogo"¹⁷.

¹⁷ La definizione è di Padre Ernesto Balducci.

50.

Giovanni Michelucci, veduta di Borgo San Jacopo, da lungarno Acciaioli con torri e percorsi pedonali, 1945/1946

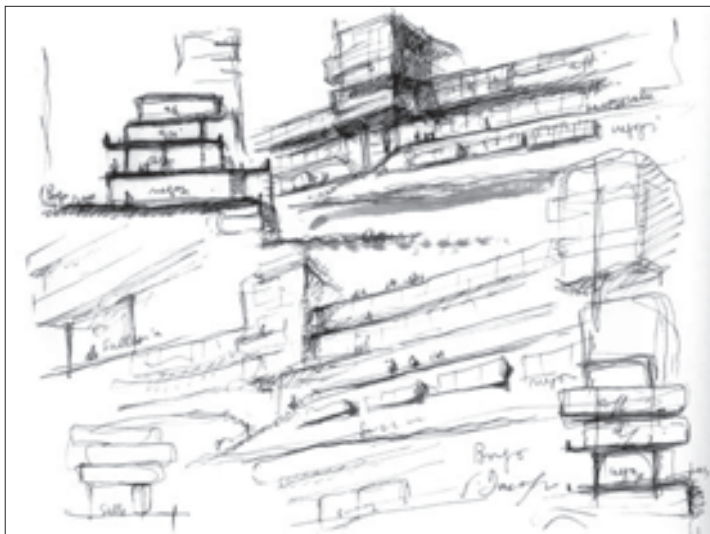
51.

Giovanni Michelucci, vedute prospettiche e studio di sezione degli edifici in Borgo San Jacopo, 1945/1946

50



51



81

52.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, 1970

52



Moralità della sezione

In quei giorni di guerra Michelucci è rifugiato in Palazzo Pitti, in Oltrarno, dove è stato allestito il più grande ricovero cittadino per gli sfollati.

Il ricordo e la meditazione su quelle giornate permane nella memoria di Michelucci.

Le stanze di Palazzo Pitti, quelle nobili e quelle di servizio, diventano oggetto di riflessione teorica. L'Architetto, come sempre, ragiona in termini sia filosofici che architettonici, al pensiero sullo spazio si affianca la riflessione sulla condizione umana.

Michelucci riflette sulla *misura*, sul *rapporto di scala*, sull'impatto psicologico che questi ambienti hanno sull'uomo e ne trae una lezione fondamentale.

(...) Sffollamento: Palazzo Pitti, seimila sfollati, magnifiche sale: ori, affreschi, specchi, ogni sfollato alla ricerca di un angolo accogliente (...) indipendentemente da facili considerazioni, ricchezza, miseria, felicità, infelicità, ho avvertito che il fasto, l'ampiezza, la ricchezza e l'ornamentazione che ebbe una relazione con la vita passata non l'ha più oggi!

Tutto era estraneo all'uomo e ancora di più nel momento di maggiore necessità di conforto spirituale e fisico. Ognuno era disperso alla ricerca di un rifugio più povero ma più cordiale, meno ambizioso ma più umano. All'improvviso si scoprirono i mezzanini, gli abbaini, le soffitte; tutti si rifugiarono là! Finalmente ambienti a misura accogliente che illudevano dando il senso della casa! (...) ¹⁸.

Lo spazio di Pitti è acquisito e rievocato come un vero e proprio *spaccato architettonico*. Michelucci ragiona in sezione, la *scena* evocata dal maestro rivela la cavità dell'edificio, la vita che pulsa al suo interno, il movimento della folla, l'animazione di una comunità disperata alla ricerca di un po' di conforto.

La sezione rivela l'altezza e chiarisce il ruolo cruciale di questa dimensione nella configurazione dello "spazio adeguato", ovvero di uno spazio che sia

¹⁸ FGM, AL, IIIb40



sincera espressione del proprio tempo e in quanto tale adatto ad accogliere l'uomo. Liberata Firenze e finita la guerra Michelucci lascia le mura di Palazzo Pitti e la visione della città devastata è un momento catartico.

(...) Uscendo dunque da Pitti, passeggiavi a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cascate tutte le facciate "artistiche", dietro alle quali era apparsa una miseria paurosa: si vedevano i resti delle stanzette senza luce, e situazioni- non parliamo d'igiene- veramente offensive dal punto di vista umano e per una città come Firenze. Così vedendo come l'arte era servita a nascondere questa miseria e questa vergogna, ebbi uno shock, un trauma. Pensai allora che l'arte non può essere un inganno, una bugia, non può servire a illudere sulle situazioni reali! Quindi bisogna partire dal contenuto e non dal contenente; bisognava rifiutare molte cose del rinascimento.

In seguito a questo ragionamento, cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico e nei progetti che feci tentai di aderire alla situazione reale della città (...) ¹⁹.

I crolli svelano, ancora una volta, l'ingiustizia e l'arretratezza di una società che suddivide la città urbanisticamente per classi, ghettizzando e nascondendo i ceti più disagiati.

Anche gli avanzi delle torri, come degli spaccati architettonici, svelano l'interno degli edifici:

(...) erano visibili nelle case sventrate, come degli interni di scene di teatro, i letti e i cassettoni. Dove le mine avevano aperta la parete era visibile

¹⁹G. Michelucci, in F. Borsi, *Giovanni Michelucci intervista*, l'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, p.89.

53.

Firenze, le rovine lungo la riva sinistra dell'Arno, foto di Giovanni Michelucci, 1945

quanto era stato nascosto nei secoli, la struttura intima degli oggetti e delle case. (...) ²⁰.

Michelucci riflette su quella miseria occultata per secoli: le facciate erano la “menzogna”:

(...) Troppo spesso la nostra coscienza si è dichiarata soddisfatta di un compromesso, per paura del peggio. Troppo spesso questa paura domina i nostri atti e i nostri pensieri, e ci assoggetta a servire un'edilizia che il progettista ritiene di poter nobilitare con l'arte, con le belle facciate entro le quali la vita è sacrificata (...) ²¹.

Si chiariscono ora i termini di quella sorta di *rifiuto della facciata*, che caratterizza l'opera matura dell'Architetto, la cui radice affonda nella critica sociale e nella polemica all'insegnamento accademico.

Il problema del mascheramento attraverso “le belle facciate” dell'interno dell'edificio diventa allora, prima ancora che un problema architettonico, un problema etico e morale.

Dopo l'esperienza delle macerie la facciata sembra essere interpretata da Michelucci come vero e proprio ostacolo alla realizzazione di una città che sia lo specchio di una comunità civile ed evoluta secondo le più moderne ideologie sociali, ovvero una società che tenda ad annullare le differenziazioni per ceti.

Così Michelucci rifiuta il ruolo di “costruttore di bugie”, quando, coinvolto nel problema della ricostruzione, respinge l'incarico di progettare alcune facciate per edifici destinati a residenze e già suddivisi dagli speculatori edilizi.

²⁰ FGM, AL, IIIb60.

²¹ FGM, AL, IIIc2.



(...) A me, dunque, si richiedeva il disegno delle facciate: la maschera, cioè la bugia e l'inganno che illudessero sul contenuto di quelle costruzioni caratterizzate dalla totale mancanza di considerazione sulla dignità del vivere, sull'igiene stessa e sul rapporto con l'ambiente (con il fiume, con il vicino giardino di Boboli, ecc.). Una maschera, dunque, una bugia vergognosa per nascondere, oltre tutto, l'incompetenza professionale, l'insensibilità civile, sociale e umana degli urbanisti che avevano disegnato il piano planivolumetrico (...)²².

Per Michelucci la ricostruzione è chiaramente un problema politico e quindi sociale prima ancora che architettonico e urbanistico, la casa infatti, spiega Michelucci,

(...) come tutti gli edifici di una città dovrebbe educare ad un modo di vita dignitoso, ma se la società non è in grado di fornire case civili, chi vive in quelle case odierà la società che gliele impone e il suo comportamento non potrà che essere privo di *civismo* (...)²³.

La ricostruzione non è solo fisica ma anche e soprattutto morale, così come sia fisiche che morali sono le macerie fiorentine.

(...) Per conto mio, a tutti coloro che amano via Toscanella e via dei Ramaglianti come centri storico artistici e li dichiarano intoccabili, darei una semplice lezione: li manderei a vivere là dentro, a respirare quell'aria di tanfo, a rovinarsi la vista, ad assorbire l'umidità.

²² F. Brunetti, Op. Cit., p.22.

²³ FGM, AL, Ilc2.

54.

Firenze, le distruzioni
intorno alle torri dei
Ramaglianti, foto di
Giovanni Michelucci, 1945

Anziché prendere esempio ambientale da questi centri dobbiamo dire che la nazione che li tiene in vita e li dichiara intoccabili nasconde dietro la giustificazione di un interesse storico artistico una ingiustizia umana, quella nazione deve ancora maturare civilmente o la sua civiltà andrà in decadenza! (eppure ricordo che un giorno dovevo fare una finestra in una brutta e immonda torre buia con il servizio e la cucina affiancati. Domandai verbalmente il permesso di aprire una finestra per dare aria. Fu fatto un sopralluogo e mi si disse: Niente da fare! Edificio storico, tutta zona storica!

Allora feci il mio dovere di uomo: aprii durante la notte due finestre e nessuno se ne accorse!²⁴.

Vi è un preciso nesso fra il pensiero etico di Michelucci e l'immagine della città, priva di cortine murarie, da lui proposta, per la prima volta, in occasione della ricostruzione dell'area distrutta del Ponte Vecchio.

La città immaginata da Michelucci mostra senza inganno la sua rinnovata struttura fisica e sociale, riflesso degli ideali di giustizia e di libertà che avevano guidato le forze popolari nella liberazione di Firenze durante le giornate successive alla ritirata nazista.

(...) Pensavo e penso, che se alla facciata si sostituisse un *diaframma sensibile* che rivelasse la struttura interna, si stabilirebbe un nuovo rapporto tra casa e strada, cioè la strada sarebbe un prolungamento della casa. Non si tratta di abolire la facciata ma di considerare la facciata come specchio dell'articolazione muraria interna, così non ci sarebbero più tanti temi isolati ma variazioni infinite su un "tema" dettato dall'organismo architettonico, non più il tema che sopraffà

²⁴ FGM, AL, IIIa32.

la struttura intima della costruzione. Il “tema nascerà da infiniti suggerimenti tecnologici e sarà il tema della città: (...) se si *aprissero* certe case signorili, queste rivelerebbero una struttura interna “popolare”, perché questo inganno? la città ha facciate in pietra e dentro ambienti ridotti al minimo, è un inganno. Se non ci fosse la facciata non potrebbe nemmeno esserci l’inganno. (...) Essa (la facciata) soddisfa l’ambizione del singolo proprietario o dell’artista che creando uno schermo tra l’edificio e la strada, fa della facciata un confine indifferente tra interno e esterno, generando una separazione di interessi fra chi è dentro e chi è fuori, il passante guarda il fronte come qualcosa di estraneo che appartiene a qualcun altro (...) il diaframma sarebbe lo specchio di una società in cui esiste la possibilità di una vita dignitosa, nella quale la vita collettiva è il prolungamento della vita privata, ovvero una società in cui non c’è frattura tra interesse privato e collettivo. Costruire un diaframma sensibile è una dimostrazione di coraggio morale, significa mostrare noi stessi (...)”²⁵.

Il diaframma come facciata è chiaramente prima ancora che un intento d’architettura una posizione etica, è una scelta di democrazia, di libertà e di onestà morale, le cui radici affondano nella cultura umanistica.

L’immagine del *diaframma sensibile* sembra essere quindi il risultato di un pensiero critico al quale si affianca una suggestione di tipo impressionistico derivata dalla vista delle distruzioni cittadine.

Il volume degli edifici, infatti, attraverso la decostruzione dei muri e delle coperture perde di compattezza, lasciando che ad un’immagine massiccia, forata da un impaginato di aperture, soglia tra interno ed esterno, si sostituisca un’immagine rarefatta, trasparente, composta dalle sole strutture portanti, attraverso le quali si legge lo spazio interno e lo spazio esterno, in un’incessante scambio di ruoli tra “dentro” e “fuori”.

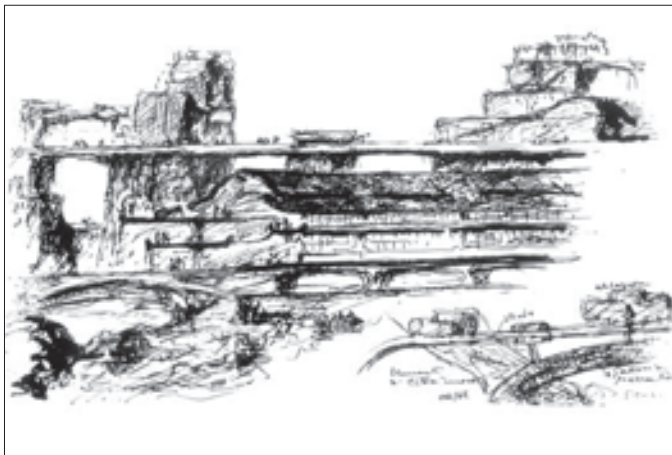
Il diaframma sensibile, in sintesi, non è altro che il diagramma della struttura interna proiettata in facciata, ovvero la sezione, che è contemporaneamente strumento di indagine del progetto e immagine stessa dell’architettura.

Michelucci abbandona definitivamente il concetto di edificio delimitato planimetricamente da un recinto che ne definisce anche i fronti, già percepito come ostacolo alla socialità dopo la visita ad Ercolano e Pompei, per approdare ad una totale scomposizione della scatola muraria.

La disarticolazione del volume e quindi la progressiva perdita della facciata diventa, da questo momento in poi, costante oggetto di analisi.

Il ragionamento sulla “rottura del recinto”, condotto attraverso lo strumento della sezione, iniziato con una riflessione sullo “spazio racchiuso” fiorentino, maturato attraverso l’osservazione delle rovine di Ercolano e Pompei e corroborato nella tragica esperienza della guerra approda, negli ultimi anni di attività dell’architetto, ad una sintesi ancora più ardita.

²⁵ FGM, AL, IIIb60.



55.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, 1970

Nei “disegni centenari”²⁶ Michelucci supera definitivamente il concetto tradizionale di architettura. Gli edifici sono ridotti a puro telaio strutturale, edificio e città sono totalmente compenetrati e la vita fluisce ininterrotta in un’incessante susseguirsi di spazi e di relazioni: la sezione è l’assoluta interprete di questo nuovo “itinerario intellettuale”.

Scriva Michelucci l’anno del suo novantesimo compleanno:

(...) ho iniziato in questo periodo infatti un tipo di sperimentazione che mi porta definitivamente al superamento del concetto tradizionale di architettura. Mi interessa elaborare alcune strutture portanti, strutture tecniche, che non fanno più riferimento alla funzione distinta della parete, della trave, della copertura. Il muro è vissuto, la parete interna e la parete esterna si alternano senza soluzione di continuità, la copertura è tutta percorribile e suggerisce immediatamente il senso della strada il senso della città (...)²⁷.

L’ideale sociale e quindi architettonico e urbanistico michelucciano è finalmente compiuto:

(...) se dipendesse da me, vorrei togliere ogni diaframma all’interno della città: aprire gli ospedali, le carceri e perfino i cimiteri. Instaurando rapporti nuovi, bisognerebbe abbattere o ridurre al minimo quelle muraglie che dividono la vita di coloro che sono “dentro” da coloro che sono “fuori”. Ogni edificio dovrebbe prolungarsi nella città e la città dovrebbe abbracciare l’edificio (...)²⁸.

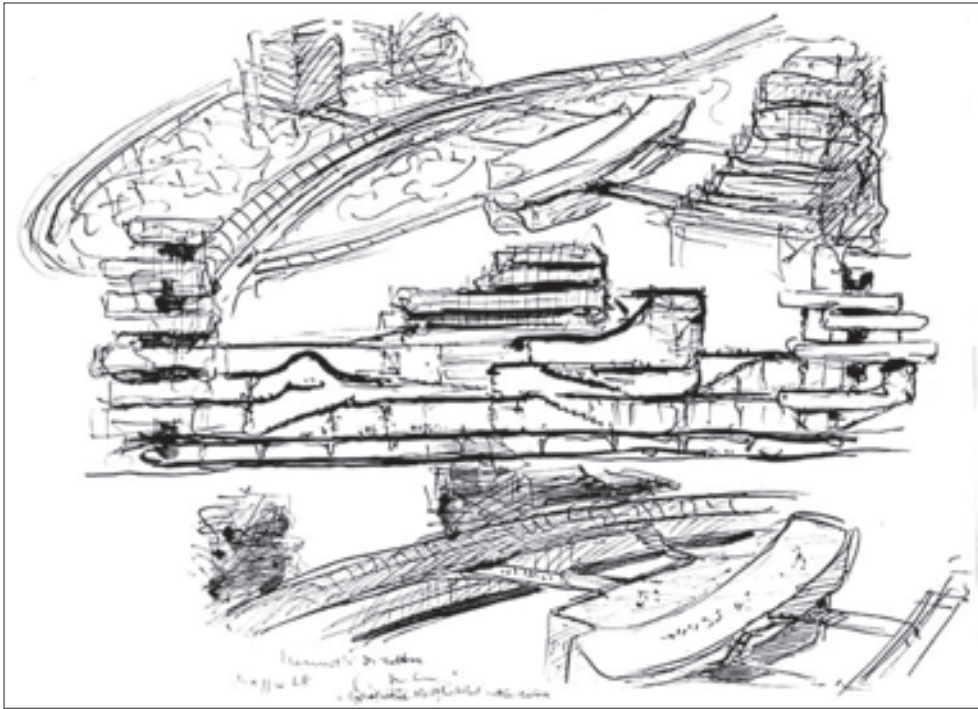
²⁶ *Disegni Centenari*, mostra e catalogo, Agliana, Pistoia, 2003.

²⁷ G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002, p.74.

²⁸ Ivi, p.26.

56.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, maggio,
1968

56



Dalla ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio 1944-1946 a gli *Elementi di città* 1969-1971

Due eventi drammatici, prima la guerra e venti anni dopo l'alluvione, sono la tragica occasione offerta a Michelucci per precisare e tradurre, da pensiero teorico a concreta proposta urbanistica, le proprie posizioni critiche sul tema della città.

I termini del ragionamento urbanistico michelucciano, come contributo teorico, sono già maturi nel momento in cui la violenza bellica pone il problema di ridefinire l'immagine del centro storico fiorentino.

Infatti, il ragionamento sulla città e sulla sua trasformazione, iniziato di fronte ai resti della civiltà pompeiana, approda ad una formulazione più sistematica circa dieci anni dopo.

Nel 1942 Michelucci pubblica due articoli, *Funzione sociale dell'urbanistica*, in «Critica Fascista» ed *Elementi della nuova città* in «Lo Stile».

Nei due scritti l'Architetto stabilisce inequivocabilmente quali siano, secondo lui, i termini della questione urbanistica: “biunivoca corrispondenza” tra problema architettonico e problema urbanistico e urbanistica come specchio del grado di civiltà raggiunto dalla società.

In *Elementi della nuova città*, inoltre, Michelucci affronta esplicitamente il ragionamento sul *recinto*, individuando nella recinzione “un punto base della schiavitù di tutta l'urbanistica”.

Il recinto è interpretato dall'Architetto non solo come un limite fisico, separazione materiale tra costruito e ambiente, ma anche come un limite sociale, separazione tra classi umili e classi agiate.

Il ragionamento sulla città è costantemente affiancato a quello sociale, anzi, la valutazione delle trasformazioni sociali sembrano costituire la radice delle trasformazioni urbanistiche, principio consolidato in *Urbanistica e politica*, pubblicato da Michelucci in «Lo Stile» l'anno successivo.

Il *recinto-recinzione*, all'alba del 4 agosto del 1944, è quindi già chiaramente interpretato dal Maestro come espressione di coercizione.

La suggestione figurativa trasmessa dai resti del quartiere minato, la vista



57.

Giovanni Michelucci, studio per Por Santa Maria, vedute, piante e sezioni, laboratori artigiani al piano terra, percorsi pedonali e negozi in quota, 1945/1946

degli edifici distrutti e della loro miseria interna forzosamente esibita dai crolli, ma occultata per secoli dalla cortina muraria, corroborano un ragionamento già maturo, che in quel tempo si precisa grazie alla concretezza progettuale. Dal 1945 scritti e progetto concorrono alla precisazione dell'immagine michelucciana della città e dell'architettura, alternando concrete occasioni di verifica, i progetti per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio e del Quartiere di Santa Croce, a formulazioni teoriche, la Città variabile, gli Elementi di Città. L'immagine della città proposta dall'architetto si delinea con chiarezza fin dai primi schizzi, affiorando tra le macerie.

Michelucci compone suggestioni eterogenee, la lettura della città *tradizionale*, l'archetipo della casa su palafitte, i progetti sforzeschi di Leonardo ma anche memorie lecorbuseriane.

L'Architetto guarda ai piani per le città sudamericane e ne coglie alcuni elementi di validità per il progetto della città moderna: "terreno libero, città filtrante, macchine e uomini separati"²⁹.

La proposta di Michelucci si delinea per frammenti, il Maestro appunta sulla carta brani di città: Via dei Bardi, Lungarno Acciaiuoli, Borgo San Jacopo, Por Santa Maria. Egli ne cattura l'immagine attraverso prospettive, prospetti e sezioni animati da un brulicante movimento di uomini; a margine qualche schema planimetrico.

Nello studio dell'urbanistica e dell'architettura, spiega Michelucci nel '47, planimetria e altimetria devono essere delineate parallelamente, dopo aver chiarito:

²⁹ FGM, AL, IIIb25.



58.
Giovanni Michelucci, studio
per Borgo San Jacopo,
prospetto, pianta e sezione.
Il recupero delle torri
superstiti percorsi a vari
livelli, 1946/1946

(...) il perché della cosa, quali siano le esigenze pratiche, economiche, funzionali, tecniche, affettive spirituali ed estetiche, dopo aver valutato l'ambiente e le sue caratteristiche, la natura, l'orientamento ed infine quale è la *richiesta umana*, le preferenze, i rapporti fra le famiglie e fra le famiglie e la collettività (...) ³⁰.

La nuova città, come l'Architetto chiarisce nell'articolo *Della città*, del marzo '46 deve favorire l'associazione tra gli uomini, l'incontro e il contatto fra gli individui.

Michelucci ripropone il principio, già espresso negli articoli che precedono la guerra, secondo il quale la suddivisione in zone della città in base ai ceti economici e sociali sia stato uno dei maggiori errori dell'urbanistica moderna.

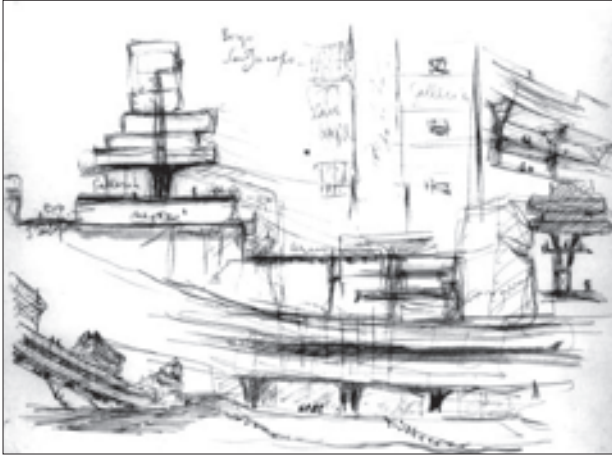
(...) Occorre riavvicinarli, questi uomini, secondo natura. La recinzione nel *proprio orto* è pericolosa quanto quella nella *propria zona* (...) ³¹.

La recinzione, in sintesi, ha un valore simbolico, più che fisica è spirituale. Il ragionamento sul recinto che tradizionalmente racchiude l'architettura incidendo non solo sull'immagine della città ma sulla vita associativa della comunità, trova in questa occasione progettuale la prima possibilità di verifica.

Accanto alle viste prospettiche e alle prospettive, che restituiscono l'immagine di una città a sviluppo prevalentemente verticale, si notano i primi sistemi di sezioni a scala urbana. (n. 300 CMPt. fig.58, n. 341 CMPt. fig.11, n. 343 CMPt fig.59, n.913 CMPt fig.60).

³⁰FGM, AL, IIIa16.

³¹ G. Michelucci, *Della Città*, in «La Nuova Città», n. 4-5, 1946, p.11.



59.
Giovanni Michelucci, studio
per Por Santa Maria,
vedute, piante e sezioni,
laboratori artigiani al piano
terra, percorsi pedonali e
negozi in quota,
1945/1946

L'immagine della città, compatta nelle prospettive, nelle sezioni si sgretola, la composizione sembra essere governata da un principio di smontaggio di elementi piuttosto che di assemblaggio, forse suggerito dall'immagine delle macerie.

La città diventa allora filtrante, palesa i suoli artificiali che sovrapposti compongono i blocchi verticali degli edifici, mostra i sistemi delle gallerie che liberano il suolo al piano terra sospendendo i fabbricati.

La città, priva di recinzioni, è animata da una folla che circola dentro e fuori gli edifici, lungo gli argini dell'Arno e sul letto del fiume: con delle imbarcazioni. Lo spazio continuo, tra architettura e città e tra città e natura, in origine assimilato come suggestione figurativa e come riflessione filosofica davanti alle rovine antiche, comincia in questi disegni a prendere forma fisica. Interno ed esterno iniziano a compenetrarsi e la *recinzione* fisicamente a frantumarsi.

(...) A meno che non si voglia fare la facciata per la facciata – scrive Michelucci in *Architettura vivente, La nuova città* nel 1945 (Ndr) – è evidente che la struttura interna influisce direttamente su quella esterna, e la caratterizza fissandone lo schema a sé confacente, che l'architetto preciserà, coordinandone ed armonizzandone tutti gli elementi. Ma quella vita interna che si proietta verso l'esterno anziché costituire un impedimento all'espressione artistica è, al contrario, un suggerimento di nuove forme per l'architetto che quel suggerimento sappia intendere (...) ³².

I principi urbanistici delineati da Michelucci attraverso gli scritti trovano puntuale

³² G. Michelucci, *Architettura vivente, La nuova città* in «La nuova città», n. 1-2, dicembre 1945, gennaio 1946, p. 5.



60.

Giovanni Michelucci, studio per Borgo San Jacopo, prospetto, pianta e sezione. Il recupero delle torri superstiti, percorsi a vari livelli, 1946/1946

riscontro nei disegni. Nel disegno n. 913 CMPt. (fig. 60), Michelucci disegna il fronte sull'Arno di Borgo San Jacopo. Gli schizzi denotano l'indifferenza di Michelucci al problema delle facciate, queste sono appena abbozzate con l'indicazione di qualche finestra e dei piani; quello che interessa l'Architetto è approfondire il rapporto tra l'altezza dei corpi di fabbrica e la larghezza degli "spazi umani"³³ tra di essi, piccole piazze necessarie a garantire l'incursione della luce solare dentro gli edifici.

La sezione, appuntata nello stesso foglio, controlla il rapporto con il contesto: il dislivello tra la quota della strada e del fiume. Le sezioni e le viste mostrano la complessità del sistema urbano.

Lo spazio privato dell'edificio e lo spazio pubblico costituiscono un organismo completo e complesso: la *passaggiata pubblica* affacciata sul fiume ad una quota sovrelevata, la *grande galleria* che si sviluppa lungo il fiume, reso facilmente raggiungibile tramite scalinate che scendono sull'argine, i *negozi* al piano terra, n. 343 CMPt (fig.59), n.340 CMPt. (fig.64)

La sovrapposizione dei suoli artificiali chiarisce l'ordine funzionale, *appartamenti* ai piani alti, la *strada sovrelevata*, i *negozi* e i *laboratori* al piano terra. Il traffico meccanizzato circola liberamente e gli uomini ritrovano degli spazi a *misura umana*, passeggiate e piccole piazze che favoriscono l'incontro tra gli individui n.321 CMPt. (fig.63).

La città proposta da Michelucci eredita della tradizione medievale un'intensa vocazione comunitaria; le strutture di aggregazione della comunità, centri

³³ Michelucci appunta sullo schizzo: Il sole entra nelle case di Borgo San Jacopo! L'uomo vive tra mille spazi "umani" centuplicare gli spazi "umani", il traffico troverà la sua strada libera perché l'uomo potrà passeggiare nella sua strada.

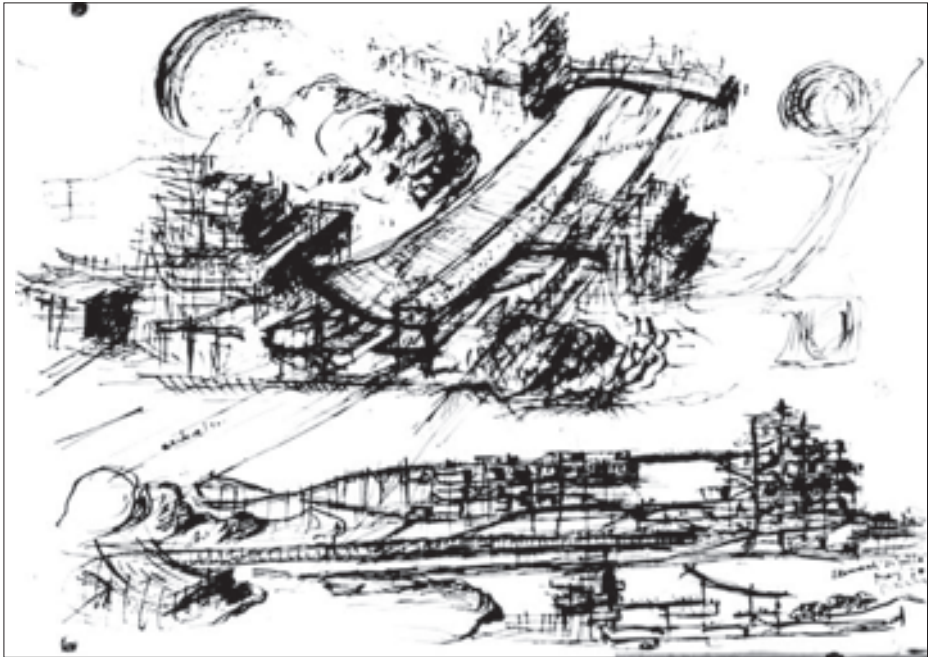
61.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, 1970

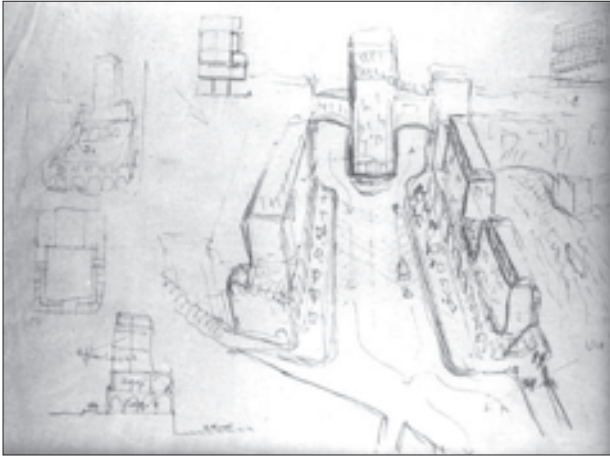
61



62.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, strada
soprelevata al teatro,
maggio 1970

62





63.
Giovanni Michelucci, studio
per via de' Bardi, vedute e
sezioni, 1945/1946

64
Giovanni Michelucci, studio
di sezione per Borgo San
Jacopo,
la discesa al fiume, zone
porticate, negozi e uffici,
1945/1946

civili, religiosi, commerciali, spiega l'Architetto dalle pagine de *La Nuova Città*, nel 1946, hanno un'importanza fondamentale nella definizione di un centro urbano. Così grandi spazi comunitari, il *mercato-teatro*, il *centro culturale* il *centro artigiano* saranno assunti da Michelucci come elementi nevralgici della organizzazione urbana e sociale in occasione del piano di ricostruzione del quartiere di Santa Croce e con maggiore complessità negli *Elementi di città*. La proposta di Michelucci per il risanamento della zona alluvionata di Santa Croce sviluppa e precisa le riflessioni avviate prima della guerra e verificate in occasione della ricostruzione postbellica.

Nel 1950 Michelucci scrive:

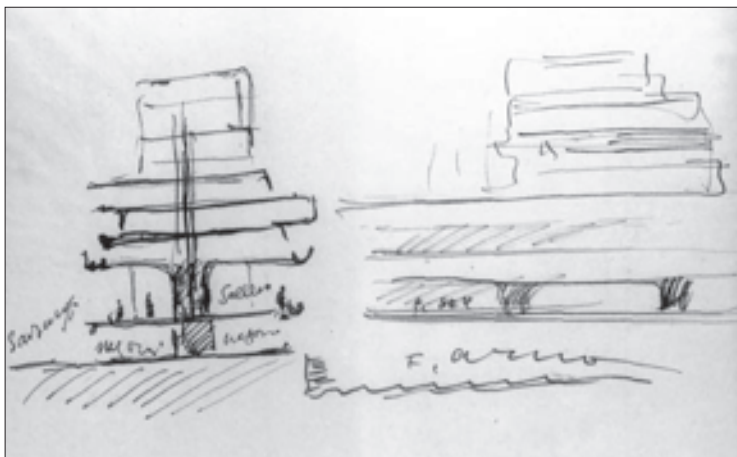
(...) L'uomo moderno in genere e l'artista in particolare, per educazione secolare (dal rinascimento), è isolato, ha il suo punto di vista di cui è geloso. L'uomo stabilisce un recinto entro cui garantirsi l'isolamento. Recingendosi pensa di difendere la propria personalità, così ogni contatto tra gli uomini è reso difficile, tanti uomini, tanti mondi isolati, diaframmi. Manca la confidenza necessaria per comunicare, manca perché la recinzione porta l'uomo ad essere solo con i suoi pensieri che egli ritiene sublimi e che gli altri non possano capire.

Si dice: pubblico non capisce.

Così ci ignoriamo l'un l'altro. Di più, siamo giudici l'un l'altro, perché presumiamo molto, noi.

(...) Per queste ragioni, la poesia, la pittura, l'architettura, sono chiuse dentro un recinto intellettuale impenetrabile alla popolazione (la quale però giudica e dice bello e brutto, da qui una Babele).

Tutto ciò fra gli uomini ma altrettanto fra le costruzioni, il villino esprime l'ambizione personale ed è in contrasto con quello accanto. Ogni costruzione rappresenta un interesse particolare, contrasta con la popolazione, sono tanti fatti che rivelano egoismi, presunzione ed interessi particolari.



C'è una relazione tra i rapporti tra gli uomini e i rapporti tra le costruzioni?
Ma se questo è vero significa che l'architettura esprime l'umano sentimento:
l'esperienza.

Ed è così: questo è il punto di partenza per liberarci dal recinto egoistico che porta all'incomprensione (...) ³⁴

Il 4 novembre 1966 l'Arno in piena esonda allagando Firenze.

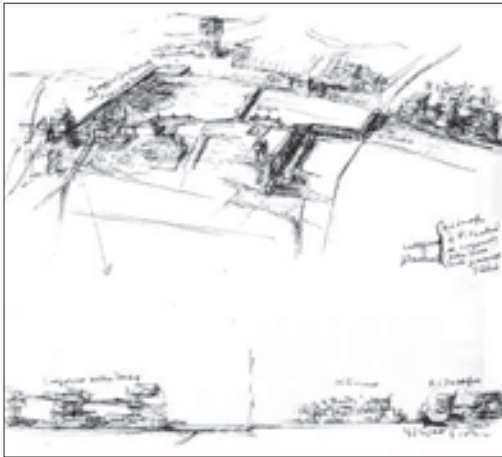
I danni causati dall'onda di piena sono estesi a tutto il centro storico ma il quartiere più danneggiato è quello di Santa Croce; il più depresso, non solo orograficamente ma anche socialmente.

L'alluvione ripropone, con rinnovata urgenza, dopo circa trenta anni, il problema del risanamento igienico – sanitario del quartiere, per il quale era già stato previsto un piano di risanamento attuato in minima parte negli anni immediatamente prebellici. Nel 1966 il degrado architettonico e umano di quest'area è sostanzialmente lo stesso di quello documentato da Vasco Pratolini ne *Il Quartiere* e messo a nudo proprio dalle lacerazioni inferte al tessuto urbano dal *piccone risanatore*:

(...) Le crepe, i logori infissi, le docce arrugginite, le stesse facciate rese sporche e grigie dal tempo, la lisa biancheria appesa alle finestre, perduti i fabbricati dirimpettai che ne ripetevano l'immagine, e smarrita la dimensione naturale della strada, mettevano a nudo il loro squallore. Le stanze, violentemente illuminate dal grande arco di luce del piazzale, ponevano al vivo davanti agli occhi la povertà delle suppellettili (...) ³⁵.

³⁴ FGM, AL, IIIb23.

³⁵ V. Pratolini, *Il Quartiere*, Vallecchi, Firenze, 1954, (prima edizione 1947), pag.182.



65.

Giovanni Michelucci, sezione Lungarno della Zecca, fiume, oltrarno, Borgo san Jacopo, 25 febbraio 1968

Michelucci, interpellato dall'amministrazione comunale per suggerire un possibile orientamento per un nuovo piano di recupero, prosegue il proprio ragionamento sulla città.

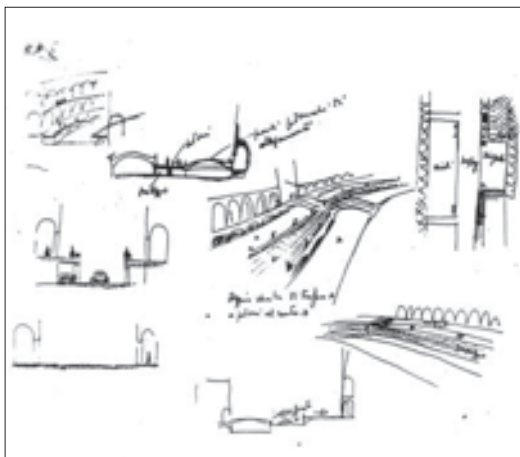
L'Architetto mette in dubbio quale sia il limite – *recinto* – dell'area da risanare, manifestando l'impossibilità di confinare il problema unicamente ad un elemento dell'organismo urbano; la morfologia di un quartiere è incomprendibile se considerata separata da quella della città, del territorio e dall'*ambiente umano*. I confini stessi fra le città, scrive l'Architetto, tendono a perdersi e le città ad unificarsi, diventa necessario, quindi, rompere il proprio recinto fisico e culturale:

(...) A mio avviso, quanto più le strutture urbanistico architettoniche tenderanno a spezzare, a rompere, a superare le recinzioni reali ed ideali che nel tempo si sono affermate e cristallizzate, tanto più si raggiungerà il fine di aprire la mente al pensiero ed alla esigenza di una nuova dimensione dello spazio urbano e dei rapporti tra gli uomini: dimensione che la storia già annuncia se pur non ne precisa gli orientamenti e i limiti (...) ³⁶.

Il problema dei percorsi è centrale, il quartiere di Santa Croce non può essere valutato separatamente da quello di San Frediano e del così detto centro storico e questi "tre centri" separatamente dall'area di espansione ottocentesca.

Una rete di collegamenti, pedonali e veicolari, garantisce la continuità urbana tra le due sponde del fiume che anziché essere un elemento di separazione diventa, come già nelle proposte per la ricostruzione della zona del Ponte Vecchio, un elemento da valorizzare. (n. 231 CMPt. fig.65).

³⁶ G. Michelucci, *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina, Roma, 1968, p.132.



Grandi autorimesse ai margini del nucleo storico e arterie di scorrimento per il traffico dall'esterno della città verso l'interno, rigorosamente separate dalla viabilità pedonale, decongestionano il centro antico da un carico di traffico insostenibile per la tradizionale rete viaria e allo stesso tempo garantiscono il collegamento tra centro e periferia. (n.918 CMPt. fig.66; n.916CMPt. fig.69). Gli appunti, in prevalenza viste a volo d'uccello, sono puntualmente controllati attraverso l'oggettività delle sezioni che permettono una verifica senza le inevitabili distorsioni della prospettiva.

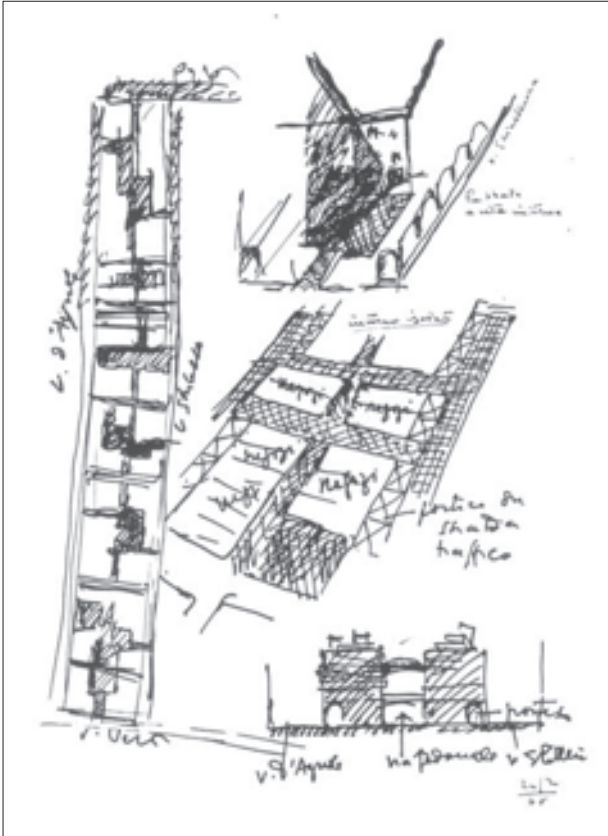
Attraverso numerosi schizzi Michelucci studia la *spina umana* proposta per risolvere uno dei nodi più problematici, per insalubrità e degrado, del quartiere di Santa Croce: il lotto compreso tra via dell'Agnolo e via Ghibellina, da via Verdi al viale Amendola. (n.920 CMPt. fig.67; n.229 CMPt. fig.68).

Le viste a volo d'uccello sintetizzano il concetto guida che è già maturo fin dai primi schizzi datati febbraio 1968:

(...) quel comparto, che è in condizioni tristissime, dovrebbe acquistare una struttura tutta pedonale (...) cioè sui fronti tra via Ghibellina e via dell'Agnolo dovremmo avere delle case d'abitazione con negozi che si affacciassero sull'interno: escludendosi dalle strade dove il traffico scorre senza determinare pericoli per i cittadini (...)³⁷.

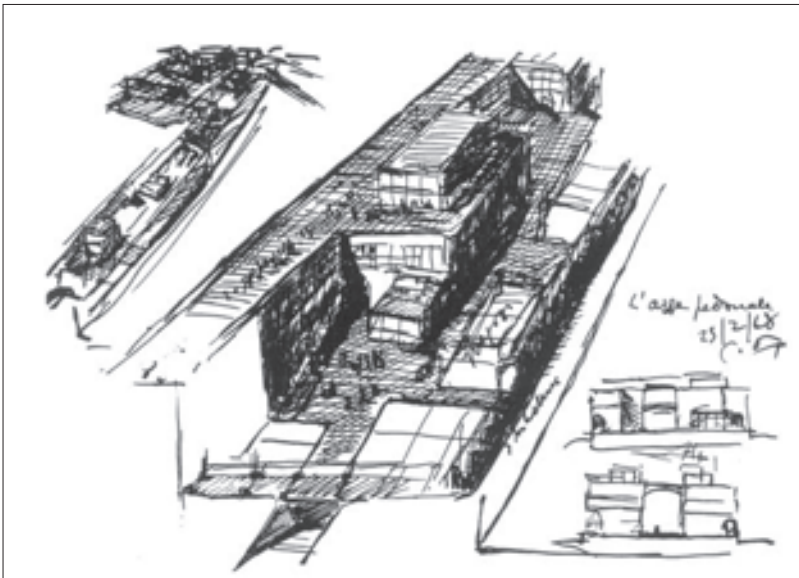
Le sezioni che commentano le prospettive analizzano nel dettaglio il funzionamento della spina: le aree destinate a parcheggio, le quote altimetriche, le larghezze dei percorsi destinati al traffico, veicolare e pedonale, la *strada*

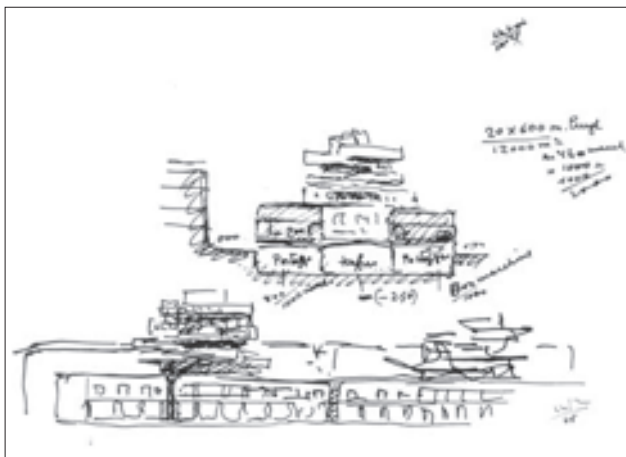
³⁷ Ivi, p. 92



67. Giovanni Michelucci, studio per il comparto tra Via dell'Agnolo e via Ghibellina, 24 febbraio 1968

68. Giovanni Michelucci, l'asse pedonale di via Ghibellina, 25 febbraio 1968





69.
Giovanni Michelucci,
sezione di un' autorimessa
per ottocento-mille
macchine, 24 febbraio
1968

a vita interna³⁸, il rapporto tra le emergenze delle torri e il vuoto dei portici pedonali. (n.917 CMPT. fig.68; n.249 CMPT. fig.69).

Attraverso lo stesso metodo progettuale Michelucci studia il comparto tra via Verdi, via dell'Agnolo e via Pietrapiana destinato a diventare un vero e proprio polo d'attrazione non solo per il quartiere ma per la città. Michelucci suggerisce la demolizione dell'attuale mercato ortofrutticolo e la sostituzione di questo con un *mercato-teatro* realizzando un vero e proprio elemento della città variabile. La sezione, come sempre, chiarisce il funzionamento dell'organismo: la linea che definisce il profilo del *teatro - mercato* individua due spazi, uno interno ed uno esterno, entrambi luogo della vita associativa.

All'interno del profilo un' autorimessa seminterrata garantisce il recupero di "spazi umani" in superficie, mentre le *sale-negozi* e le *sale riunioni e concerto* trovano posto ai piani superiori.

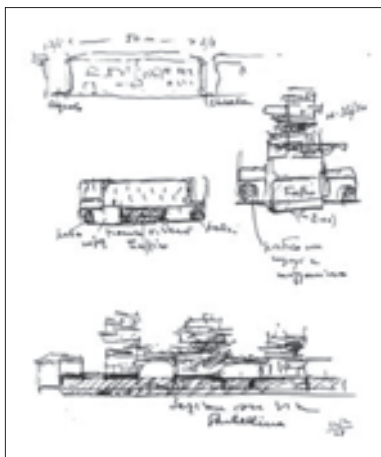
All'esterno il profilo a gradoni disegna il teatro all'aperto, luogo della rappresentazione ma anche, come si legge in una nota sullo schizzo n. 232 CMPT. (fig.72), spazio libero per i ragazzi.

L'itinerario progettuale avviato durante la ricostruzione postbellica e maturato nella contingenza dell'alluvione, approda, tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, alla formulazione degli *Elementi di città*.

Gli *Elementi di città*, frammenti di una città immaginaria ma non ideale³⁹, non rappresentano un'utopia ma la volontà di dare una risposta ai bisogni e alle richieste dell'uomo contemporaneo. Il mutare dell'immagine urbana non è frutto dell'invenzione formale estranea dalla vita reale, ma è conseguenza del

³⁸ La definizione è tratta dalla nota appuntata da Michelucci sullo schizzo n.920 CMPT.

³⁹ Riguardo alla città ideale Michelucci scrive: "Quando si arriva alla città ideale, indubbiamente, si stabilisce



70.

Giovanni Michelucci,
sezione su via Ghibellina,
24 febbraio 1968

mutare della società, dei suoi valori e delle sue abitudini. Michelucci rileva nella società contemporanea una sorta di vocazione al “nomadismo”; masse di uomini che dopo millenni di immobilità si spostano alla ricerca di condizioni di vita migliori, di provocazioni culturali, di nuove relazioni umane.

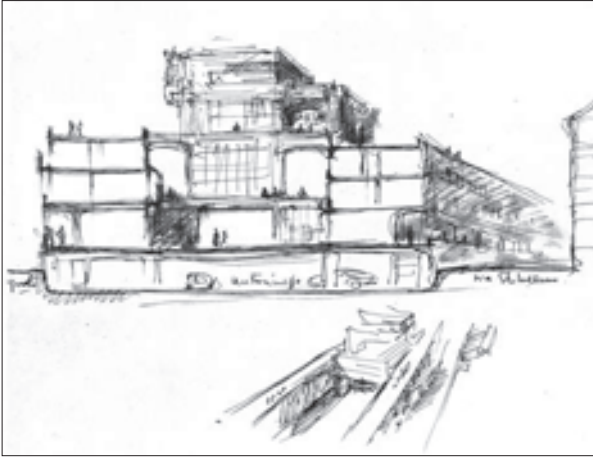
(...) la massa da uno stato di immobilità millenaria, è passata ad una condizione spesso frenetica. La massa sta scoprendo che il proprio ambiente di vita ha dei limiti mal sopportabili, che le barriere economiche, amministrative, politiche, che ci ha insegnato la scuola non hanno più senso, il mondo ha cambiato dimensione (...)⁴⁰.

Il cambiamento della società moderna, rispetto a quelle del passato, è tale, chiarisce Michelucci, da rendere assolutamente inadeguati i metodi e gli strumenti della pianificazione urbanistica. L'Architetto teorizza allora una città senza progetto, un'opera d'arte collettiva, costruita coralmemente da una comunità dai confini sempre più impalpabili, un'opera in divenire, in perenne creazione, la cui immagine non è mai compiuta, perché si adatta al mutare delle esigenze umane pratiche e spirituali, una città provvisoria, riflesso di una comunità in frenetico movimento e mutamento, inteso non solo come alterazione fisica, ma anche e forse principalmente come evoluzione perenne dello spirito.

una certa autorità – elemento; è la città che è legata ad un concetto filosofico o, comunque, è sacrificata rispetto a quello che è l'insegnamento della vita.”. In: *Michelucci o le cavità plasmate, intervista di Nazzareno Centini e Alessandro Costa*, «L'architettura cronache e storia», n. 410, 1989, pp. 901-904.

Sullo stesso argomento: F. Borsi, *Moralità di Michelucci*, «Casabella», n.311, 1967, pp. 42-51.

⁴⁰ FGM, AL, Ilc2.



71.

Giovanni Michelucci,
sezione su via dell'Agnolo e
via Ghibellina, aprile 1968

(...) inoltre la città provvisoria – scrive Michelucci – porterebbe con sé un sentimento di libertà ed una incitazione alla creazione quotidiana. Libertà, cioè liberazione da ogni preoccupazione accademica e compositiva, per sperimentare incessantemente la validità umana, e verità e vitalità di un piano o di una forma costituiscono già per se stessi l'elemento più duraturo di bellezza (...)⁴¹.

La nuova città, in sintesi, dovrebbe essere una *città variabile*, nella quale “la banca diviene chiesa, la chiesa teatro”.

La formulazione della città variabile determina il definitivo superamento del problema tipologico e il conclusivo allontanamento dalla concezione di *monumento* come elemento immutabile della città. Negli *Elementi di città* domina il movimento, strade e viadotti avvilluppano e attraversano articolate configurazioni architettoniche dalla tipologia indefinita e indefinibile, ma nelle quali spesso è riconoscibile la simbologia della tenda, archetipo della dimora dell'uomo, ricovero per una comunità in transito.

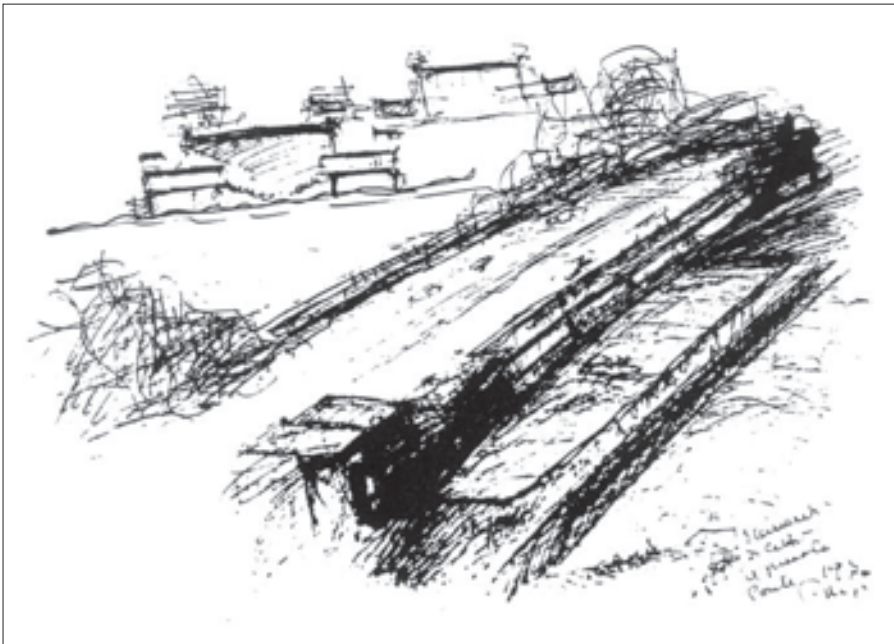
Gli schizzi michelucciani, dal segno rapido e vorticoso, sembrano sottolineare l'equilibrio instabile di questi organismi, come delle istantanee catturate da una sequenza di immagini in perpetua evoluzione. Gli *Elementi di città*, frammenti della Nuova città, raffigurano complessi sistemi architettonici nei quali la *misura umana*, costante preoccupazione di Michelucci, si combina ad una scala che è sempre più prossima a quella urbana, a volte territoriale. Il tema della sezione ricorre insistentemente e sembra estendersi in *grande sezione*, inedito strumento di controllo e di racconto della forma urbana. Michelucci *dispone* i vari elementi con virtuosa abilità compositiva, studia le relazioni tra

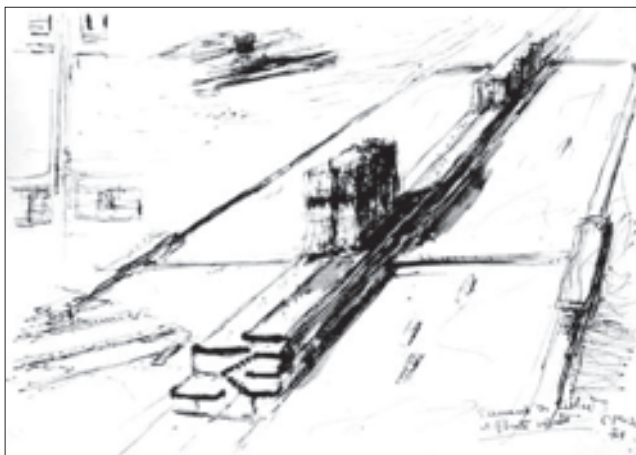
⁴¹ FGM, AL, IIIc2.



72.
Giovanni Michelucci, teatro
mercato in piazza Ghiberti,
8 marzo 1968

73.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, il piccolo
ponte, 1970





74.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, il ponte
vissuto, 1970

di essi, i loro rapporti, la deformazione di certi spazi e il riflesso di queste alterazioni sugli spazi contigui. L'Architetto combina parti che sono proprie della città, arterie stradali, ponti, piazze pubbliche, parcheggi, passeggiate pedonali, con altre che sono proprie dell'architettura, interni assembleari, ambienti a doppia altezza, scale, ballatoi e corridoi, iterazione di vani modulari, forse abitazioni. Il paesaggio partecipa alla composizione che sembra subire un'ulteriore estensione: le infrastrutture partecipano al contempo alla costruzione del territorio e dell'organismo architettonico. Natura e città fluiscono l'una nell'altra. Attraverso le futuribili visioni metropolitane degli Elementi di città trasparente – accanto a memorie lecorbuseriane e forse suggestioni mediorientali e reminescenze di aggregazioni spontanee sudamericane⁴² – la cultura figurativa di Michelucci, radicata nella terra toscana e appartenente al DNA del grande Architetto. Affiora la lezione di quei Maestri senesi che colsero e rappresentarono la profonda relazione tra città e natura, carattere del loro paesaggio:

(...) la campagna che penetra nella città e la città che si espande nella campagna (...) ⁴³.

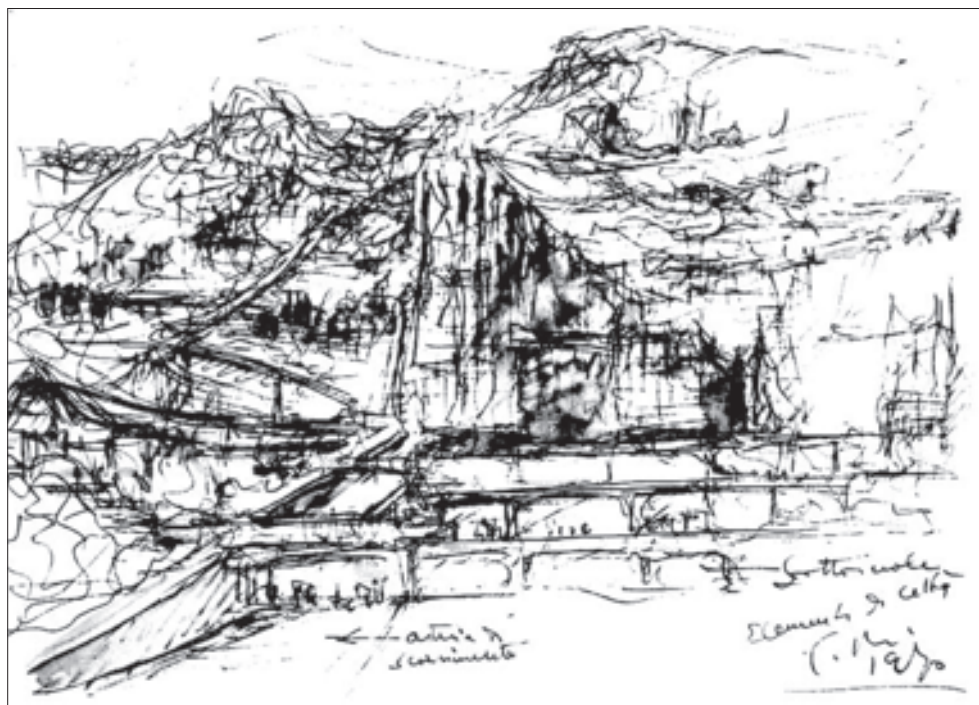
⁴² La possibile memoria delle «Favelas» del Sudamerica e delle immagini di civiltà orientali è sottolineata da Franco Borsi. Cfr.: F.Borsi, *La città di Michelucci*, Perretti, Firenze, 1976.

⁴³ G. Michelucci, *Dove...Op.Cit.*, p. 47.

(...) li portai a fare un giro per vedere le colline d'intorno, quindi ritornammo nella piazza per andare nelle stanze dove sono i grandi pittori: Duccio e Lorenzetti. Volli far notare loro una cosa sola: la profonda relazione fra il dipinto e la natura di Siena, la campagna che penetra nella città e la città che si espande nella campagna.

75.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, arteria di
scorrimento e grattacielo,
1970

75



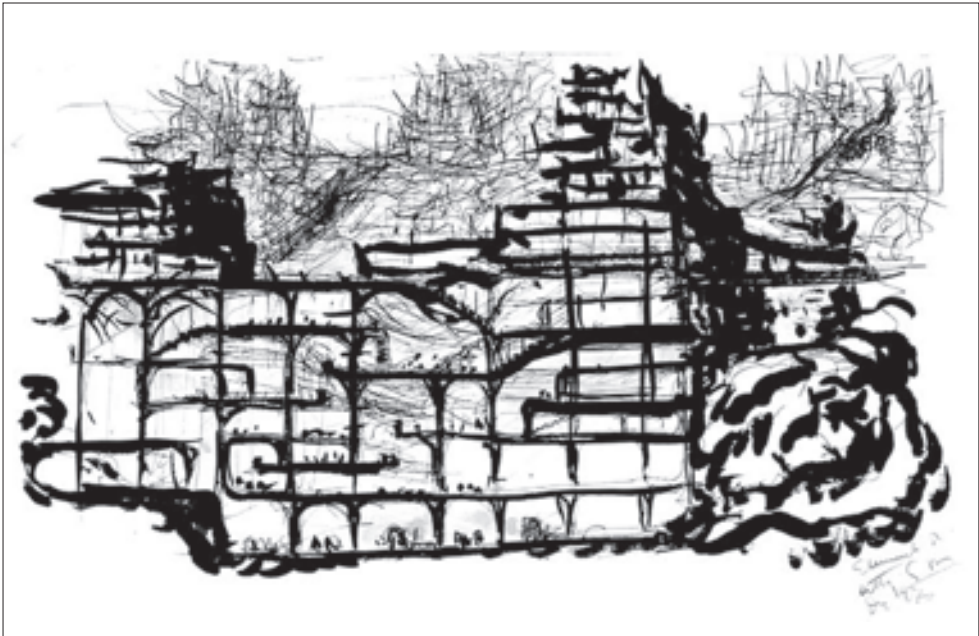
76.
Giovanni Michelucci,
Elementi di città, 1970

76



77.
Giovanni Michelucci,
gli Elementi di città, 1970
circa

77



Capitolo 5
Il progetto dello spazio attraverso l'uso della sezione:
1953-1967

Il modello gotico e tardo gotico: La stanza di Santa Chiara

Il ciclo di xilografie i *Fioretti di San Francesco*, che Michelucci elabora nel 1920, anticipa, sorprendentemente, alcuni temi e alcuni modelli di riferimento che rimarranno costanti nell'opera dell'Architetto pistoiese.

Il tema dello spazio interno, qui annunciato nella tavola *La Stanza di Santa Chiara*, diverrà centrale nella ricerca architettonica di Michelucci del dopoguerra e sarà sempre più indissolubilmente associato alla definizione degli elementi strutturali e all'esercizio della sezione.

L'attitudine di Michelucci a concepire l'architettura in termini di struttura e di spazio interno, piuttosto che in termini di massa, la preferenza accordata all'uso delle proiezioni ortogonali, in particolare all'esercizio della sezione, piuttosto che all'uso della prospettiva, ha un origine estranea all'ambiente fiorentino.

La tradizione architettonica centro italiana, infatti, in particolare quella fiorentina, è fortemente indirizzata dalla tradizione tardo antica e romanica verso un'architettura concepita in termini essenzialmente di massa.

Questa tradizione permane nel rinascimento, portando nel campo della rappresentazione dell'architettura a privilegiare la prospettiva e l'utilizzo del chiaroscuro.

La tecnica grafica messa a punto è quindi funzionale alla rappresentazione di un'architettura dal carattere fortemente volumetrico, oltre ad essere espressione della personale predisposizione degli architetti locali, quasi tutti formati come artisti figurativi, alla ricerca, anche nel disegno d'architettura, dell'effetto naturalistico.

Appartiene invece alla tradizione gotica, quindi all'Europa settentrionale, la sistematizzazione del metodo delle proiezioni ortogonali; è in quest'area geografica, infatti, che la rappresentazione in pianta prospetto e sezione ha origine e si afferma.

Il metodo proiettivo, oltre ad essere il sistema più efficace alla rappresentazione del carattere lineare dell'architettura gotica, difficilmente rappresentabile in

**78.**

Villard de Honnecourt,
prospetto interno ed
esterno della campata
del coro della cattedrale di
Reims, 1230 circa

79.

Bottega di Peter Parler,
sezione del coro destro
della Cattedrale di Praga,
1430 circa

prospettiva, è anche il più rispondente alla mentalità tecnica dell'architetto del nord Europa che si forma come muratore.

Il primo esempio completo di rappresentazione sistematica di un edificio attraverso il metodo delle proiezioni, piante prospetti e sezioni, è il taccuino di Villard Honnecourt, del 1230 circa, contenente i disegni relativi alla cattedrale di Reims.

Per la prima volta, nei disegni di Honnecourt, la parete esterna della fabbrica è messa in relazione diretta con la parete interna – la sezione – affiancate sullo stesso foglio in reciproca corrispondenza.

Così, mentre i maestri del nord Europa tendono a concepire i prospetti, esterni ed interni, in termini di ossatura portante, come fossero dei diaframmi, quelli italiani tendono invece a concepire l'architettura in termini di massa e a rappresentarla quindi secondo la sua immagine esterna¹.

Costituiscono un'eccezione coloro che, come Alberti e Palladio, hanno una formazione da architetti². Essi infatti rappresentano l'architettura in "vera divisio" attraverso il metodo delle proiezioni ortogonali.

A Firenze, dove la tradizione tardoantica è fortemente radicata e rappresentata dal Battistero e della chiesa di San Miniato, vi è una particolare resistenza, all'alba del rinascimento, alla penetrazione di influssi culturali provenienti dal

¹ Cfr. J. Ackerman, *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Electa, Milano, 2003.

² Alberti, per primo, nel suo trattato, 1450, definisce la prospettiva e il chiaroscuro come tecniche pittoriche, contrarie alla costruzione e quindi da non utilizzare nel disegno d'architettura, che deve avvalersi esclusivamente delle proiezioni. Secondo Barbaro impegnato nella traduzione del «De architectura», la triade vitruviana del disegno non sarebbe *Ichnographia*, *Orthographia*, *Scaenographia*, (pianta prospetto e prospettiva), come veniva solitamente interpretata, ma *Ichnographia*, *Orthographia*, *Sciographia*, (pianta prospetto e sezione). Il disegno d'architettura, quindi, secondo Barbaro, dovrebbe essere esclusivamente in proiezione ortogonale, interpretazione alla quale si attiene rigorosamente Palladio. Cfr. J. Ackerman, Op.Cit.



80.
Notre Dame, foto
di Giovanni Michelucci,
1950 circa

nord Europa che, accolti invece nel territorio senese, conducono alla riscoperta della spazialità interna.

È infatti attraverso la pittura gotica che Giotto e i suoi contemporanei riscoprono lo spazio pittorico, perso in età tardoantica e sostituito dall'astratto fondo dorato, definendo le basi necessarie all'evoluzione degli studi di Brunelleschi sulla prospettiva centrale. Studi fondamentali non solo per la definizione e la rappresentazione in pittura ed in architettura della volumetria dell'edificio ma per la definizione del sua spazialità interna³.

Firenze, erede del rinascimento, assiste così al permanere di una architettura neorinascimentale, alimentata prima dall'Accademia di Belle Arti e poi, in parte, dalla Scuola Regia di Architettura.

Tendenza ancora in atto nel dopo guerra, come testimoniano le immobili vedute prospettiche di Firenze dello Zumkeller, eredi delle metafisiche prospettive rinascimentali.

Michelucci, a differenza dei suoi contemporanei, sembra trovare i propri modelli di riferimento altrove, come suggeriscono le incisioni per il Calendario Francese.

È la tradizione gotica e tardo gotica, assimilata dall'Architetto attraverso l'intima ed autonoma meditazione sull'opera dei maestri del Due e del Trecento, in particolare sull'opera dei pittori senesi, Duccio e Lorenzetti, affiancata alla propria formazione artigiana, che lo porta a ragionare in termini strettamente legati alla costruttività. La concezione architettonica di Michelucci si avvicina così più a quella di un maestro – muratore medievale che a quella di un architetto – artista rinascimentale.

³ Cfr. C. L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico* in Millon H. Magnago R e Lampugnani V. (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo la rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1994, pp.101-121.



Come le antiche tavole sulle vite dei Santi, le incisioni di Michelucci mostrano la scena, naturale o costruita, allo spettatore.

L'incisione *La stanza di Santa Chiara*, come una quadratura di Lorenzetti, rivela all'osservatore lo spazio interno, luogo della vita della Santa.

Essa è descritta non solo dal punto di vista dell'architettura, le travi del soffitto e la trifora sulla parete di fondo, ma anche dal punto di vista umano.

La semplicità dell'ambiente, con il letto da una parte, le due sedie di legno in primo piano e il tabernacolo in angolo, racconta la devozione e la vita umile della Santa.

L'interpretazione psicologica dello spazio interno, inizialmente accolta da Michelucci probabilmente attraverso un canale figurale, l'osservazione dell'opera dei maestri senesi, diventa nel dopo guerra cardine della sua ricerca architettonica, adesso supportata da un ragionamento critico e filosofico al cui centro è l'uomo.

I modelli gotici e tardo gotici entrano a far parte del bagaglio figurativo dell'Architetto, affiorano attraverso gli scritti e i progetti, dalle giovanili incisioni francescane all'ultimo progetto proposto per Firenze, nel 1990, per la nuova uscita degli Uffizi in Piazza Castellani.

Gli amici e collaboratori impegnati con l'Architetto nella definizione di questo progetto ricordano le soste di fronte a *L'Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano⁴, il cui preziosismo fantastico può essere colto nella "lanterna preziosa, sfaccettata come un cristallo di quarzo: come un diamante"⁵ proposta da Michelucci per piazza Castellani.

⁴ La tavola, destinata alla Cappella Strozzi nella Chiesa di Santa Trinita, venne commissionata da Palla Strozzi a Gentile da Fabriano che la dipinse nel 1423.

⁵ G. Michelucci, *Una proposta per piazza Castellani*, Fiesole, novembre, 1990, in *La nuova uscita degli Uffizi*

81.

Giovanni Michelucci,
xilografie per i Fioretti di
San Francesco, La stanza
di Santa Chiara, 1920

Scrivi Michelucci nella relazione di presentazione del progetto:

(...) Le guglie, le cuspidi delle cornici dei quadri del medioevo mi suggerivano quelle torri cuspidate, di diverse altezze, a coronamento della costruzione di vetro appoggiata al prospetto degli Uffizi su piazza Castellani; Come in quei paesi fantastici e in quelle case che si vedono nei dipinti del Due e del Trecento (...) ⁶.

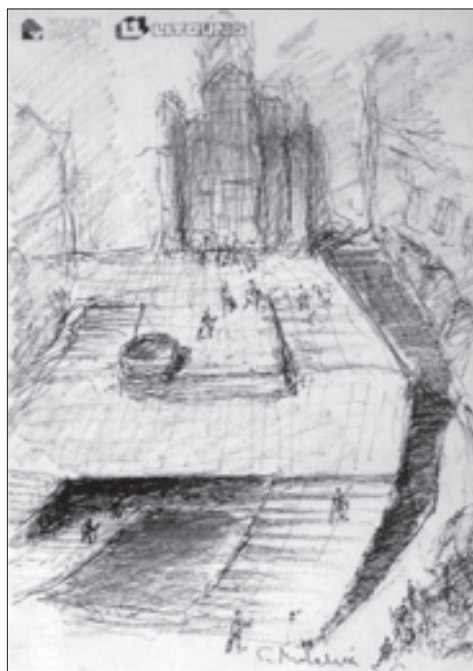
Forse la meditazione su Giotto e Duccio, sicuramente la riflessione sullo spazio barocco, iniziata durante il soggiorno a Roma del Maestro toscano, alla quale si affianca a metà degli anni cinquanta la rilettura critica dell'opera di Brunelleschi, costituiscono la base sulla quale Michelucci costruisce una vera e propria poetica dello *spazio dinamico*.

Progetti per Piazza Castellani, a cura di A. Godoli, Giunti, Firenze, 1999, p. 45.

⁶ Ivi.

82.
Giovanni Michelucci,
progetto per piazza
Castellani, 1990

82



Il progetto dello “spazio dinamico”

Questioni connesse alla prospettiva

Lo spazio dinamico è, secondo Michelucci, lo “spazio della vita”, ovvero il solo che abbia una relazione diretta con l’uomo.

L’Architetto, infatti, d’accordo con Erich Fromm, ritiene che la percezione dello spazio, nell’uomo come in tutti gli altri animali, sia legata al movimento, ovvero a ciò che si può *fare* in un determinato spazio piuttosto che a ciò che si può *vedere*⁷.

Così Michelucci formula la sua idea di spazio:

(...) Spazio inteso non in senso prospettico (cioè quello spazio che si serve di una successione e molteplicità di piani che costringono l’occhio a passare attraverso episodi successivi ma spazio poetico, dinamico, in quanto segue e sollecita pensieri la cui immagine non è legata a stimoli esterni ma deriva da una attività interiore che si comunica attraverso immagini che possono anche sembrare arbitrarie ma che rispecchiano una realtà che rivela se stessi a chi penetri quelle immagini.

Lo spazio del tutto opposto a quello rinascimentale: stabile, statico, che ha dominato fino ad oggi nel campo dell’architettura. (...)⁸.

Michelucci, quindi, non condivide l’interpretazione dello spazio del Rinascimento, immaginato e progettato per un osservatore posto staticamente in un punto prefissato e ad una distanza preordinata.

La percezione dello spazio è connessa allo spostamento nel tempo e nello spazio, come nella straordinaria e modernissima interpretazione di Giotto intento ad affrescare la *Cappella Peruzzi* in Santa Croce⁹.

Le scene rappresentate, se osservate dall’interno della cappella, appaiono eccessivamente dilatate, quasi distorte. La loro precisione prospettica si ricompone allontanandosi dalla cappella.

Gli affreschi, infatti, affinché siano geometricamente corretti, devono essere

⁷ Cfr. Michelucci G., *Brunelleschi mago*, Tellini, Pistoia, 1972.

⁸ FGM, AL, IIC3.

⁹ Cappella Peruzzi, 1325, *Storie di San Giovanni Battista*, Chiesa di Santa Croce, Firenze.



letti da un particolare punto di vista che è posto al di fuori della cappella stessa, in corrispondenza dell'ultimo pilastro della navata centrale nel punto di innesto con il transetto¹⁰.

Giotto ha composto il disegno tenendo presente non l'obiettività della parete, al centro della quale porre il fuoco della composizione, ma piuttosto il punto di vista di uno spettatore che avanza dal fondo della navata verso l'altare.

La concezione di Giotto non è quindi una concezione statica e geometrica ma si potrebbe dire dinamica, perché legata al movimento dell'osservatore e quindi alla diversità dei punti di vista.

L'attitudine mostrata da Giotto di percepire lo spazio in termini dinamici piuttosto che statici sembrerebbe convalidare l'ipotesi di un impegno del Maestro fiorentino nell'ambito della scenografia teatrale, da qui l'idea di un principio di rappresentazione non statico ma associato a quello dello spostamento nello spazio.

Michelucci medita guardando *La Maestà* di Duccio, dove sono rappresentati gli episodi della vita di Cristo e di Maria, scoprendo la "natura" della prospettiva.

In particolare l'Architetto si sofferma davanti alla rappresentazione de *L'ingresso a Gerusalemme*, dove è descritta contemporaneamente l'attesa e la risposta all'attesa di coloro che aspettano di vedere il Cristo.

L'impostazione diagonale ed ascendente della tavola enfatizza il senso di movimento del corteo che, preceduto dal Cristo, sta per attraversare la porta della città, dove già lo attende la folla trepidante.

La prospettiva obliqua è dunque funzionale al dinamismo dell'azione narrata.

¹⁰ Cfr.: Flores D'Arcais F., *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 2001

Infatti, nelle tavole successive, *L'Ultima cena* e *La Lavanda dei piedi*, Duccio adotta la frontalità della prospettiva centrale, più adatta a descrivere la staticità dell'evento, spostando opportunamente il punto di vista e il fuoco della prospettiva in maniera tale da concentrare l'attenzione sugli elementi fondamentali dell'evento.

Alla prospettiva perfettamente centrale de *La Lavanda dei piedi*, Duccio sostituisce, ne *L'Ultima cena*, una prospettiva leggermente dall'alto che gli permette di rappresentare il volto di tutti gli apostoli riuniti intorno alla tavola. La prospettiva, in sintesi, è funzionale alla narrazione, non governa rigidamente e indifferentemente, in base ad un unico punto di vista, la totalità della rappresentazione.

Scrive Michelucci dopo essersi soffermato sulle tavole:

(...) Allora ho capito, per la prima volta, che cosa è la prospettiva. La prospettiva non è la rappresentazione geometrica o scientifica o quel che dir si voglia. La prospettiva riesce a fondere insieme il tempo e lo spazio...

La prospettiva è la storia: questo elemento di base che lega i fatti più lontani, avvenuti nel mondo, ai più vicini, direi al futuro (...)¹¹.

Il ragionamento di Michelucci sullo spazio prospettico e sullo spazio dinamico, si completa attraverso la meditazione sul barocco romano, conosciuto durante il suo soggiorno nella capitale.

Qui Michelucci per la prima volta entra in contatto con una concezione spaziale totalmente diversa da quelle medievale e rinascimentale di Pistoia e di Firenze.

¹¹ G. Michelucci, *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di, G. Cecconi, Carlo Zella Editore, 2002, p.67.



A Roma Michelucci entra in contatto con l'esuberanza e la vitalità dell'architettura del '600, nella quale tutto sembra essere pensato per favorire la partecipazione della gente allo spazio e all'architettura.

Anche le semplici ringhiere della fontana di Piazza Navona, due ferri accoppiati larghi e lontani, anziché essere concepite come una barriera di protezione tra le persone e il monumento, sembrano invitare a restare, affinché la popolazione possa partecipare dell'opera.

Ricorda Michelucci:

(...) Mi sembrarono cose di un'enorme importanza, soprattutto per la loro densità umana.

Passavo serate intere a Piazza Navona e a Piazza San Pietro, seduto sulle panchine, sui ferri delle fontane o sulle basi delle colonne. Una esperienza d'umanità, dunque fu Roma, e di spazio urbanistico. Questa fu una vera lezione: il barocco mi mostrò una dimensione urbana. (...) ¹².

La molteplicità delle prospettive, la mobilità delle visuali proprie dello spazio barocco sono, nell'interpretazione michelucciana, strettamente connesse all'esperienza umana, movimento significa incontro, scambio di relazioni.

Spiega Michelucci:

(...) La nostra educazione è stata orientata verso l'immagine rinascimentale dello spazio, "a ciò che si vede attraverso uno sguardo passivo" ad un'immagine vincolata a schemi geometrici, a punti di vista, ad un gioco inteso ad ampliare

¹² G. Michelucci in F. Borsi (a cura di), *Giovanni Michelucci, intervista*, L'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, p.47.



84.
Duccio, Maestà (retro),
Museo dell'Opera, Siena,
1308-1311

85.
Duccio, Maestà (retro),
L'ingresso a Gerusalemme,
Museo dell'Opera, Siena,
1308-1311

fisicamente superfici e volumi, ma tutto questo vincola l'osservatore ad una sensazione prefissata. L'esperienza barocca ci ha dato un altro spazio, che si associa, che è connesso, all'idea e all'esigenza di movimento in senso fisico, spirituale, intellettuale, coinvolgendo e chiamando a partecipare tutto l'uomo. Così lo spazio assume dinamicità che confina con le più profonde sollecitazioni della vita, (che non hanno termine perché dall'una sollecitazione nasce l'altra. Ed è una scoperta quotidiana della relazione che esiste e deve esistere fra l'uomo, la sua vita ed un oggetto, finché il dualismo soggetto-oggetto si annulla e l'uomo e lo spazio si costruiscono a vicenda) (...) ¹³.

Michelucci approda ad un'idea di spazio che non è prospettico ma poetico e dinamico, in quanto "si interiorizza e sollecita pensieri". Lo spazio, quindi, per Michelucci, non ha nulla a che vedere con le regole geometriche e con la prospettiva bensì con la vita che è movimento non solo fisico ma anche e forse soprattutto dello spirito. Il movimento dell'animo, infatti, non si ferma mai è in perpetua evoluzione e cambiamento, è *variabile*, come la città proposta dal Maestro, in continua evoluzione e costruzione, antitetica alla immobilità della città ideale rinascimentale.

Michelucci approda così ad una interpretazione dell'architettura in chiave emotiva, nella quale il ragionamento sullo spazio è sempre affiancato al ragionamento sull'uomo, sull'effetto psicologico che un determinato spazio provoca su coloro che lo vivono.

Affiorano attraverso i disegni di Michelucci non solo suggestioni formali borrominiane, evidenti negli *Studi per la facciata di una chiesa* del 1943, ma echi piranesiani nell'idea di un'architettura concepita essenzialmente in

¹³ FGM, AL, IIIC4.

86.

Roma, foto di Giovanni Michelucci

87.

Giovanni Battista Piranesi, Carceri, incisione, 1749-1750

termini di spazio interno. Nelle complesse e popolate prospettive di Piranesi, influenzate dalla tradizione scenografica teatrale, la percezione dello spazio e delle forme che lo abitano non è mai statica ma in continuo divenire, come sembra in continuo cambiamento lo spazio descritto nelle animate sezioni michelucciane. La complessa fluidità spaziale, in orizzontale e in verticale, l'importanza nevralgica delle coperture e delle scale come elementi di caratterizzazione spaziale, il possente senso tettonico della costruzione che dominano negli interni piranesiani non distano molto dalle concatenate cavità schizzate da Michelucci per il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore o dall'ascensionale spazialità della Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio.

Così l'importanza della scala, come elemento di caratterizzazione e di definizione dello spazio nell'interno della Cassa di Risparmio di Firenze, sembra essere di matrice più barocca che rinascimentale e medievale.

Ma lo spazio esterno che nelle *Carceri* di Piranesi è appena evocato, da un taglio nella copertura, da un'incursione improvvisa della luce che squarcia l'oscurità dell'interno, nelle sezioni di Michelucci collabora alla definizione dell'architettura, la continuità spaziale è totale, dall'interno verso l'esterno.

Lo spazio interno michelucciano diventa allora vero e proprio spazio teatrale, luogo della rappresentazione, indissolubilmente associato al principio dello spostamento e quindi all'interazione e allo scambio tra la gente: lo spazio diventa *corale*.



88.
Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine di Borgo Maggiore,
schizzo, 1960 circa

88



Continuità interno-esterno: lo spazio brunelleschiano

Il ragionamento di Michelucci sulla *forma* si precisa, come chiarisce l'Architetto stesso, dopo la "scoperta" dello spazio brunelleschiano.

Michelucci colloca temporalmente e con assoluta precisione la *comprensione* dell'opera di Brunelleschi dopo la realizzazione della Chiesa di Larderello, apice di una ricerca formale retaggio dell'insegnamento ricevuto durante gli anni della Scuola.

La rilettura critica che Michelucci fa dell'opera di Brunelleschi in chiave urbanistica determina la definitiva evoluzione della concezione spaziale michelucciana.

Essa si affianca ai molti elementi che già compongono il pensiero filosofico e architettonico del Maestro e che costituiscono la premessa necessaria perché la rilettura di Brunelleschi indirizzi definitivamente la ricerca di Michelucci verso quel principio di *continuità* e di *movimento*, spaziale e spirituale, cardine della sua futura ricerca architettonica.

(...) dopo Larderello scoperta dello spazio. Spazio di San Lorenzo. (...) "vagavo", vivevo spazio che dal sagrato-piazza mi conduceva alla sagrestia, al chiostro, fino a trovarmi a contatto con la Cupola, con il campanile, con i tetti.

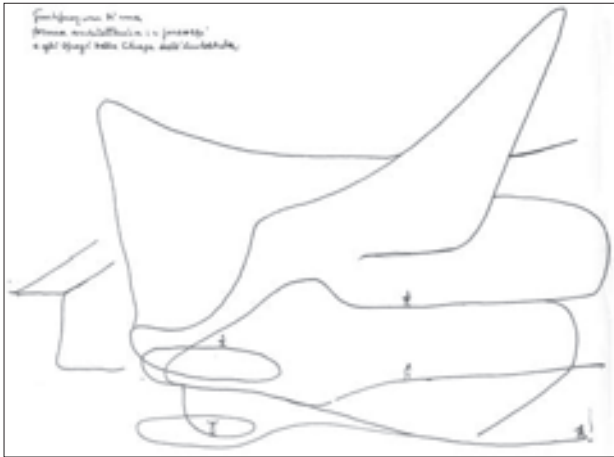
Una continuità stupenda, da quel momento non vidi l'architettura se non come spazio animato dalla presenza di oggi e di secoli addietro.

Spazio animato, lo conoscete?

Sagrato: vita commerciale, bancarelle, particolare caso facciata non finita collega questo edificio a quelli minori della piazza.

Entrando in aula, se trovassimo nella navata centrale un covone di fieno non saremmo sorpresi, tanto qui in questo spazio è il senso della natura d'attorno Firenze.

Una civiltà secolare ha cercato di precisare un rapporto inequivocabile, ed è precisazione raggiunta con la disposizione dei filari delle viti e degli ulivi, con l'andamento dei solchi nei campi, dei muretti, dei canali, delle opere insomma che servono a garantire la produzione agricola, e quelle che servono di abbellimento: le rose rifiorenti fra gli ulivi. Questa è natura di cui è saturo lo spazio brunelleschiano: spazio di altissima civiltà.



Dall'aula vera e propria si passa alla sacrestia: una fantasia strutturale il cui fine sembra essere l'incorporeità della materia, per cui si ha una dilatazione infinita spaziale.

Dalla sacrestia vi è il passaggio al chiostro in cui si raduna tutta la città, con cupola, il campanile, i tetti dei palazzi, il brusio delle voci del mercato, (chi potrà mai insegnare l'architettura!).

Dopo questa scoperta considerai la mia attività conclusa. Dovevo iniziare con nuovi concetti:

1° occasione: Cassa di Risparmio di Firenze (...) ¹⁴.

Emerge attraverso la riflessione su Brunelleschi un insegnamento fondamentale: Brunelleschi rompe idealmente il recinto che tradizionalmente racchiude la costruzione, e che separa lo spazio interno da quello esterno, determinando un'assoluta continuità fra costruzione e città e costruzione e natura.

Tale ragionamento determina il definitivo superamento da parte di Michelucci della concezione rinascimentale sia dello spazio architettonico sia del rapporto natura-architettura, alla quale è legato fino agli anni cinquanta.

Brunelleschi, secondo l'originale interpretazione di Michelucci, porta la natura *dentro* l'architettura.

Lo spazio del grande architetto fiorentino riflette, come spiega Michelucci, il senso della natura senza ricorrere all'imitazione o alla mimesi perchè esso rispecchia il carattere e la *misura* della natura toscana.

Il senso della natura quindi è nell'uomo prima che nell'opera, in Brunelleschi come in Michelucci.

La continuità fra natura e costruzione è allora continuità culturale ed emotiva

¹⁴ FGM, AL, IIIc6.

89.

Giovanni Michelucci, studio di percorsi, Chiesa di San Giovanni Battista, Campi Bisenzio, Firenze, 1961-1964

prima che fisica. I muri delle fabbriche di Brunelleschi perdono, agli occhi del Maestro pistoiese, la loro consistenza materica, diventano una *cortina provvisoria* oltre la quale si percepisce non solo la città ma l'eco delle colline.

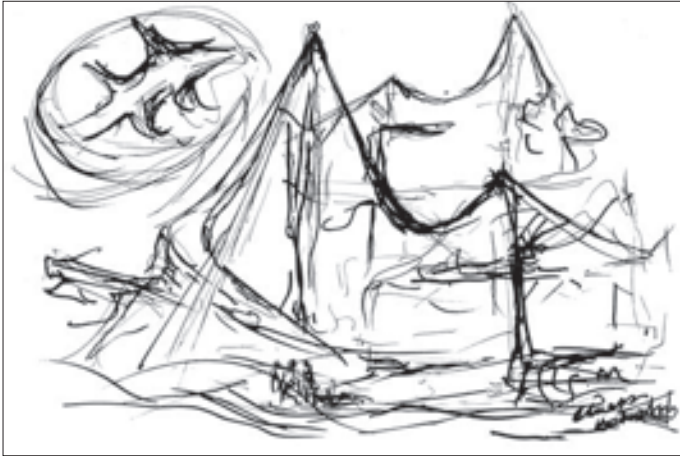
La spazialità di Brunelleschi è quindi fondata su un principio di continuità spaziale fra interno ed esterno e il movimento è l'elemento di coesione dei due sistemi. Lo spazio architettonico perde allora di staticità diventando variabile e quindi vitale. Michelucci osserva che Brunelleschi non stabilisce mai un punto di vista sull'asse o al centro della composizione e nemmeno si preoccupa di portarvi una luce costante per evitare gli squilibri dovuti all'incursione di luci impreviste e asimmetriche che turberebbero l'equilibrio di una costruzione assiale. Al contrario l'imprevisto nell'architettura di Brunelleschi accresce il gioco spaziale.

Attraverso questi presupposti critici Michelucci approda ad una concezione dello spazio aperta e dinamica, senza soluzione di continuità fra interno ed esterno.

Il Maestro completa così il ragionamento sulla "rottura del recinto", iniziato con una riflessione sullo spazio racchiuso fiorentino, maturato successivamente attraverso l'osservazione delle rovine di Ercolano e Pompei e corroborato nella tragica esperienza delle macerie fiorentine. Michelucci scompone definitivamente la "scatola muraria" percepita come ostacolo all'incessante fluire dello spazio e della vita e riconosce al sistema dei percorsi il valore di matrice dell'architettura: *giustificazione di una forma*, come si legge in appendice allo schizzo n.766 CMPt (fig.89) per la chiesa dell'Autostrada¹⁵.

Lo spazio interno, che Michelucci concepisce ora come se fosse un esterno,

¹⁵ Lo stesso concetto è scritto in appendice allo schizzo per la Chiesa di san Giovanni Battista n. 766 (CMPt):



90.
Giovanni Michelucci, Chiesa
di San Giovanni Battista,
Campi Bisenzio, Firenze,
1960

naturale o urbanizzato, diventa allora percorso, come l'interno "cittadino" della Cassa di Risparmio di Firenze e gli spazi processionali e naturali della Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio e del Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore.

La "scoperta" della spazialità di Brunelleschi chiude così una fase della ricerca architettonica di Michelucci, che egli stesso definisce del "formalismo" architettonico, per avviare un'indagine compositiva completamente autonoma rispetto ai canoni tradizionali.

Lo spazio interno proposto ora da Michelucci è asimmetrico, caratterizzato da prospettive variabili associate al movimento.

Il punto di vista dell'osservatore non è più assiale ma laterale ed associato allo spostamento. Riaffiorano, forse, gli archetipi medievali, la prospettiva obliqua giottesca e le tavole prospettiche del retro de La Maestà di Duccio.

Michelucci conduce ora lo studio dello spazio interno attraverso l'uso della pianta ma anche e forse soprattutto attraverso l'esercizio della sezione che consente di indagare il movimento dell'uomo anche nella terza dimensione, l'altezza, realizzando compiutamente il proprio ideale di continuità spaziale.

Si afferma il binomio che associa l'esercizio della sezione allo studio di una spazialità interna sempre più complessa e variabile, il cui solo principio compositivo sembra essere quello dello spostamento.

Giustificazione di una forma architettonica: i percorsi e gli spazi sulla Chiesa dell'Autostrada.

Il momento della verifica: la Cassa di Risparmio di Firenze 1953-1957

Il ragionamento di Michelucci sullo spazio dinamico e continuo e sul recinto, iniziato con le riflessioni sulla civiltà pompeiana e sullo spazio barocco, chiarito con la visione delle macerie fiorentine si radica con la rilettura critica dell'opera di Brunelleschi che avviene, come chiarisce Michelucci, dopo il progetto per la Chiesa della Beata Maria Vergine a Larderello del 1956-1957.

La "scoperta" dello spazio brunelleschiano sembra segnare il definitivo passaggio dalla dissertazione teorica alla pratica progettuale.

Infatti, le opere architettoniche collocate tra la fine della seconda guerra e il progetto per Larderello, indicate da Michelucci come veri e propri spartiacque della sua ricerca architettonica, sono concepite ancora secondo principi tradizionali e rivelano una certa dipendenza dall'insegnamento ricevuto presso la Scuola di Architettura.

Costituiscono un'eccezione ed una anticipazione le proposte urbanistiche per la ricostruzione della zona intorno al Ponte Vecchio, tra il 1944 e il 1950, che sono il primo tentativo concreto da parte di Michelucci di mettere in pratica i propri principi teorici.

L'urgenza delle tematiche sociali messe a nudo dalle devastazioni sollecita l'approfondimento del pensiero critico di Michelucci sul valore simbolico del recinto e sulla continuità spaziale interno-esterno come espressione di continuità di interessi pubblici e privati, probabilmente anche stimolato da una suggestione prettamente figurativa.

I progetti architettonici di poco successivi, invece, come quelli per le chiese dei Santi Girolamo e Paolo a Collina (1946-1953) e delle Sante Maria e Tecla alla Vergine a Pistoia (1947-1956) hanno un impianto tradizionale e riflettono la meditazione sulla tipologia ecclesiastica medievale francescana.

La loro morfologia distingue chiaramente gli elementi costitutivi: il muro, la copertura e gli elementi di attraversamento tra l'interno e l'esterno.

Essi sono concepiti come involucri chiusi, determinati da un recinto che esclude lo spazio esterno da quello interno, il profano dal sacro, il privato

**91-92.**

Giovanni Michelucci, Chiesa
dei Santi Girolamo e Paolo,
Collina di Pontelungo,
Pistoia, 1946

dal pubblico. Lo spazio interno “rimbalza”¹⁶, da muro a muro senza che vi sia contaminazione con l'esterno.

È ancora evidente il valore simbolico e fisico del recinto come segno di fondazione e di protezione di un *luogo* rispetto ad un altro.

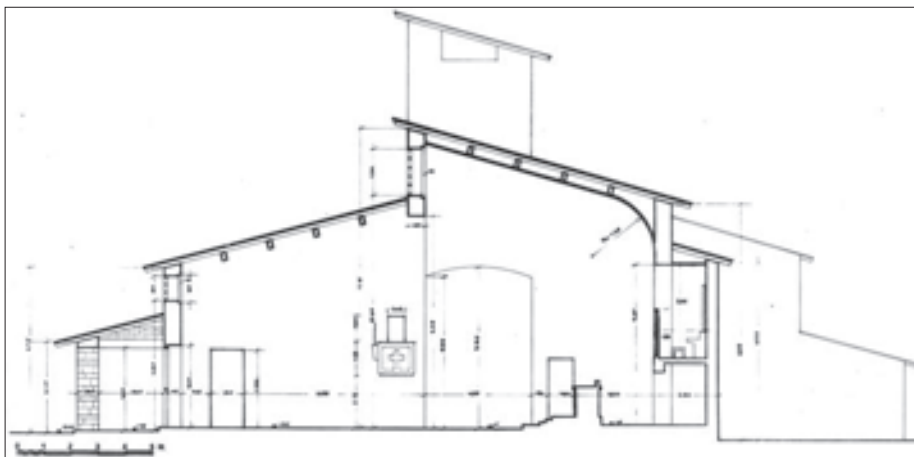
La matrice dell'architettura è il disegno della pianta, la quale definisce il perimetro della costruzione, mentre le numerose prospettive che indagano l'immagine esterna dell'edificio rivelano ancora una concezione “oggettuale” dell'architettura ed una ricerca progettuale tesa alla ricerca della perfezione formale.

La sezione, in questi progetti, è successiva all'impianto generale, ed è lo strumento attraverso il quale Michelucci risolve problemi specifici.

Nella chiesa di Collina, probabilmente, l'esercizio della sezione analizza indaga e risolve l'incursione della luce sull'altare. Nel punto di innesto tra navata e transetto, dove le falde di copertura si incontrano a quote diverse, Michelucci apre il muro permettendo l'ingresso indiretto della luce che si rifrange, prima di scendere sull'altare, sulla curvatura del controsoffitto intonacato di bianco.

Il ragionamento che Michelucci conduce sul *recinto* e quindi sul *muro*, che lo porta alla progressiva rottura e scomposizione della scatola muraria, compone figure e suggestioni di tipo pittorico, assimilate in gioventù e rielaborate come pensiero critico durante gli anni della maturità, con la costante riflessione sulla

¹⁶ Scrive Michelucci: (...) una considerazione sullo spazio interno della chiesa di Collina: La Chiesa di Collina è un recinto, il suo spazio rimbalza da muro a muro, è giusto oppure no? La chiesa cioè deve recingersi (come generalmente si recinge), o deve aprirsi e partecipare di quanto la circonda? In ultima analisi l'edificio religioso deve difendersi dalla vita o accoglierla? Anche se lascia talvolta le sue impronte pesanti? (...). In: FGM, AL, IIIc6.



storia antica, quella greca e quella romana, sulle ragioni sociologiche, prima che architettoniche, che hanno portato alla progressiva perdita del recinto che in origine delimitava e proteggeva dagli estranei la casa, il *focolare* e gli *Dei domestici*.

La perdita del recinto sacro e la conseguente aggregazione di più case segna il passaggio dall'isolamento del singolo nucleo familiare, con le proprie divinità e le proprie leggi ad una struttura sociale comunitaria: la città¹⁷.

La perdita del recinto, in sintesi, è il presupposto necessario alla realizzazione di una società evoluta.

A questo punto i principi ideologici michelucciani, definitivamente consolidati, si trasferiscono dal piano teorico ai progetti d'architettura.

La chiesa smette di recingersi, escludendo quanto la circonda, come se la vita fosse qualcosa da cui proteggersi. Sacro non è lo spazio racchiuso dal recinto ma l'intero ambiente, Dio è in tutti i luoghi.

Anche gli altri edifici pubblici, siano essi banche, mercati o teatri, devono favorire la partecipazione dell'intera popolazione, devono appartenere alla vita della comunità in ogni istante.

L'abitazione chiusa, circondata dal muro di cinta che delimita la proprietà privata, diventa per Michelucci espressione di individualismo, di isolamento, di egoismo, principi opposti ai valori di fratellanza e di dialogo sui quali Michelucci fonda il proprio pensiero architettonico.

Il precisarsi di tali principi filosofici coincide con il crescente disinteresse da parte del Maestro per la definizione formale dell'edificio, quindi del suo disegno

¹⁷ Numerose lezioni universitarie di Michelucci affrontano il tema della perdita del recinto nelle civiltà antiche come presupposto alla formazione della città e di una coscienza comunitaria extra familiare.

planimetrico, a favore della definizione spaziale dell'interno e dei rapporti fra questo e l'ambiente esterno.

Il crescente utilizzo della sezione sembra essere naturale conseguenza della necessità di trovare degli strumenti di analisi e di rappresentazione più adatti a questo tipo di sperimentazione.

Michelucci, in sintesi, sembra trovare nella sezione lo strumento più efficace alla traduzione dei propri principi teorici dalla mente alla carta ed infine alla costruzione.

L'esercizio dello spaccato diventa, a metà degli anni '50, lo strumento generatore e di controllo di spazialità interne sempre più complesse, nelle quali spazio interno e spazio esterno sono totalmente compenetrati, anzi, lo spazio interno è concepito come se fosse un esterno, come lo spazio cittadino del Salone della Cassa di Risparmio di Firenze, quello naturale della Chiesa dell'Autostrada del Sole a Campi Bisenzio o del Santuario della Beata Vergine a Borgo Maggiore.

Attraverso il progetto per la Cassa di Risparmio di Firenze, per la prima volta, il ragionamento sullo spazio continuo da dissertazione teorica diventa ricerca architettonica¹⁸.

Il concetto che è alla base del progetto è la totale assenza di frattura fra città e costruzione, la città penetra dentro l'edificio, idealmente e fisicamente, attraverso una strada interna che rompe il blocco privato tradizionale per proseguire all'interno attraverso scale e passerelle. Il piano terra della banca è concepito come se fosse una piazza pubblica, come se appartenesse alla città. La banca, spiega Michelucci, si apre alla città fisicamente e simbolicamente, il servizio che offre è pubblico, il suo fine dovrebbe essere sempre più l'interesse per la città e sempre meno quello privato.

La continuità, quindi, non è solo spaziale, fra interno ed esterno fra edificio e città, ma è soprattutto "continuità sociale"¹⁹.

Michelucci, indifferente al problema tipologico, anzi contrario al concetto tradizionale della banca,

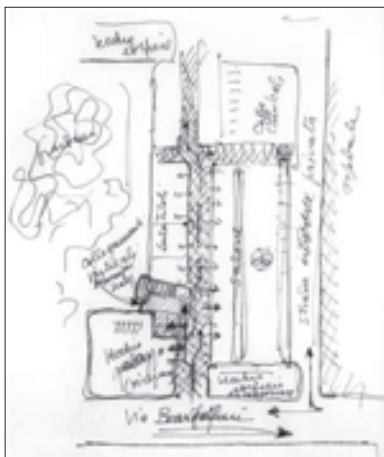
(...) a ferro di cavallo, con la sala sbarrata ad ogni lato, con un'unica porta controllabile, delimitata da un recinto-prigione entro cui sono chiuse due categorie di uomo: il cliente e l'impiegato.(...)²⁰,

immagina un'architettura fondata sul principio dei percorsi e della cooperazione fra i futuri abitanti dell'edificio, in sosta o in movimento su scale e ballatoi. Lo spazio diventa così teatrale e corale, in sintesi, vitale.

¹⁸ È Michelucci che durante una conferenza, (FGM, AL, IIIC6), indica questo progetto come il primo che tenta di mettere in pratica i nuovi concetti di movimento e continuità.

¹⁹ G. Michelucci, *Considerazioni sull'architettura, la nuova costruzione della Cassa di Risparmio di Firenze in «Il Ponte»*, n.11, 1957.

²⁰ FGM, AL, IIIC6.



93.
Giovanni Michelucci, Cassa
di Risparmio di Firenze,
pianta.

Da questo momento in poi il disegno della pianta sembra definire la traccia di un progetto che sarà costantemente analizzato e verificato nei suoi aspetti costruttivi, funzionali e formali attraverso l'uso della sezione.

Essa sembra anche avere il ruolo di definire il *carattere* dello spazio e l'effetto psicologico di questo sui futuri fruitori.

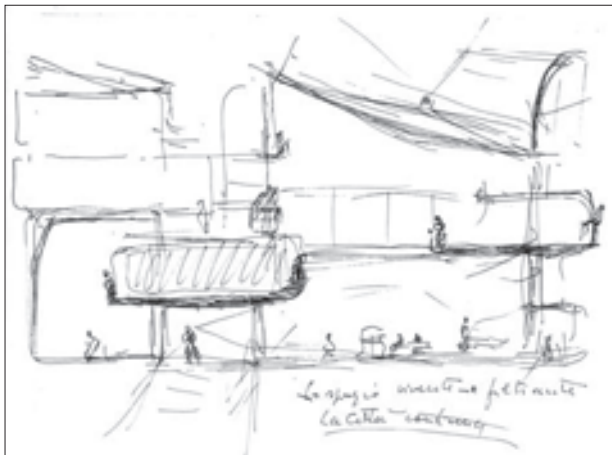
Così nel progetto per la Cassa di Risparmio di Firenze, lo schizzo della pianta n.33 CMPT, (fig. 93), probabilmente uno dei primi disegni, riporta la posizione dei *vecchi edifici*, individua il *giardino* e definisce il tracciato della *strada interna* che avrebbe dovuto attraversare il *salone* e la *sala titoli* collegando via Bufalini con il giardino sul retro e con la strada laterale a margine dell'ospedale di Santa Maria Nuova, portando fisicamente e simbolicamente la città dentro la banca.

Ma è nello schizzo della sezione n. 316 CMPT, (fig. 94) che è possibile effettivamente leggere i concetti alla base del progetto e il carattere dell'architettura ipotizzata da Michelucci, l'organicità e la consequenzialità tra i vari episodi formali e spaziali che nell'interno della banca evocano la complessità e il dinamismo della città.

È in questo disegno che i concetti alla base di questo progetto sono più efficacemente trasferiti. A margine del foglio l'Architetto annota:

“Lo spazio vivente filtrante. La città continua.”

La sezione è popolata da figure che più che chiarire un rapporto di scala raccontano la vitale animazione di pubblico e impiegati a contatto diretto all'interno della costruzione, l'incessante scambio di relazioni visive tra aree di sosta e affacciamenti.



94.
Giovanni Michelucci, Cassa
di Risparmio di Firenze,
sezione.

Attraverso la sezione Michelucci studia il contrappunto spaziale tra ambienti di altezze diverse, l'asimmetria della copertura e la sua struttura, l'incursione eccentrica della luce, memore, forse, di quella luminosità imprevista e asimmetrica scoperta all'interno della Basilica di San Lorenzo.

Anche l'effetto psicologico su coloro che entrano nel salone, alto 12 metri e attraversato da un ballatoio che taglia la vetrata di fondo, dopo aver varcato un breve tratto più basso, quello sottostante alla gabbia appesa del mezzanino in corrispondenza dell'ingresso, rivela una visione dello spazio in sezione.

L'artificio adottato è memore, forse, dell'effetto spaziale studiato più di vent'anni prima per il salone della biglietteria della Stazione di Santa Maria Novella, il cui accesso è preceduto da un breve tratto ribassato, filtro tra il salone delle partenze e quello della biglietteria.

Attraverso la sezione l'Architetto fissa il rapporto tra i volumi aggettanti del ballatoio e del mezzanino sul vuoto del salone e il rapporto altimetrico tra l'altezza del banco, la quota della passerella e il profilo delle volte e della copertura.

Il valore dell'architettura e dello spazio architettonico infatti, come spiega Michelucci, non è determinato dal valore assoluto dei singoli oggetti ma dai rapporti reciproci tra di essi, ed è da questi che nascono le "impressioni".

La valutazione di tali rapporti avviene attraverso la lettura simultanea di pianta e sezione, gli strumenti di rappresentazione e di valutazione dell'architettura.

Il ricordo che Michelucci ha dei resti delle ville di Ercolano chiarisce il concetto:

(...) Ricordo Ercolano: casa distrutta che evocava il senso della casa vivente. La misura dei vani, l'orientamento, la successione degli spazi. Tutto assumeva un commosso interesse.

Aveniva così che uomini di civiltà diverse a distanza di secoli, stessero gli uni di fronte agli altri con un interesse comune e che i primi esprimessero un linguaggio di segni e di forme che gli altri comprendevano! Espresso e scoperto attraverso pochi muri. (...) Ma domanda: è possibile giudicare soltanto attraverso i muri di fondazione? Sì (portavo in me la misura di tutti gli ambienti visti ero abituato alle altezze e alle variazioni delle altezze, mentalmente ricostruivo e completavo altri ambienti che non era possibile leggere.

Ecco perché la domanda: come si rappresenta?

Per rendersi conto dei valori architettonici, piante sezioni e *alzati*²¹. Differenze fra passaggi e collegamenti. Siamo al punto di partenza: rapporto fra oggetto e oggetto, spazio e spazio (ambiente esterno e ambiente interno)

Esempio: (pianta di Ercolano casa tramezzo).

Leggere la pianta funzionalmente dà ragione a molte cose ma dà anche incertezze!

Perché sale, scende, perché ci sono delle aperture, perché piccole stanze, perché poca luce?

La spiegazione potrà dare un'idea: la luce abbagliante del mare, il terreno in pendenza.

Ha dato un'idea, ma non sempre c'è chi spiega.

Allora? Linguaggio architettura: Pianta e sezione (...)²².

Anche il progetto della scala, la cui posizione, tra il giardino e il salone, è fissata in pianta, è poi costantemente verificata attraverso le sezioni che controllano il rapporto tra alzata e pedata. La salita è agevole e comoda, 13 centimetri di alzata e 40 di pedata, con ampi pianerottoli. Il percorso lungo la scala è scandito da una sequenza di visuali e scorci, alternati sul verde retrostante o sul salone affollato.

Lo schizzo n. 34 CMPt, (fig. 97) ancora una sezione, chiarisce la relazione tra gli edifici preesistenti e la nuova costruzione. Qui Michelucci studia e pone chiaramente in evidenza lo stacco tra la nuova struttura e quella preesistente. Accanto allo spaccato l'Architetto appunta:

“Palazzo antico. La nuova costruzione deve risultare completamente staccata dal palazzo antico”.

²¹ La parola *alzati* è aggiunta dall'architetto a posteriori, una correzione a penna mentre la lezione è dattilografata. Questa involontaria omissione sembra confermare il valore secondario attribuito da Michelucci agli alzati rispetto alle piante e alle sezioni.

²² FGM, AL, IIIb17.



95-96.
Giovanni Michelucci, Cassa
di Risparmio di
Firenze, 1953-1957

96



97.
Giovanni Michelucci, Cassa
di Risparmio di
Firenze, 1953-1957

97



La Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio 1960-1967

Anche se il progetto per la chiesa dell'Autostrada è stato oggetto di un iniziale studio planimetrico, reso necessario dall'esigenza di riutilizzare per quanto possibile le fondazioni parzialmente realizzate del precedente impianto²³, il concetto sul quale Michelucci fonda la propria proposta è rappresentato da un'embrionale traccia di sezione:

(...) Il concetto strutturale al quale mi sono ispirato è semplice, mi sembra, e l'ho chiarito nel primo schizzo che ho fatto: una tenda portata da dei bastoni (...) ²⁴.

Il tema della tenda trae la propria origine da innumerevoli archetipi biblici ma, come sempre, l'Architetto non persegue tanto una forma quanto un'idea di spazio: il progetto, anche in questo caso, nasce dall'interno verso l'esterno e non viceversa.

È Michelucci che chiarisce la genesi del progetto:

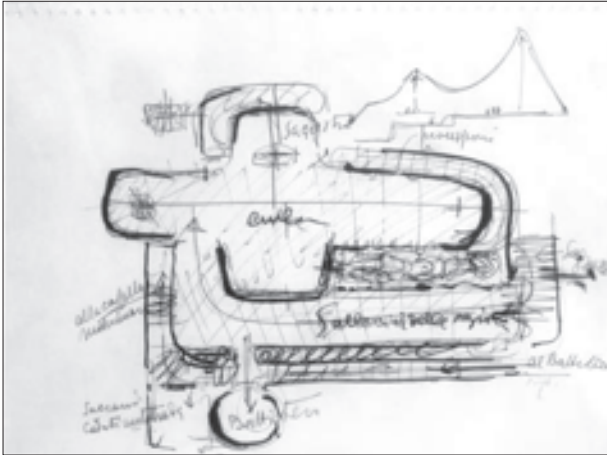
(...) Una tenda, una tenda dei beduini o degli Israeliti nel deserto che può significare, analogicamente, il transito e non la dimora definitiva degli uomini sulla terra. Dico può, perché questa forma è un risultato e non una premessa. Non sono partito dall'idea della tenda per assoggettarle poi la struttura interna, ma la forma ha cominciato a delinearsi in conseguenza del tessuto interno (...) ²⁵.

²³ Nel 1958 la società «Autostrade» affida all'Ingegnere Lamberto Stoppa l'incarico per la progettazione della Chiesa di San Giovanni Battista nell'area di innesto tra l'Autostrada A1 e la Firenze- Mare. Nel 1960 iniziano i lavori che saranno però interrotti a causa delle insistenti critiche relative alla qualità del progetto. La società «Autostrade» su suggerimento della Soprintendenza ai Monumenti e del Consiglio Superiore delle Antichità e Monumenti chiede una consulenza a Michelucci che si trasformerà in incarico in seguito alla rinuncia da parte dell'Ingegnere Stoppa. Cfr.: A. Belluzzi, C. Conforti, *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Allemandi, Torino, 1987.

E. Pierattoni, *Chiesa dell'Autostrada del Sole "San Giovanni Battista"*, Idest, Campi Bisenzio, 2003.

²⁴ F. Borsi, *Giovanni...*, Op. Cit., p.132.

²⁵ G. Michelucci, In *Chiesa dell'Autostrada del Sole "San Giovanni Battista"*, a cura di E. Pierattoni, Idest, Campi Bisenzio, 2003, p. 26.



98.

Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista, Campi Bisenzio, Firenze, studio di pianta e appunto di sezione, 1961

Il valore paritetico di pianta e sezione nella definizione del carattere morfologico e simbolico della Chiesa di San Giovanni Battista è sottolineata dal Maestro nel passo introduttivo della relazione di presentazione al progetto:

(...) La progettata chiesa di Campi Bisenzio vuol essere la somma di questi tre momenti: la tenda, il tempio ebraico, l'ecclesia cristiana. La ricapitolazione – nella planimetria e nell'alzato – dei luoghi dei colloqui tra la divinità e la stirpe umana nei millenni. Tutti e tre suppongono un cammino: il vagare desertico, il pellegrinaggio rituale, la frequentazione attuale, rispettivamente. (...) ²⁶.

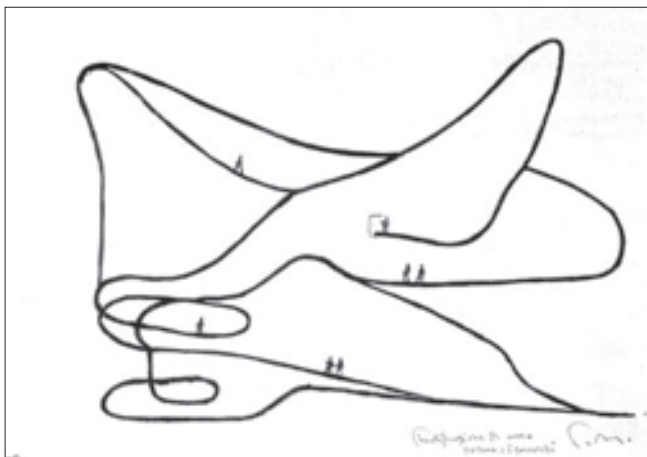
I temi del percorso e della tenda diventano il cardine concettuale della composizione.

Essi sono simboli religiosi, ricordano all'uomo la sua caducità e la sua temporanea presenza sulla terra in transito verso Dio, ma sono anche metafora sociale di un'umanità sempre più votata al nomadismo, alla ricerca di rinnovati stimoli culturali e di condizioni di vita migliori.

Michelucci, ormai liberatosi dal concetto tradizionale di edificio, scompone definitivamente la "scatola muraria", già percepita come ostacolo all'incessante fluire dello spazio e della vita, e riconosce al sistema dei percorsi il valore di matrice dell'architettura: *giustificazione di una forma*, come si legge in appendice ad uno schizzo-sezione per la Chiesa.

Lo spazio diventa allora percorso, pedonale e meccanizzato, la percezione dell'architettura, esperienza spaziale nel tempo.

²⁶ G. Michelucci, in *Relazione: concetto ispiratore del piano architettonico e tematico per la Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (Firenze) con l'elenco delle opere decorative e dei loro autori*. Documento inedito conservato presso la Fondazione Michelucci di Fiesole archivio n. 2.2.1.



99.
Giovanni Michelucci,
schema grafico dei percorsi
e degli spazi della chiesa,
1961-1964

L'architetto indaga il rapporto tra il movimento meccanico di chi arriva dall'autostrada e il percorso umano di coloro che lasciano la macchina per proseguire il cammino, prima sull'esterno della Chiesa a quota 0.00, poi attraverso l'interno salendo fino a quota 4.80 ed infine nuovamente all'esterno fino alla sommità della copertura.

Osservando i numerosi schizzi che Michelucci traccia durante la progettazione della Chiesa si osserva l'affermarsi del binomio che lega l'esercizio della sezione allo studio dei percorsi, evidente nella successione dei disegni n. 90 CMPt (fig. 90); n. 332 CMPt (fig. 89); n.97 CMPt (fig.99).

L'esercizio della sezione accompagna Michelucci sia durante il faticoso iter progettuale, sia durante la redazione dei disegni esecutivi.

La complessità spaziale della Chiesa dell'Autostrada, infatti, necessita di una costante verifica in sezione, sia per quanto riguarda decisioni formali che strutturali. Essa è lo strumento attraverso il quale Michelucci comunica alle maestranze la propria idea di spazio.

Ricorda l'Architetto:

(...) immaginare spazialmente tutti i momenti dell'edificio è stato di una difficoltà eccezionale. Difficile doverlo disegnare. In alcuni punti sono state necessarie da tre a quattro sezioni in un metro di costruzione, e sezioni particolarmente complesse. Tuttavia devo dire che sono stato fortunato perché ho potuto trattare con un personale bravissimo e con operai intelligenti e sensibili. (...) ²⁷.

Tramite l'uso della sezione Michelucci controlla il carattere della Chiesa, indaga

²⁷ F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, Perretti, Firenze, 1976, p.78.

e definisce i molteplici momenti spaziali che la compongono e ne chiarisce il significato simbolico e religioso. Studia il profilo della *tenda*, drammaticamente deformato dal “colpo d’ascia”²⁸ che con un solo gesto modella la massa esterna definendo lo spazio interno, suggerendo la divisione tra presbiterio e aula, approfondisce il disegno dei pilastri ramificati che la sostengono, la posizione dei vari luoghi sacri, la *Cappella dei matrimoni* sopraelevata e aggettante tra la navata centrale e la galleria delle regioni, il *Battistero* leggermente incassato.

La linea che senza soluzione di continuità fra muro e copertura definisce il profilo della chiesa negli schizzi di studio non demarca, come un recinto, il confine entro cui è racchiuso e protetto lo spazio sacro. Il muro e la copertura non segnano un limite ma identificano una *soglia*, superficie di incontro e di scambio di complesse relazioni spaziali e spirituali, come nelle antiche rappresentazioni sacre osservate da Michelucci durante gli anni della giovinezza.

Una moltitudine di figure anima la linea di sezione, sia all’interno sia all’esterno: un’umanità in processione lungo il profilo della tenda verso l’apice della copertura e dentro la chiesa, in movimento tra gli alberi – pilastro, oppure sospesi sulla Cappella dei matrimoni.

I pilastri arborescenti occupano il vuoto avviluppato all’interno della linea di sezione e realizzano lo spazio; essi definiscono un interno la cui vocazione è quella di essere un esterno, memoria, forse, dell’*Hortus conclusus* medievale, dei giardini sacri teatro delle rappresentazioni evangeliche nelle tavole dei maestri.

La sintetica sezione, affiancata alla proiezione in pianta, n. 53 CMPt (fig.100), sigilla con un incisivo segno orizzontale la quota sospesa dell’altare dei matrimoni, mentre a margine il profilo si apre a collegare la quota ribassata del Battistero.

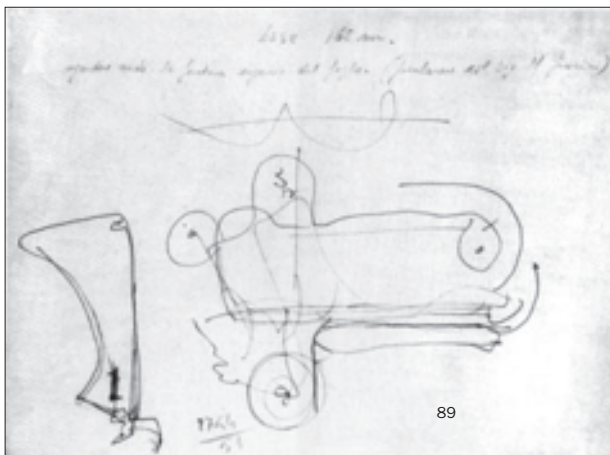
La posizione di questo ambiente è determinata dalla pianta; esso assume emblematicamente una collocazione intermedia fra lo spazio esterno – laico – e quello interno – sacro – ma è attraverso la sezione che Michelucci ne approfondisce il valore simbolico e religioso.

La quota del battistero, infatti, come si legge chiaramente dalla sezione n. 50 CMPt. (fig.102), è leggermente più bassa di quella del piano di campagna dove si trovano invece la *Galleria delle regioni*, l’*Aula* e la *Sacrestia*.

Il profilo indaga e risolve il rapporto tra lo spazio interno della galleria e quello del fonte battesimale. La soluzione di continuità nel muro della galleria comunica, attraverso lo spazio aperto del chiostro, con l’apertura lungo la parete perimetrale del battistero, mentre le coperture dei due spazi si flettono in due curve aperte l’una verso l’altra.

Lo spazio esterno del chiostro partecipa così alla definizione dell’interno, ed è

²⁸ K. Koenig, *Architettura in Toscana*, Eri, Torino, 1968, pag.93.



100.
Giovanni Michelucci,
schema di pianta e
sezione, 1961

proprio sulla superficie d'incontro fra queste due realtà spaziali, quella esterna e quella interna, che la massa si modifica permettendo lo scambio di visuali fra *dentro* e *fuori*.

La quota leggermente ribassata del fonte costringe il sacerdote ed il battezzando a scendere di qualche gradino rispetto alla quota a cui si trova chi assiste al rito, evocando il battesimo delle origini: la discesa dagli argini del fiume Giordano e l'immersione nelle sue acque purificatrici.

Inoltre, chi si trova all'interno del fonte battesimale, essendo ad una quota più bassa rispetto a quella dove si trova chi assiste da "spettatore" alla celebrazione, perde la percezione fisica delle pareti e della copertura che delimitano l'ambiente. Queste vengono idealmente sostituite dal *coro* dei fedeli riuniti intorno al fonte battesimale e affacciati lungo la rampa che sale alla quota superiore.

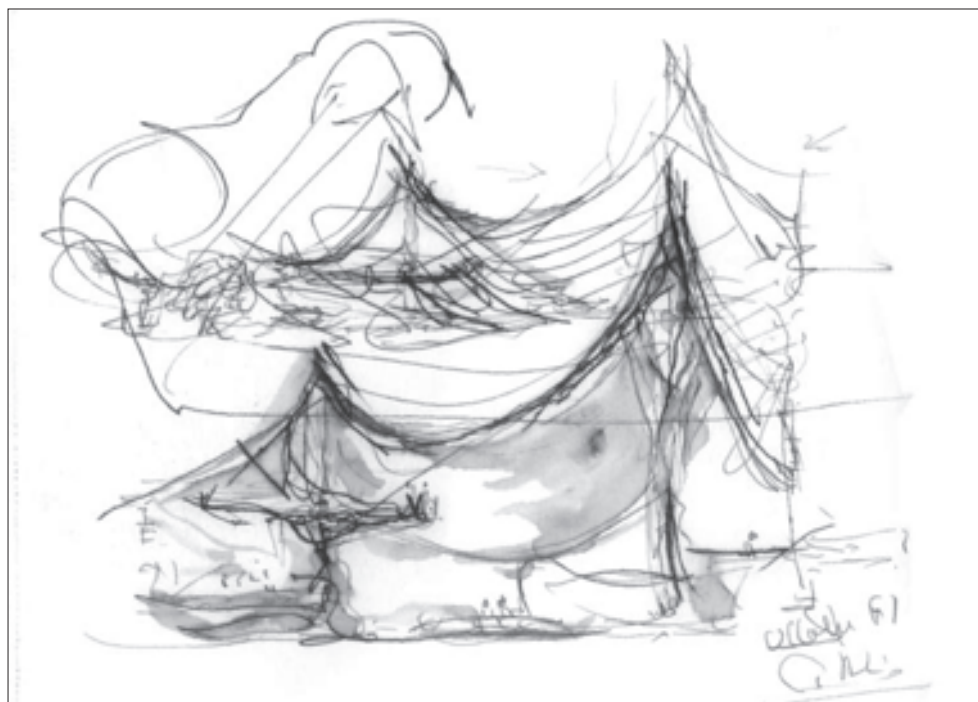
Così l'*ecclesia* non è più rappresentata dall'edificio per il culto ma ritrova il suo significato originario. Chiesa, quindi, è l'assemblea dei fedeli riuniti per la celebrazione del rito.

Il sentimento di intima *conversazione* che Michelucci vuole suscitare intorno a questo luogo è suggerito dal ricordo di un piccolo cippo con un sedile circolare visto a Pompei:

(...) Era un cippo molto piccolo con un sedile circolare; ora cos'è questo sedile? È la conversazione, cioè i familiari si sono messi intorno al proprio morto e hanno costituito il loro focolare, la loro casa, lì intorno. (...) Nel battistero la gente costituisce, intorno al sacerdote che fa il rito e intorno al rito questa parete di intimità e sopra crea essa stessa una specie di cupola; questo senso insomma di partecipazione piena intorno al rito, mi è sembrato proprio quasi far diventare gli uomini architettura; loro che fanno che formano lo spazio. Perché

101.
Giovanni Michelucci, studi
di sezioni, 1961

101



102.
Giovanni Michelucci, studi
di sezioni, 1960

102





103.
Giovanni Michelucci, Chiesa
di San Giovanni Battista,
Campi Bisenzio, Firenze, il
Battistero

104.
Giovanni Michelucci, Chiesa
di San Giovanni Battista,
Campi Bisenzio,
Firenze, la Cappella dei
Matrimoni

molto spesso noi immaginiamo l'edificio vuoto, tant'è vero che ci si disegna una figurina per rendersi conto più o meno delle proporzioni. (...) ²⁹.

Riaffiorano l'eredità morale dell'umanesimo e la formazione profondamente cattolica che avevano caratterizzato gli esordi pistoiesi di Michelucci. Permane l'eco della lezione morale di Giotto, assimilata in gioventù attraverso un canale figurale e poi divenuta pensiero critico durante la maturità: l'uomo in virtù del suo essere e del suo agire crea lo spazio architettonico intorno a sé, prima ancora della sua costruzione fisica. Michelucci sembra anticipare nel progetto del battistero della chiesa di San Giovanni Battista quanto coglierà chiaramente ricordando il giorno della sepoltura dell'amico Don Milani³⁰:

(...) Mi ricordo il giorno in cui fu seppellito Don Milani, quest'uomo meraviglioso, quest'uomo di fede indiscussa. (...) All'ultimo mi accorsi, che noi presenti, un centinaio di persone, c'eravamo disposti in circolo attorno alla fossa. Un cerchio perfetto. Allora capii la forma della chiesa, quale poteva essere quella nata nei nostri animi. Se ciascuno di noi avesse avuto una pietra, l'avrebbe messa così, come noi, nel nostro stesso posto, costruendo appunto questo grande cerchio. (...) ³¹.

Anche il significato simbolico e psicologico della posizione della Cappella dei

²⁹ G. Michelucci in P. Bellasi, *La città degli uomini, colloquio con Giovanni Michelucci*, «Studi Cattolici» n. 43, 1964, p. 19.

³⁰ Don Milani muore nel giugno 1967 a Firenze, la sua sepoltura avviene presso il cimitero di Barbiana.

³¹ G. Michelucci, in *Dove...*, Op. Cit., p.95.



Matrimoni è efficacemente espresso dalla sequenza degli schizzi in sezione. La sua posizione, sospesa a mt. 4.80 tra la galleria delle regioni e la navata, individua un sito privilegiato per gli sposi che nel giorno della loro festa possono spaziare con lo sguardo su tutta la chiesa e oltre, verso l'esterno.

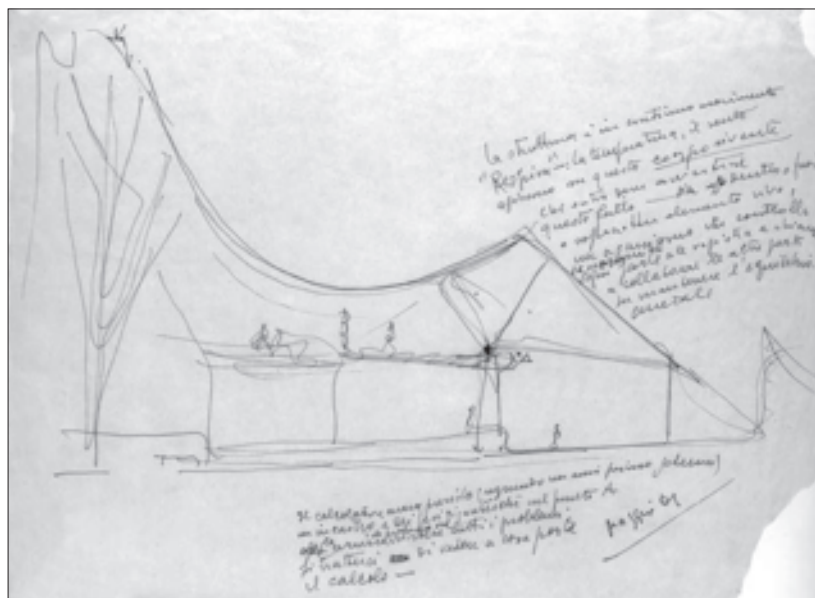
Le sezioni precisano e analizzano la morfologia della cappella, chiariscono il sistema di relazioni tra questa e gli altri episodi della chiesa, rivelano la soluzione statica più appropriata, sia alle esigenze strutturali che architettoniche, come si legge nella nota a mano riportata sullo schizzo n.59 CMPt. (fig.106) che spiega il passaggio da una soluzione ad incastro a quella a cerniera.

Spazialità interna, massa esterna e struttura diventano i termini inseparabili di uno stesso discorso; la loro continuità fisica, tale da rendere difficile la distinzione fra recinto e copertura e fra spazialità discendente ed ascendente, realizzata per la prima volta in questo progetto, diverrà sigillo di tutta l'opera futura dell'architetto.

105



106



150

Il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore 1961-1967

La riflessione di Michelucci sul rapporto natura – architettura, iniziata in termini poetici e contemplativi negli anni prebellici, evoluta in termini di ambientamento tra la fine della guerra e i primi anni cinquanta e in questi anni alimentata dal dibattito sull'architettura organica e il mimetismo wrightiano, approda, nei primi anni sessanta, ad un radicale cambiamento dei termini.

Superate le posizioni vernacolari, le polemiche sulle interpretazioni d'oltreoceano³² ed anche il peso della tradizione rinascimentale, Michelucci chiarisce che la relazione fra opera dell'uomo e natura non è un problema di intonazione all'ambiente ma piuttosto di *evocazione*.

Attraverso l'osservazione della natura, l'architettura rigenera le proprie forme e i propri spazi, non imitandone l'esteriorità ma cogliendo, come chiarirà Michelucci anni dopo

(...) una «misura» ed un carattere indescrivibili che conservano, riflettono ed esprimono in sintesi le caratteristiche, le qualità, il senso della natura senza richiami imitativi (...) ³³.

L'osservazione della natura, il suo essere sempre diversa e in continuo divenire, la sua continuità fisica e biologica, fornisce un profondo insegnamento.

A partire dal progetto per la Chiesa dell'Autostrada, la natura entra dentro l'architettura.

Una sinergia di forze interne ed esterne modella l'architettura che diventa, nei progetti di questi anni, sintesi tra spazio interno ed espressione plastica.

Al cambiamento dei termini teorici della questione corrisponde un aggiornamento degli strumenti di indagine del progetto.

³² Cfr.: *Intonarsi all'ambiente*, «Letteratura arte», n.11, 1951; *La natura suggestione e intuizione*, «Panorami della nuova città», n. 5, 1951; *Paesaggi del Palladio*, «La nuova città», n. 8 – 9, 1952.

³³ G. Michelucci in F. Brunetti (a cura di), *Giovanni Michelucci. intervista sulla nuova città*, Saggi tascabili Laterza, Roma, 1981., p. 64.



107.
Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore,
San Marino, studio di
sezione, con inserimento
ambientale, 1961

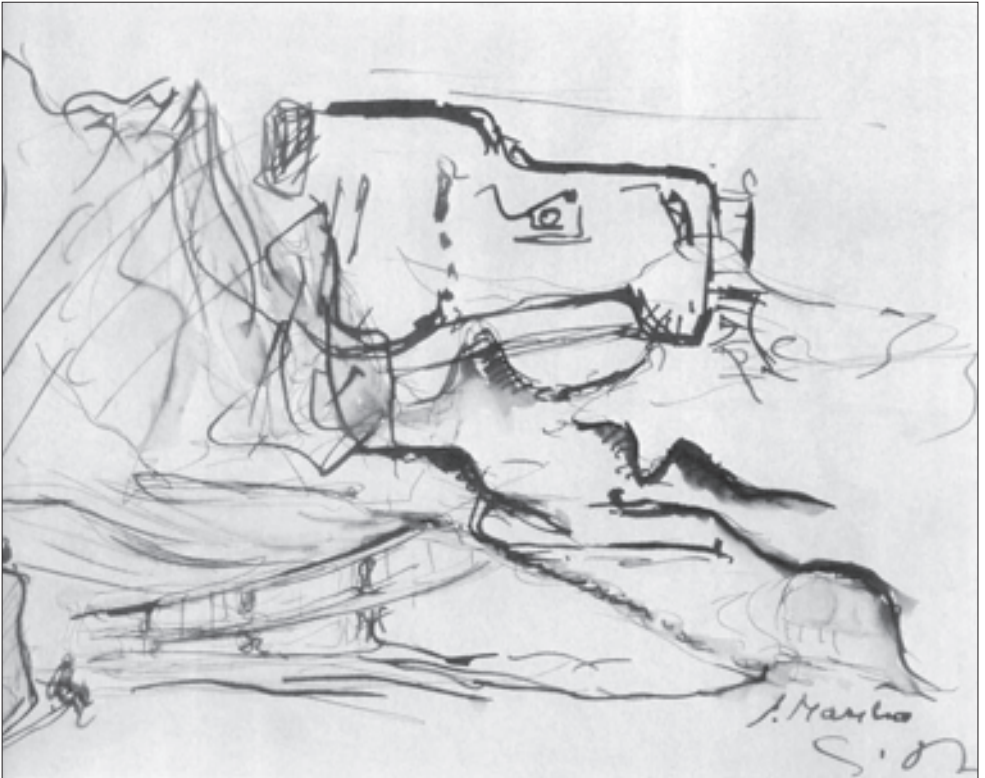
Il disegno non controlla più il rapporto tra immagini, dell'architettura e del paesaggio, ma traduce la loro sintesi. Prospettive e prospetti cedono il posto alle sezioni e alle prospettive di interni, più adatte a indagare la continuità che governa architettura e ambiente: continuità strutturale, tra alzato e copertura, continuità spaziale, tra spazialità discendente e ascendente, continuità ambientale, tra interno ed esterno. La valutazione del fatto ambientale, naturale e costruito, come premessa al progetto, cambia quindi i termini ma si conferma come base del fare architettura di Michelucci. Così, nell'affrontare il progetto per la realizzazione del Santuario della Beata Vergine della Consolazione, alle pendici del Monte Titano e a ridosso dell'abitato di Borgo Maggiore, Michelucci "parte", come già aveva fatto venti anni prima, in occasione della costruzione della Chiesa di Collina, dal fatto ambientale, ma approdando ad un esito completamente diverso.

(...) L'idea di quel progetto – racconta Michelucci- mi affascinò fin dall'inizio. All'abitato di Borgomaggiore, che sta ai piedi della rocca di San Marino, termina l'autostrada; ad un livello inferiore vi è un'altra strada; e questo fatto fece nascere in me l'idea della configurazione generale della nuova chiesa basata sui dislivelli e sul collegamento delle due strade pubbliche attraverso una strada interna alla chiesa raccordata per mezzo di una rampa. Oltre a perseguire questo concetto dell'attraversamento della chiesa pensai anche (usufruendo dei dislivelli) di costruire una grande galleria panoramica sempre all'interno della chiesa, in modo che gli abitanti di quel borgo ed ogni visitatore trovassero un luogo in cui poter sostare, riunirsi, parlare, fumare ecc.(...) ³⁴.

³⁴ G. Michelucci in F. Brunetti, *La chiesa un diario progettuale, intervista*, in *La città di Michelucci*, a cura di F. Borsi, catalogo della mostra, Fiesole, Perretti, Firenze, 1976, p. 82.

108.
Giovanni Michelucci, studio
di pianta e inserimento
ambientale, 1961-1964

108





109.
Giovanni Michelucci, studio
di pianta prospetto sezione
con inserimento
ambientale, 1961-1964

Il *percorso umano* e la *continuità con la città* sono immediatamente identificati dall'Architetto come i concetti guida del progetto³⁵.

I primi schizzi, sottolinea Gilberto Rossini³⁶, abbozzano la massa, l'immagine petrosa dei primi disegni evoca chiaramente le suggestioni naturalistiche del monte Titano. Dopo, l'interpretazione è ancora di Rossini, Michelucci inizia a "scavare", modellando prima gli spazi intermedi fra "fuori" e "dentro", poi l'interno, quando l'analisi sulla città è giunta a completa maturazione.

Già dai primi schizzi il carattere dell'opera è inequivocabilmente definito, anche se sono totalmente assenti precisazioni di tipo strutturale.

Dagli schizzi–sezione, matrice della composizione, emergono immediatamente la spina dorsale del progetto individuata nel sistema dei percorsi (n.143 CMPt. fig.112) e la dialettica tra accentuazione muraria e cavità, forse affioramento alla memoria di suggestioni spaziali dell'antica Roma.

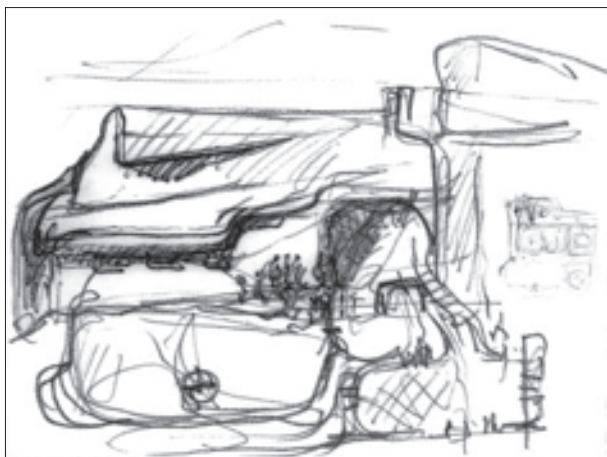
Michelucci sembra quindi procedere per *arte di levare*, esplorando la forma dello spazio cavo annidato nella profondità della materia; spazi osteologici e speleologici, cavità rocciose archetipo del primordiale ricovero dell'uomo e forse della chiesa delle origini, costretta a vivere nella clandestinità fuori dalle porte cittadine.

L'esterno si deforma e si modella seguendo le tensioni spaziali interne e ambientali.

Il profilo, superficie d'incontro tra "dentro" e "fuori", registra come un sismografo le forze che su di esso interagiscono diventando "fatto

³⁵ Michelucci sintetizza così i concetti che lo hanno guidato nella progettazione del Santuario. Spazio di San Marino: percorso umano, continuità con la città. (FGM, A.L., IIIC3).

³⁶ G. Rossini, ingegnere, realizza le strutture per il Santuario della Beata Vergine della Consolazione.

**110.**

Giovanni Michelucci, studio della zona d'ingresso, 1963-1964

architettonico”³⁷. Attraverso la sezione Michelucci indaga l'interno e l'esterno, il raccordo tra le quote sfalsate del terreno e la strada interna, rendendo inseparabili i termini architettonici da quelli urbanistici: la chiesa dal centro abitato.

La città “entra” nella chiesa, la concezione dello spazio sacro rinascimentale – ma non brunelleschiano – è definitivamente superata, la chiesa, anziché recingersi, accoglie la città.

(...) Brunelleschi non è l'uomo del rinascimento; e non lo è Michelangelo, che annuncia la poetica Barocca e ne pone le basi più valide. Non sono cioè le loro opere puro Rinascimento giacché è proprio delle loro opere più caratteristiche di quel periodo storico di astrarsi dalla città, di divenire autonome e non partecipanti all'organismo cittadino. Basti pensare a talune opere del Bramante, alla Madonna delle Carceri a Prato (...) ³⁸.

Vita religiosa e vita sociale tornano ad integrarsi, a Borgomaggiore come nella Siena del trecento, quando una partecipazione corale accompagnò il trasporto della *Maestà* dipinta da Duccio dalla bottega del pittore al Duomo.

Riaffiora alla memoria il ricordo di Ercolano, dove città natura e architettura stabilivano un esatto rapporto d'integrazione, dove la sezione legava in un *continuum* la casa alla città al terreno.

³⁷ R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 1980, p.103.

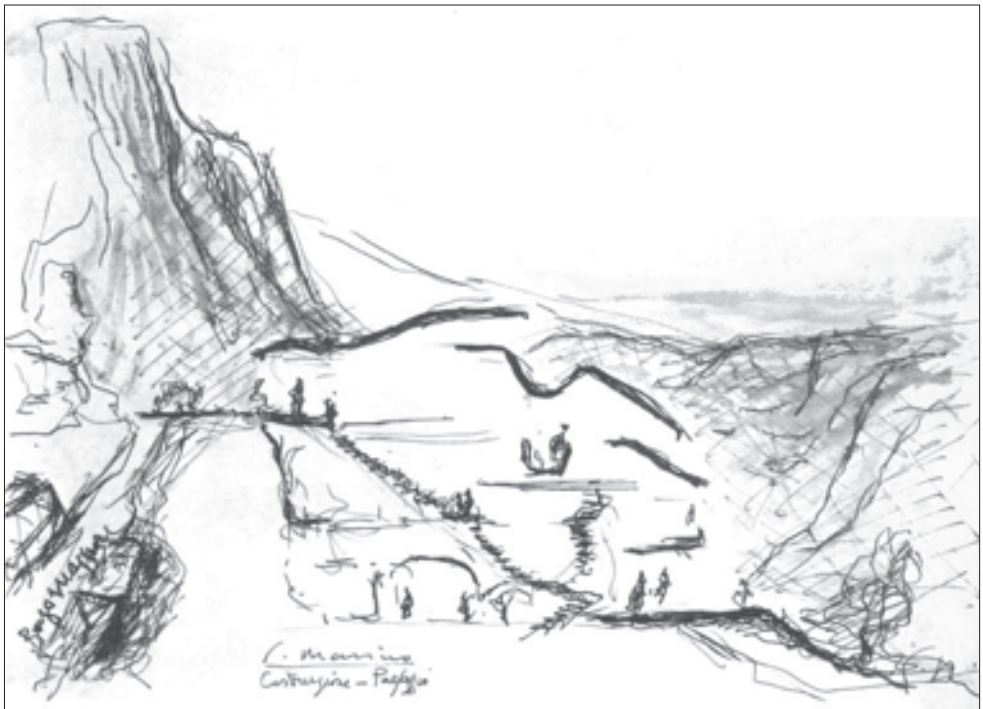
“... Progettare dall'esterno verso l'interno, come dall'interno verso l'esterno, produce delle tensioni necessarie che aiutano a fare architettura. Se l'esterno si differenzia dall'interno, il muro, punto di transizione diviene fatto architettonico: l'architettura si ha quando si incontrano forze interne ed esterne d'uso e spazio..”.

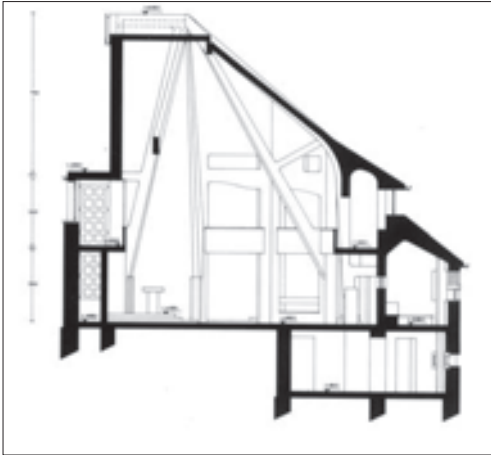
³⁸G. Michelucci, *Filippo Brunelleschi*, da *Il Quattrocento*, Sansoni, Firenze, 1954.



111-112.
Giovanni Michelucci, studi
di sezione con inserimento
ambientale, 1964

112



**113.**

Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore,
esecutivo del progetto
iniziale, soluzione con i
puntoni, 1962

Borgomaggiore, il Monte Titano e il Santuario diventano allora termini inscindibili dello stesso discorso, il loro valore non è assoluto ma nel rapporto tra di essi, ed è qui che la sezione dispiega il proprio valore strategico divenendo sintesi di città e natura.

A piè di pagina, in uno schizzo, Michelucci appunta: *Relazione (pianta, struttura, sezione, Borgo Maggiore) Paesaggio*, n. 135 CMPt (fig.111).

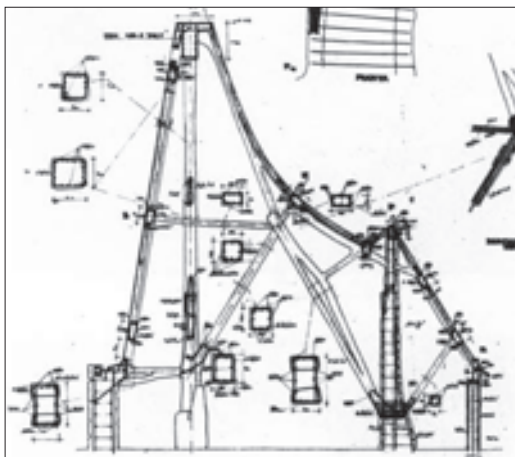
Fin dai primi schizzi la linea di taglio che avviluppa la cavità è spezzata da frequenti soluzioni di continuità nella materia. Il profilo, quindi, anziché descrivere una forma circoscrivendo un vuoto, attraverso l'apertura di visuali e fonti di luce caratterizza lo spazio interno stabilendo un sistema di relazioni tra "dentro" e "fuori".

Così il taglio sulla sommità della copertura, che determina l'incursione quasi zenitale della luce, è precisato fin dalla prima serie di schizzi, redatta tra il '61 e il '62. e rimarrà praticamente invariato fino alla sua costruzione.

Esso definisce una sorta di *camera di luce*, di memoria barocca, che rischiarava lo spazio nel suo punto più alto, là dove la convergenza dei puntoni, nella chiesa di San Giovanni Battista, creava, al contrario, una zona drammaticamente ombrosa. A Borgo Maggiore la luce riflessa scende verso i fedeli attribuendo una serena intimità all'aula principale del Santuario.

Le scelte strutturali preciseranno e renderanno realizzabile l'idea di spazio che era già presente *in nuce* fin dai primissimi schizzi.

Michelucci, infatti, abbandona per questioni legate essenzialmente a problemi di ordine economico e al tipo di manodopera presente nella zona, l'idea di utilizzare la pietra per realizzare robusti muri portanti sui quali far scaricare la struttura in cemento armato, come aveva già sperimentato nella Chiesa dell'Autostrada, a favore di una muratura in laterizio armata e intonacata.



114.
Giovanni Michelucci, Chiesa
di San Giovanni Battista,
Campi Bisenzio, sezione
strutturale

Il sistema di puntoni, che in una prima ipotesi costituiva, come all'Autostrada, la struttura portante, è sostituito da Michelucci con un sistema di archi, chiaramente leggibili nelle sezioni, più coerente con la scelta della muratura, n. 142 CMPt, (fig. 115); n. 137 CMPt, (fig. 26).

La struttura portante si precisa quindi in due archi parabolici a sezione variabile, anch'essi intonacati, tra i quali è agevole e coerente aprire il lucernario.

La pressoché totale monomaterialità che ne consegue caratterizza l'interno del santuario, enfatizzando la sensazione di continuità spaziale e strutturale che leggiamo chiaramente negli schizzi – sezione, così il modellato plastico e non levigato della superficie muraria e del soffitto evoca il carattere "cavernoso" degli schizzi.

Gli archi, inoltre, permettono di liberare completamente l'interno realizzando uno spazio raccolto, assembleare, dalla natura intensamente corale. Infatti, ad una quota superiore, come nota Claudia Conforti, si sviluppa una balconata ad emiciclo intorno all'altare, un loggione di teatro più che un matroneo, dal quale i fedeli possono assistere al rito.

Gli uomini, ancora una volta, attraverso il loro riunirsi, attraverso la loro partecipazione, in virtù dei rapporti che essi stabiliscono tra di loro creano un *luogo* prima ancora della sua costruzione fisica. Il luogo della preghiera, quando si raccolgono in circolo intorno ad un sacerdote, il luogo del teatro, quando si riuniscono intorno ad un artista di strada che propone il proprio numero, il luogo del commercio, quando si dispongono, ancora una volta in cerchio, intorno ad un venditore ambulante che incanta la propria merce.

La natura dello spazio della Chiesa di Borgo Maggiore è quindi profondamente umana; qui l'intera comunità, non solo quella credente, si raccoglie, nelle affollate sezioni michelucciane, come nella realtà.

115.

Giovanni Michelucci,
schizzo di sezione per
l'adozione degli archi
in sostituzione dei puntoni,
1963-1964

116

Giovanni Michelucci,
esecutivo del progetto
finale, 1964

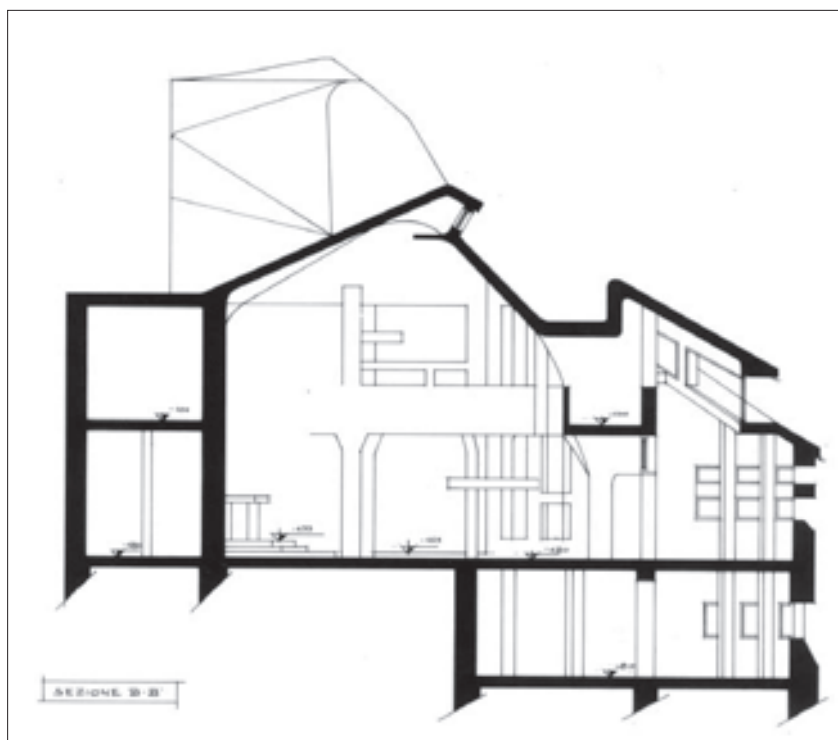
I fedeli assistono al rito *liberamente*, scegliendo da quale zona e da quale livello partecipare alla funzione, mentre gli altri si riuniscono e si incontrano nei molti spazi intermedi che Michelucci realizza tra lo spazio sacro vero e proprio e quello della città.

Il sagrato, che si trova ad un estremo del percorso che collega le due strade di percorrenza a quote sfalsate, è pensato come una piccola piazza pubblica dove chiunque possa sostare, esso partecipa con uguale diritto all'edificio e alla città, così come la galleria panoramica è concepita da Michelucci come un percorso interno all'edificio sacro ma anche alla città.

Lungo la galleria una sequenza di aperture controlla le visuali sul paesaggio, riflettendo, forse, sia il permanere dell'insegnamento di Palladio, che nelle ville vicentine "commenta" la natura attraverso aperture "graduate"³⁹, sia di una tradizione più ampiamente *classica* che si risolve nell'assoluto controllo e precisazione dei rapporti e delle *misure* sia in una sensibilità che Michelucci riconosce essere propria dell'uomo europeo di *sentire* la natura anche attraverso un muro di recinzione o una piccola apertura, come quelle delle celle dei conventi. Lo spazio, qui come nella chiesa dell'Autostrada, è profondamente anti rinascimentale, non è prospettico ma dinamico e "poetico", perché imprescindibile dal movimento non solo fisico ma anche spirituale. L'animo umano infatti è in continua evoluzione perchè lo spazio sollecita "un'attività interiore".

Una successione di visuali sempre variate accompagna il visitatore in transito oppure in sosta attraverso la città e attraverso la chiesa che ad essa si lega come una *naturale* alterazione.

³⁹ G. Michelucci, *Paesaggi del Palladio*, «La nuova città», n. 8 – 9, 1952.



117.
Giovanni Michelucci,
Santuario della Beata
Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore, San
Marino, aula centrale

117



162

Fonti inedite, documenti su Giovanni Michelucci

a. Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole

Archivio delle Lezioni

L' *Archivio delle lezioni* è composto da 119 documenti, canovacci di lezioni universitarie e conferenze. Il fondo è composto da materiale non sempre datato o databile con precisione, ed è relativo a lezioni tenute durante gli anni di insegnamento alla Facoltà d'Architettura di Firenze e alla Facoltà di Ingegneria di Bologna, oltre a tracce per conferenze tenute in varie università italiane.

I documenti, alcuni manoscritti altri dattilografati, sono caratterizzati da un metodo di scrittura che potrebbe essere definito cifrato, le parole, infatti, sono in parte sostituite da abbreviazioni.

Gli argomenti delle lezioni, più spesso chiamate da Michelucci "conversazioni" quasi a sottolineare la propria volontà di "non insegnare", sono semplicemente appuntati.

Il corpus è stato classificato da Giovanni Michelucci stesso.

Lezioni universitarie sulla città antica – Busta III fascicolo A 1_35

Lezioni universitarie Firenze – Busta III fascicolo A 36_40

Lezioni universitarie architetti – Busta III fascicolo A 41_50

Lezioni universitarie argomenti recenti (città e spunti vari) – Busta III fascicolo B 1_51

Lezioni universitarie vari argomenti non databili Busta III fascicolo B 52_63

Lezioni tenute in varie università italiane – Busta III fascicolo C 1_7

L'autorizzazione alla trascrizione parziale di questo materiale inedito è stata gentilmente concessa dalla Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.

Le citazioni tratte dalle lezioni sono trascritte in forma discorsiva per renderne più agevole la lettura, ma con una prosa sintetica, al fine di riflettere il più possibile il carattere del testo originale. Nella nota il riferimento d'archivio sarà abbreviato in: FGM, AL, III.....

FGM, AL, III a 16 (Bologna, 1947)

FGM, AL, III a 20 (Bologna, s.d.)

FGM, AL, III a 32 (Bologna, s.d.)

FGM, AL, III a 40	(s.l., s.d.)
FGM, AL, III b 6	(Bologna, 1946)
FGM, AL, III b 17	(Bologna, dicembre '48)
FGM, AL, III b 23	(Pisa, 1950)
FGM, AL, III b 25	(s.l., 23-02-'46)
FGM, AL, III b 28	(Bologna, 1958)
FGM, AL, III b 40	(s.l., novembre 1947)
FGM, AL, III b 60	(s.l., s.d.)
FGM, AL, III c 1	(s.l., s.d.)
FGM, AL, III c 2	(Bologna, s.d.)
FGM, AL, III c 3	(Bologna, s.d.)
FGM, AL, III c 4	(Bologna, s.d.)
FGM, AL, III c 5	(s.l., s.d.)
FGM, AL, III c 6	(Pisa, s.d.)

Filza 2

Documenti vari relativi alla Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio.

Documenti citati: 2.2.1

Relazione di progetto presentata all'istituto internazionale di arte sacra e liturgia in accompagnamento al progetto per la Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio.

Titolo originale: *Relazione:*

Concetto ispiratore del piano architettonico e tematico per la Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (Firenze) con l'elenco delle opere decorative e dei loro autori.

b. Fondazione Primo Conti, Centro di documentazione e ricerche sulle Avanguardie Storiche di Fiesole, Fiesole.

Archivio Giovanni Papini.

L'*Archivio Papini, Inventario Corrispondenza*, raccoglie 13 lettere scritte da Giovanni Michelucci a Giovanni Papini, delle quali 9 datate tra il 1940 e il 1941 e 4 senza data.

Documenti citati: *Archivio Papini, Inventario Corrispondenza*.

Lettera, Giovanni Michelucci a Giovanni Papini, 2 ottobre 1941, da Firenze.

La pubblicazione parziale della lettera qui citata è stata autorizzata dalla Fondazione Primo Conti, dagli eredi Papini e dalla Fondazione Giovanni Michelucci

Fonti inedite a carattere generale

a. Fondo Bibliotecario della Facoltà di Architettura di Firenze

Annuario della Regia Scuola Superiore d'Architettura di Firenze:

Anni accademici 1930-31 1931-32

Anni accademici 1932-33

Anni accademici 1933-34

Anni accademici 1934-35

Anni accademici 1935-36

Anni accademici 1936-37

Documenti citati:

Anni accademici 1932-33;1933-34; 1934-35; 1935-36, Programma del corso di Arredamento e tecnica della decorazione, Prof. Giovanni Michelucci, in *Annuario della Regia Scuola Superiore di Architettura di Firenze*,

Anni accademici 1930-31 1931-32, Roberto Papini, Discorso inaugurale del 1931 per l'A.A. 1931/32 alla Scuola Superiore di Architettura di Firenze

Fonti edite a carattere generale

Riviste e Periodici (in ordine cronologico)

Il Frontespizio, 1937-1940

La Nuova Città – I serie: 1945- 1946;

Panorami della Nuova Città – II serie 1950-1951

La Nuova Città – III serie: 1945- 1954;

Bibliografia ragionata

a. Articoli di Giovanni Michelucci essenziali (in ordine cronologico)

Michelucci G., *Lettera prima al Popolo*, in «Il popolo Pistoiese» 14 luglio1923.

Michelucci G., *Lezioni di Pompei*, in «Arte mediterranea», numero 1, pp. 23-32, 1934.

Michelucci G., *Filippo Brunelleschi*, IDEA, Firenze, 1936.

Michelucci G., *Tube e Colonna*, in «Frontespizio», numero 1, pp. 29-31, 1937.

Michelucci G., *Appunti di un architetto*, in «Frontespizio», numero 1, pp. 47-49, 1939.

Michelucci G., *Appunti di un architetto, la città armoniosa*, in «Frontespizio», numero 3, pp. 149-153, 1939.

Michelucci G., *Architettura umanistica*, in «Frontespizio», numero 1, pp. 39-43, 1940.

Michelucci G., *Funzione sociale dell'urbanistica*, in «Critica fascista», numero 1, pp. 39-43, 1942.

Michelucci G., *Città antiche e vita moderna*, in «Lo stile», numero 19-20, pp. 4-5, 1942

Michelucci G., *Elementi della nuova città*, in «Lo stile», numero 23, pp. 3-5, 1942

Michelucci G., *Principi e funzioni dell'urbanistica. Urbanistica e politica*, in «Lo stile», numero 28, pp. 2-5, 1943

Michelucci G., *Elementi di città nuova*, in «Lo stile», numero 30, pp. 3-4, 1943

Michelucci G., *Origini dell'urbanistica barocca*, 1946, ripubblicato in Giovanni Michelucci intervista, Franco Borsi (a cura di) pag.340-353, 1966

Michelucci G., *Architettura vivente, La nuova città* in «La Nuova Città», numero 1-2, pp. 4-8, 1946

Michelucci G., *Della Collaborazione* in «La Nuova Città», numero 3, pp. 5-13 1946

Michelucci G., *Della città* in «La Nuova Città», numero 4-5, pp. 4-12, 1946

Michelucci G., *La nuova città?* in «La Nuova Città», numero 8, pp. 1-4, 1946

Michelucci G., *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo*, in «La Nazione», 20 ottobre 1946

- Michelucci G., *Ambienti storici e urbanistica moderna*, in «Domus», n. 223-225, pp. 59-60, 1947
- Michelucci G., *Felicità dell'architetto*, in «Domus», n. 234, pp. 30-31, 1949,
- Michelucci G., *Problemi della città*, in «Esperienza artigiana», n. 2, pp. 33-40, 1949,
- Michelucci G., *Architettura classica e architettura moderna*, in «Panorami della nuova città», numero 4, pp. 21-25, 1951
- Michelucci G., *La natura – suggestione e intuizione* in «Panorami della Nuova Città», numero 5, p. 6-10, 1951.
- Michelucci G., *Intonarsi all'ambiente*, in «Letteratura /arte», n. 11, 1951
- Michelucci G., *Inchiesta sulla vita culturale a Firenze, Bonsanti parla della situazione degli scrittori e Michelucci dei problemi urbanistici e architettonici*, in «Il Nuovo Corriere», 1 giugno 1951
- Michelucci G., *Paesaggi del Palladio* in «Panorami La Nuova Città», numero 8-9 pp.3-8, 1952.
- Michelucci G., *Filippo Brunelleschi*, da *Il Quattrocento*, Sansoni, Firenze, 1954.
- Michelucci G., *La città variabile*, in «La Nuova Città», numero 13, pp.3-10, 1954.
- Michelucci G., *Originalità della forma*, in «La Nuova Città», numero 14-15, pp.24-28, 1954.
- Michelucci G., *Dalle palafitte alla città moderna*, in «Rivista Shell italiana», numero 8, 1954.
- Michelucci G., *Difesa del paesaggio e del volto delle città*, in «Panorami della Nuova Città», numero 3 pp.9-12, 1957.
- Michelucci G., *Considerazioni sull'architettura. La nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze*, in «Il Ponte», n.11, pp.1663-1673, 1957
- Michelucci G., *Pensieri di Michelucci*, in «L'architettura cronache e storia», numero 10, pp. 654-689, 1962.
- Michelucci G., *La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio. Molte cose prima oscure mi si sono chiarite o mi sono apparse nuove*, in «Chiesa e quartiere», numero 30-31, pp. 25-33, 1964.
- Lettere a chiesa e quartiere*, (carteggio Michelucci Figini), in «Chiesa e quartiere», numero 33, pp. 2-5, 1965.
- Michelucci G., *Il cantiere*, in «Vita sociale», pp. 336-345 n. 5-6, 1966
- Michelucci G., *L'uomo nella città*, in «Chiesa e quartiere», n.38, pp. 40-45, 1966
- Michelucci G., *Lo spazio è il luogo dove l'uomo costruisce la sua storia*, in «Problemi della città», pp. 95-105, Marsilio, Padova, 1967.
- Michelucci G., *A misura d'uomo* in «Città e antichità», pp. 55-94 Calderini, Bologna, 1970.
- Michelucci G., *Una lettera di Giovanni Michelucci*, in «Controspazio», n.3, pp. 34-35, 1970
- Michelucci G., *Misura e carattere umano della città*, in «Vita sociale», pp. 217-225 n. 146, 1971
- Michelucci G., *Sulla linguistica architettonica (senso e non senso dell'architettura, oggi)* in «L'architettura cronache e storia», n. 5, pp.337-341, 1974
- Risaliti R. (a cura di), *La nuova città, antologia degli scritti di Giovanni Michelucci*, ed Tellini, Pistoia, 1975
- Michelucci G., *Ordine e disordine*, in «La nuova città», n. 5 pp. 3-5, 1984
- Michelucci G., *Terra Toscana*, in «Domus», n. 720, pp. 21-32, 1990

b. Libri e altri scritti di Giovanni Michelucci (in ordine cronologico)

Carteggio inedito Michelucci – Bugiani, 1925, in *Alle radici di Giovanni Michelucci*, a cura di G. Battista Bassi, Alinea, Firenze, 1991

Michelucci G. con Ardigò A. e Borsi F., *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina, Roma, 1968

Michelucci G., *Brunelleschi mago*, Tellini, Pistoia, 1972.

Michelucci G., *Non sono un maestro*, Carpena Edizioni, Tarbiano di Romito, 1976

Michelucci G., *La felicità dell'Architetto, 1948-1980*, Tellini, Pistoia, 1980

Michelucci G., *Una proposta per piazza Castellani*, Fiesole, novembre, 1990, in *La nuova uscita degli Uffizi. Progetti per Piazza Castellani*, a cura di Godoli A., Giunti, Firenze, 1999

Michelucci G., *Abitare la natura*, a cura di R. Cassigoli, ed Ponte alle Grazie, Firenze, 1991

Lettere ad una sconosciuta, carteggio, Diabasis, Reggio Emilia, 2001

Michelucci G., *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002

c. Interviste a Giovanni Michelucci (in ordine cronologico)

Bellasi P., *La città degli uomini, colloquio con Pietro Bellasi*, in «Studi cattolici», 1964, pp.10-19.

La Chiesa città di Michelucci, intervista, in «La Nazione», 23 gennaio 1965

Borsi F., *Giovanni Michelucci, intervista*, l'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966.

Brunetti F., *La chiesa un diario progettuale, intervista*, in F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, Fiesole, Perretti, Firenze, 1976, pp.69-86.

Naldi F., *La infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti, intervista*, in F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, Fiesole, Perretti, Firenze, 1976, pp.140-150.

Buscioni C., *Senso e nonsenso del tempo libero nella nuova città*, in F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, Fiesole, Perretti, Firenze, 1976, pp.163-170.

Brunetti F., *Giovanni Michelucci. intervista sulla nuova città*, Saggi tascabili Laterza, Roma, 1981.

Bencini R., *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in *Le officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834, 1918)*, Marco Dezzi Bardeschi (a cura di), Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 1981, pp. 70-79.

Locatelli V., *L'età del sogno: conversazione con Giovanni Michelucci*, in *Parametro*, n. 160, 1987, pp. 46-51.

Brunetti F., *Giovanni Michelucci, l'incontro di giugno*, ed Lalli, Poggibonsi, 1988.

Centini N. e Costa A., *Michelucci o le cavità plasmate, intervista*, in «L'architettura cronache e storia» n. 410, 1989, pp.901-904.

Lupano M., *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in «Domus», n. 720, 1990, pp. 21-24.

Cecchetto M., *Affacciato alla finestra*, in «L'Arca», n.48, 1991, pp. 4-8.

Cassigoli R., *Abitare la natura*, in *Abitare la natura* Renzo Cassigoli (a cura di) ed Ponte alle Grazie, Firenze, 1991, pp.11-52

De Alba R., Organschi A. *Una conversazione con Giovanni Michelucci*, in «Perspecta», n. 27, 1992, pp.116-139.

d. Bibliografia critica essenziale su Giovanni Michelucci (in ordine cronologico)

Carattere di Michelucci, «Domus», n.247, p.8, 1950

Lugli L., *La Chiesa della Vergine a Pistoia (S.S. Marie e Tecla) nel quadro della tradizione creativa di Giovanni Michelucci*, in «L'architettura cronache e storia», n. 16, pp. 704-713, 1957

Lugli L., *Una Chiesa per Larderello*, in «L'architettura cronache e storia», n. 16, pp. 714-715, 1957

Zevi B., *Il palazzo senza facciata*, in «L'Espresso», pp. 12, 20 ottobre 1957

La Cassa di Risparmio a Firenze, in «L'architettura cronache e storia», n. 31, pp.9-16, 1958

Lugli L., *Rispondere ad una esigenza popolare con una forma culturalmente efficace*, in «L'architettura cronache e storia», n. 31, pp. 17-20, 1958

Pellegrin L., *La Chiesa di Larderello*, in «Architetture: cronache e storia», n. 46, pp. 227-233, 1959

L'ossatura organica della Chiesa di Larderello, in «Architetture: cronache e storia», n. 46, pp. 280-281, 1959

Ricci L., *L'uomo Michelucci, dalla casa Valiani alla Chiesa dell'Autostrada*, in «Architetture: cronache e storia», n.76, pp.664-689, 1962

La Chiesa dell'Autostrada del Sole, in «Architetture: cronache e storia», n.76, pp. 675-684, 1962

La Chiesa di San Marino, in «Architetture: cronache e storia», n.76, pp. 684-689, 1962

Trebbi G., *La chiesa di S. Giovanni Battista a Campi Bisenzio, Firenze. Diario di una giornata*, in «Chiesa e quartiere», n. 30-31, pp. 64 e 68-70, 1964.

Figini L., *Appunti e digressioni sulla chiesa dell'autostrada, (con una premessa sul rapporto natura architettura)*, in «Chiesa e quartiere», numero 30-31, pp. 35-63, 1964

Église de l'Autoroute du Soleil, près de Florence, Giovanni Michelucci architecte, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 113-114, pp.166-171, 1964

Ponti G., *A Michelucci, sulla chiesa di San Giovanni*, in «Domus», n. 413, pp. 1-24, 1964

La Chiesa di San Giovanni Battista sull'Autostrada, in «Fede e Arte», n. 1, pp. 24-27, 1964

Portoghesi P., *La Chiesa dell'Autostrada del Sole, architetto Giovanni Michelucci*, in «Architetture: cronache e storia», n. 101, pp.798-809, 1964

Michelucci G., Figini L., *Lettere a Chiesa e quartiere*, in «Chiesa e quartiere», n. 33, pp. 2-5, 1965

Giovanni Michelucci Église de San Marino Italie, in «Architecture d'aujourd'hui», pp. 42-45, 1965

La genesi dell'opera, in «Casabella», n. 311, p.50, 1966

Cerasi M., *Michelucci*, De Luca Editore, Roma, 1966

Lugli L., *Giovanni Michelucci il pensiero e le opere*, Patron, Bologna, 1966

Borsi F., *Giovanni Michelucci, intervista, l'occhio e le seste*, LEF, Firenze, 1966.

Borsi F., *Moralità di Michelucci*, «Casabella», n.311, pp.42-51, 1967

Torretta G., *Giovanni Michelucci e la ricostruzione delle zone intorno al Ponte Vecchio*, ed. Quaderni di Studio, Torino, 1967

Borsi F. (a cura di), *La città di Michelucci*, Perretti, Firenze, 1976

Buscioni M. C. (a cura di), *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina edizioni, Roma, 1979

Quaroni, L. Landucci, Di Pasquale G. S., *La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze, 1980.

Brunetti, F. *Giovanni Michelucci. intervista sulla nuova città*, Saggi tascabili Laterza, Roma, 1981.

Brancolini A. (a cura di), *Giovanni Michelucci una materia viva*, catalogo della mostra, Fantacci, Pistoia, 1981

Dezzi Bardeschi M. (a cura di), *Le officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in toscana (1834-1918)*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 1981

Belluzzi A. Conforti C., *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*, Electa, Milano, 1986

Fondazione Giovanni Michelucci, Dipartimento Statistica, *Elaborazione dati* (a cura di), *Rassegna*, 1986

Fontana V., (a cura di), *Michelucci, idee per la città*, catalogo della mostra, Agenzia Editoriale Essegi, Ravenna, 1986

Zermani P., Cresti C., *Il patrimonio delle idee*, in «Eupalino», n. 7, pp.2-5, 1986

Belluzzi A. Conforti C., *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Allemandi, Torino, 1987

Rossini G., *La chiesa di Michelucci a San Marino*, AIEP, San Marino, 1987

Brunetti F., (a cura di), con scritti di Giovanni Michelucci, *Incontri di giugno*, ed Lalli, Poggibonsi, 1988

Dezzi Bardeschi M. (a cura di), *Giovanni Michelucci una viaggio lungo un secolo*, catalogo della mostra, Alinea, Firenze 1988

Dezzi Bardeschi M., *Giovanni Michelucci, un viaggio lungo un secolo: mostra dei disegni di architettura*, Centre Pompidou, Parigi, in «Architetture: cronache e storia», n.388, pp.133-138, 1988

Irace F., *Vitalità di Michelucci*, in«Ottagono», n.90, pp. 46-51, 1988

A.A.V.V., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, catalogo della mostra, Artificio, Firenze, 1991

Battista Bassi G. (a cura di), *Alle radici di Giovanni Michelucci*, Alinea, Firenze, 1991

Cassigoli R. (a cura di), *Abitare la natura*, ed Ponte alle Grazie, Firenze, 1991

Il secolo di Giovanni Michelucci: pensieri per un reprint, in «Parametro», n. 182, pp. 58-93, 1991

Benevolo L., *Il secolo di Michelucci*, in «Casabella», n.577, p.30,1991

Lo spazio dinamico di Giovanni Michelucci, in «L'architettura cronache e storia», n. 1, pp. 135, 1991

Dezzi Bardeschi M., *Giovanni Michelucci, il progetto continuo*, A- LETHEIA, Alinea, Firenze, 1992

Cresti C., *Scritti per Giovanni Michelucci*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze. 2001

Fanelli G. (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, catalogo della mostra, Mandragora, Firenze, 2001

Fondazione Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci, Disegni, 1935-1964*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002

Genova, Università, Istituto di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti, (a cura di), *Quaderno n.2*, pp. 7-56, 1969

Godoli E. (a cura di) *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, Perretti, Fiesole, 1976

Le visioni dell'architetto, Giovanni Michelucci, i disegni centenari, catalogo della mostra, Agliana, Pistoia, 2003

Pierattoni E., *Chiesa dell'Autostrada del Sole "San Giovanni Battista"*, Idest, Campi Bisenzio, 2003

e. Riferimenti bibliografici generali (in ordine alfabetico)

A.A.V.V. *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Einaudi, Milano, 1978

Ackerman J., *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Electa, Milano, 2003

Ackerman J., *Palladio*, Einaudi, Torino, 1972

Alberti L. B., *L'architettura*, ristampato da Il Polifilo, Mialno, 1966

Augé M., *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003

Bagnoli A., (a cura di), *Duccio : alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra, Silvana, Milano, 2003.

Baldeweg N. J., *Un oggetto è una sezione*, in «Area», n.37, pp.4-5, 1998

Bargellini P., *L'uomo misura dell'architettura*, in «Frontespizio», n. 1, pp. 15-19, 1940.

Benevolo L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1960

Bertelli C., *La composizione in Leon battista Alberti: tra pittura e architettura*, in «Casabella», n. 520-521, pp. 52-60, 1986

Boggiano A., Foresi R., Sica P., Zoppi M. (a cura di), *Firenze, la questione urbanistica, scritti e contributi 1945-1975*, Sansoni Editore, Firenze, 1982

Borsi, F. *Cultura e disegno*, LEF, Firenze, 1965

Camerota F. (a cura di), *Nel segno di Masaccio l'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra, Giunti, Firenze, 2001

Collotti F., *Appunti per una teoria dell'architettura*, Quart edizioni, 2003

Finessi B., *Ragionare in sezione*, in «Abitare», n. 433, pp.79-80, 2003

Flores D'Arcais F., *Giotto*, Federico Motta Editore, Milano, 2001

Focillon, H. *Vita delle forme, elogio della mano*, Einaudi, Milano, 1943

Frampton K., *Antropologia della costruzione*, in «Casabella», n. 520-521, pp. 26-30, 1986

Frommel C. L. *Sulla nascita del disegno architettonico* in Millon H. Magnago R e Lampugnani V. (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo la rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1994

Giedion S., *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 1998

Godoli A. (a cura di), *La nuova uscita degli Uffizi. Progetti per Piazza Castellani*, Giunti, Firenze, 1998

Godoli E. (a cura di) *Architettura del novecento. La Toscana*, catalogo della mostra, Edizione Polistampa, Firenze. 2001

Gubler J., *Progetto vs. composizione, una piccola antologia*, in «Casabella», n.520-521, pp. 6-10, 1986

Gurrieri F., *Una mattina del '44 disegni di Sirio Pastorini per Firenze distrutta*, Libreria Editrice Salimbeni, Firenze, 1981

Gurrieri F., L. Macci, U. Tramonti, *Italo Gamberini: L'architettura dal razionalismo all'internazionalismo*, Edifir, Firenze, 1995

Hladik M., *Figure (s) de la ruine*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 331, pp.50-57, 2000

Koenig G. K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, E.R.I. Edizioni rai radiotelevisione italiana, Torino, 1968

Longhi R., *Giotto spazioso*, in «Paragone», numero 31, pp. 18-24, 1952

Millon H. Magnago R e Lampugnani V. (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a*

Michelangelo la rappresentazione dell'architettura, Catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1994

Ozanam J.. *Dictionnaire mathématique ou idée générale des mathématiques. Dans lequel sont contenus les termes de cette science, outre plusieurs termes des arts & des autres sciences, avec des raisonnemens qui conduisent peu a peu l'esprit a une connoissance universelle des mathématiques. Par M. Ozanam, professeur des mathématiques du roy tres-chretien a Paris*, Huguétan, Pierre & Huguétan, Marc editore, Paris, 1691

Palladio A., *I quattro libri dell'architettura*, ristampato da Il Polifilo, Mialno, 1980

Panunzi S., *Suoli recinti soglie coperture*, Quaderni del dottorato di ricerca in Composizione Architettonica Università di Roma "La Sapienza", Gangemi Editore, Roma, 1994

Papa R., *La prospettiva di Dio*, in «Art e Dossier», n.181, pp. 36-41, settembre 2002

Pedretti, C. *Leonardo architetto*, Electa Editrice, Milano, 1978

Pratolini V. *Il Quartiere*, Vallecchi, Firenze, 1947

Pratolini V., *Le ragazze di San Frediano*, Vallecchi, Firenze, 1949

Purini F., *Una lezione sul disegno*, Gangemi Editore, Roma, 1996

Purini F., *Dal progetto scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, a cura di Moschini F. e Neri G., Edizioni Kappa, Roma, 1992

Quatremère de Quincy. A C. *Dizionario storico di architettura: contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Fratelli Negretti, Mantova, 1842-1844.

Rossi Pinelli O., *Piranesi*, in «Art e Dossier», n. 186 pp.4-50, 2003

Rossi Prodi, F. *Carattere dell'architettura Toscana*, Officina edizioni, Roma, 2003

Rabreau D., *I disegni di architettura nel settecento*, Biblioteque de l'image, Paris, 2001

Recht R., *Il disegno d'architettura origine e funzioni*, Jaca Book, Milano, 2001

Ruskin J., *Mattinate fiorentine*, 1874, I edizione Le Palme, Milano, 1984

Semerani L., *Lezioni di composizione architettonica*, Arsenale Editrice, Venezia, 1987

Semerani L., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza, 1993

Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura dal rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Milano, 1963

Torres E., *Luce zenitale e spazio interno, il grande bisturi*, in «Area», n. 44, pp.4-7, 1999

Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo Libri, Bari, 1984

Wittkower R., *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964

Zevi B., *Storia dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 1955

Fonti iconografiche

a. Fototeca dei Musei Comunali di Firenze

Presso questo Archivio è conservato e catalogato un fondo di opere, tele e disegni, che documentano le distruzioni del 1944 del centro storico fiorentino dovute alle esplosioni delle mine tedesche. Il fondo è composto da una quarantina di opere di: Silvano Bozzolini, Galileo Chini, Ugo Fanfani, Giorgio Gentilini, Filippo Marfori Savini. Tele riprodotte nel testo con l'autorizzazione della Fototeca dei Musei Comunali di Firenze:

Ugo Fanfani

Fig. 38 *Distruzione di Via Guicciardini*, olio su cartone, cm 60 x 47, inventario 19241

Fig. 40 *Macerie di Via Guicciardini*, olio su cartone, cm 55 x 45, inventario 19242

Galileo Chini

Fig. 41 *Via Vacchereccia*, olio su tela, cm. 92 x 60, inventario 19124

Fig. 39 *Casa del Vicolo del Buco* olio su compensato, cm. 38 x 46, inventario 19126

b. Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole

La riproduzione delle fotografie autografe di Michelucci riprodotte nel testo è stata gentilmente concessa dalla Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.

Viaggio a Pompei ed Ercolano

Fig. 32-37

Viaggio in Francia

Fig. 1; 80

Soggiorno a Roma

Fig. 86

Foto sulle opere di Michelucci

Cassa di Risparmio di Firenze Fig. 95-96 Foto Villani, Bologna

c. Centro Studi Michelucci di Pistoia – Catalogo dei disegni

Fig. 66, soggetto: Santa Croce, N. 918 CMPT

Fig. 67, soggetto: Santa Croce, N. 920 CMPT

Fig. 68, soggetto: Santa Croce, N. 229 CMPT

Fig. 69, soggetto: Santa Croce, N. 916 CMPT

Fig. 70, soggetto: Santa Croce, N. 917 CMPT

Fig. 73, soggetto: Elementi di città, N. 278 CMPT

d. Altre fonti

Dezzi Bardeschi M. (a cura di), *Giovanni Michelucci una viaggio lungo un secolo*, catalogo della mostra, Alinea, Firenze 1988

Fig. 5; 12-13; 23; 52; 61-62; 74-75; 77; 81; 106

Brancolini A. (a cura di), *Giovanni Michelucci una materia viva*, catalogo della mostra, Fantacci, Pistoia, 1981

Fig. 2-4

Dezzi Bardeschi M., *Giovanni Michelucci, il progetto continuo*, A- LETHEIA, Alinea, Firenze, 1992

Fig. 19; 21

Fanelli G. (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, catalogo della mostra, Mandragora, Firenze, 2001

Fig. 27; 30-31; 42; 53-54

Fondazione Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci, Disegni, 1935-1964*, Diabasis, Reggio Emilia, 2002

Fig. 9-11; 18; 24; 27; 43-47; 49-51; 57-60; 63-64; 88-90; 93-94; 97-102; 105-112; 115

Michelucci G. con Ardigò A. e Borsi F., *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina, Roma, 1968

Fig. 65; 71-72

Rossini G., *La chiesa di Michelucci a San Marino*, AIEP, San Marino, 1987

Fig. 113; 116

Godoli A. (a cura di), *La nuova uscita degli Uffizi. Progetti per Piazza Castellani*, Giunti, Firenze, 1998

Fig. 82

Belluzzi A. Conforti C., *Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci*, Allemandi, Torino, 1987

Fig. 91-92; 103-104; 117

Koenig G. K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, E.R.I. Edizioni rai radiotelevisione italiana, Torino, 1968

Fig. 114

Frugoni C., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Scala, Firenze, 1988

Fig. 16-17

Bellosi L., *Giotto*, Scala, Firenze, 1988

Fig. 20; 22; 83;

Fossi G. (a cura di), Giunti, *L'arte Italiana*, Firenze, 2000

Fig. 14-15

Summerson J., *Il linguaggio classico dell'architettura dal rinascimento ai maestri contemporanei*, Einaudi, Milano, 1963

Fig. 24; 29;

Millon H. Magnago R. e Lampugnani V. (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo la rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra, Bompiani, Milano, 1994

Fig. 28;

Pedretti C., *Leonardo architetto*, Electa Editrice, Milano, 1978
Fig. 48

AAVV, *Duccio, L'opera completa*, Rizzoli, Milano, 1972
Fig. 84-85

Ackerman J., *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Electa, Milano, 2003
Fig. 78-79

Rabreau D., *Piranesi, Carceri*, Bibliothèque de l'Image, Parigi, 2001
Fig. 87

Introduzione, <i>Corrado Marcetti</i>	5
Progetto in sezione, <i>Fabrizio Rossi Prodi</i>	7
Premessa metodologica, <i>Francesca Privitera</i>	9
Capitolo 1	13
Verso l'esercizio della sezione: gli anni della formazione	
Esperienza artigiana	
Gli studi alla Scuola di Architettura di Firenze: fra formazione e polemica	
Capitolo 2	31
Il progetto in sezione e la "Misura Umana"	
La scoperta dello spazio pittorico prerinascimentale	
Eredità dell'umanesimo	
Capitolo 3	49
Il progetto in sezione e le rovine antiche	
Le rovine dell'antica Roma	
La lezione degli antichi: Ercolano e Pompei	
Capitolo 4	65
Le distruzioni delle mine nel '44 e il consolidarsi dell'esercizio della sezione	
L'immagine di Firenze fra distruzione e costruzione	
Moralità della sezione	
Dalla ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio 1944-1946 a gli Elementi di Città 1969-1971	
Capitolo 5	111
Il progetto dello spazio attraverso l'uso della sezione: 1953-1967	
Il modello gotico e tardo gotico: La stanza di Santa Chiara	
Il progetto dello "spazio dinamico"	
Il momento della verifica: La Cassa di Risparmio di Firenze	
1953-1957	
La Chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio	
1960-1967	
Il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore 1961-1967	
Fonti e bibliografia	163

STAMPATO DA
BANDECCHI & VIVALDI
PONTEDERA



GENNAIO 2008