



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Leonardo Savioli Manierismi

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

Original Citation:

Leonardo Savioli Manierismi / Francesca Privitera. - ELETTRONICO. - (2014).

Availability:

This version is available at: 2158/894804 since:

Publisher:

Lulu

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:

(Article begins on next page)

LEONARDO SAVIOLI

Manierismi

Francesca Privitera

Questa opera è il risultato di una ricerca condotta presso il Dipartimento di Architettura della Scuola di Architettura di Firenze ed è stata finanziata con Fondi di Ricerca di Ateneo.

L'autrice desidera ringraziare il dott. Roberto Fuda dell'Archivio di Stato di Firenze e la dott.ssa Paola Ricciardi dei Beni librari e archivistici della Regione Toscana Settore Biblioteche archivi istituzionali culturali.

ISBN 978-1-326-01405-6

Prima edizione: settembre 2014

Copyright © Francesca Privitera 2014

Editore Lulu.com

In copertina:

Leonardo Savioli, *Mercato dei fiori di Pescia*, 1949-1951

(Foto Barsotti, Firenze)

(...)

*Come un partigiano
morto prima del maggio del '45,
comincerò piano piano a decompormi,
nella luce straziante di quel mare,
poeta e cittadino dimenticato.”.*

*“Dio mio, ma allora cos’ha
lei all’attivo?...”.*

*“Io? – [un balbettio, nefando
non ho preso l’optalidon, mi trema la voce
di ragazzo malato] -
Io? Una disperata vitalità¹.*

(Pier Paolo Pasolini)

¹ Pier Paolo Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, Einaudi, Milano, 1964.

² Cfr. Bruno Zevi, *Tra i due Leonardi fiorentini*, in *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Rosa Mannò,

Premessa

Il termine *manierismo* è stato spesso utilizzato dalla critica nel parlare dell'opera di Leonardo Savioli (1917-1982), architetto e pittore fiorentino del Novecento, ma è sempre mancato un approfondimento ed un chiarimento sull'accezione in cui tale termine di volta in volta è usato, così come la relazione tra l'opera di Savioli e quella di alcuni maestri del Cinquecento è stata "suggerita", "sfiorata", mai esaurientemente interpretata.

In occasione di una tavola rotonda sull'opera di Leonardo Savioli tenutasi nel 1982, Filiberto Menna e Bruno Zevi² concordano sull'idea che l'architettura del maestro fiorentino riveli una condizione manierista nella tensione di un'impossibile sintesi tra razionalismo ed espressionismo.

Nello stesso anno, nel saggio introduttivo al catalogo della mostra retrospettiva sull'opera di Savioli tenutasi a Faenza, Giulio Carlo Argan³ pone l'accento su un collegamento diretto tra l'architetto fiorentino e il manierismo cinquecentesco mettendo in luce l'essenza manieristica di Savioli e specificatamente ammantasca. Il punto di tangenza tra i due architetti, secondo Argan, è nel tema del ponte sull'Arno e nell'interpretazione di questo elemento come 'nesso organico' tra la città ed il fiume. Argan cita ancora, in chiusura del saggio, la determinazione manieristica, in senso più esteso, dell'opera dell'architetto fiorentino.

A volte il riferimento al cinquecento è sottinteso. In un articolo del 1985 pubblicato su <<Domus>>, Dezzi Bardeschi⁴ richiama *La città del sole* teorizzata da Tommaso Campanella nel 1602 a proposito dei disegni e degli scritti di Savioli per la *Città ideale*, immaginata tra il 1943 e il 1945. Dezzi Bardeschi pone così, implicitamente, l'attenzione sul tema della figurazione urbana utopica nel manierismo, stabilendo un nesso diretto tra l'architetto fiorentino e quei teorici che nel corso del Cinquecento proposero una visione dell'ordinamento sociale che avesse un riflesso diretto nell'organizzazione della città.

L'affinità con Jacopo Pontormo è stata spesso suggerita dalla critica attraverso la citazione degli affreschi dipinti dal manierista fiorentino con *Storie della Passione* alla Certosa del Galluzzo (1523-1525) sottolineando una affinità quasi 'geografica' tra i due artisti affacciati simbolicamente l'uno di fronte all'altro sulla valle dell'Ema.

² Cfr. Bruno Zevi, *Tra i due Leonardi fiorentini*, in *Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio*, Rosa Manno Tolu, Lara Vinca Masini, Alessandro Poli (a cura di), Edimond, Firenze, 1995, p. 42; ASF, FLS, *Scritti*, n.139, 18 ottobre 1982, ora in Letizia Nieri, *Arte e Architettura. L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze, 2012, pp. 258-260.

³ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Leonardo Savioli grafico e architetto* in *Leonardo Savioli grafico e architetto*, catalogo della mostra, Edizioni Centro Di, 1982, Faenza.

⁴ Marco Dezzi Bardeschi, *La Firenze ideale di Leonardo Savioli*, <<Domus>>, n. 660, aprile 1985, pp.14-15.

La Casa- studio (1950-1951) costruita da Savioli per sé e per la moglie Flora si trova di fronte alla Certosa del Galluzzo lungo le sponde della valle del fiume Ema.

È ancora una volta Argan, nello stesso saggio del 1982, ad approfondire per la prima volta l'argomento individuando l'affinità tra Pontormo e Savioli nella capacità dei due artisti di riassorbire nella propria essenza toscana citazioni da Durer l'uno, ed esperienze architettoniche maturate altrove l'altro.

Giovanni Fanelli⁵ nello scritto *Leonardo Savioli: L'Opus dell'anima*, pubblicato nel 2001 ricorda l'entusiasmo di Savioli impegnato nella lettura del *Diario* di Jacopo Pontormo.

In tempi recenti Letizia Nieri⁶ nella monografia *Arte e Architettura, l'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, ha suggerito una relazione mnemonica tra il tema delle *Crocifissioni*, che fa la sua prima apparizione tra i disegni di Savioli nel 1962, e gli affreschi dipinti da Pontormo alla Certosa del Galluzzo, ma senza approfondire ulteriormente l'argomento.

⁵ Giovanni Fanelli, *Leonardo Savioli: L'Opus dell'anima*, in *Architetture del Novecento. La Toscana*, E. Godoli, (a cura di), Edizioni Polistampa, Firenze, 2001, p.135.

⁶ L. Nieri, Op.Cit. p. 50.

Capitolo 1. Leonardo Savioli: un'ipotesi di lettura

Il conflittuale rapporto con la storia è uno dei problemi che contraddistinguono, unificandole, le esperienze che sono definite dalla critica *manieriste*.

Il canone classico non ha più un valore sovrastorico ed il passato è riconosciuto come tale.

La contraddittorietà tra l'imperturbabile equilibrio della regola classica e la realtà drammaticamente opposta è ormai evidente; i conflitti religiosi, politici e sociali che attraversano l'Europa tra la seconda decade del Cinquecento e la fine del secolo rendono l'uomo inquieto ed incerto.

La storia è allora disgregata, gli elementi classici scomposti e ricomposti, il *frammento*, la *citazione*, la *memoria* entrano per la prima volta a far parte dell'operare architettonico e la classicità contaminata da una visione soggettivistica del mondo, ma il risultato artistico finale è comunque, ancora, un prodotto della classicità.

Così lo scollamento tra l'astratto formalismo dell'International Style e la drammatica realtà del secondo dopo guerra conduce, nel decennio tra gli anni cinquanta e sessanta, ad un processo di revisione critica del moderno.

Le forme del razionalismo sono gradatamente contaminate e i codici del moderno sono progressivamente frantumati attraverso l'ampliarsi dello spettro linguistico.

La causa immediata di questo mutamento si trova nell'insoddisfazione per un'architettura ormai divenuta un ennesimo stile accademico e troppo compromessa, in particolare nell'Italia centrale, con le vicende del regime fascista. È la manifestazione della profonda inquietudine che nasce dalla consapevolezza della frattura tra il formalismo stereotipato in cui è decaduto il movimento moderno e la drammatica realtà del dopoguerra, segnata dal problema della ricostruzione di un paese le cui macerie non sono solo fisiche ma anche morali.

La rivolta avviene, ancora una volta, in seno alla regola, si esplorano nuovi territori linguistici ma la continuità con il moderno è assunta come irrinunciabile.

Manierismo quindi come *realismo*, consapevolezza dello scollamento fra la povertà della forma in termini di contenuti e significati e la stringente problematicità della vita, come nell'interpretazione poetica e cinematografica pasoliniana.

P. P. Pasolini, Cortometraggio «La Ricotta», 1963. P. P. Pasolini, «La Guinea», in «Poesia in forma di rosa», (1962), (...) Non Correggio, forse: ma di certo il gusto - del dolce e grande manierismo - che tocca col suo capriccio dolcemente robusto - le radici della vita vivente: ed è realismo. (...).

Anche Colin Rowe nel saggio «Manierismo e architettura moderna» propone un'analoga interpretazione del manierismo. Il razionalismo, nel quale Rowe riconosce un atteggiamento

manierista, non sarebbe figlio del funzionalismo ma esprimerebbe piuttosto l'assunzione di responsabilità da parte dell'architetto che dà risposta ai bisogni della propria epoca dopo la prima guerra mondiale.

È dal secondo dopo guerra, infatti, che si sviluppa, in Europa e in Italia, un intenso dibattito culturale sulla pittura manierista, fino a questo momento contemplata solo marginalmente dalla critica storico-artistica.

La *riscoperta* del manierismo denota una similarità di ricerca, di atteggiamento culturale, di sentimento nei confronti dell'arte e dell'esistenza che pone in relazione le due epoche⁷.

Per la prima volta viene fatta chiarezza sul concetto di manierismo, decretando il definitivo superamento di posizioni critiche superficiali e di giudizi affrettati che avevano contraddistinto gli studi su quegli artisti che, per primi, si erano distaccati dal classicismo.

Nei manieristi, chiarisce Francesco Arcangeli nel 1946, recensendo sulla rivista «Leonardo» il saggio di Giuliano Briganti *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, la volontà di eversione dal codice del classicismo coincide con la ricerca continua di nuove regole e nuovi limiti sempre più complessi e raffinati.

Chiarisce Arcangeli:

(...) il loro spirito anticlassico fu, insomma, una geniale rivolta, ma interna allo spirito stesso del classicismo. (...)⁸.

Con circa un decennio di ritardo anche la critica architettonica, muovendo inizialmente dalle posizioni chiarite dalla critica artistica, avvia un processo di sistematizzazione e approfondimento degli studi sul manierismo architettonico⁹ evidenziando una sorta di "identificazione", scrive Tafuri nel 1966, più o meno conscia con quello scorcio di Cinquecento.

La presenza di elementi riconducibili ad un atteggiamento di tipo manierista nell'architettura contemporanea è stata messa chiaramente in evidenza da Bruno Zevi che in occasione del discorso annuale al Royal Institute of British Architects, (RIBA), del 1983, *Architecture versus Historic Criticism* propone un ulteriore approfondimento sull'argomento. Secondo Zevi stiamo attraversando un'età manieristica che segue a quella dei maestri del moderno, Wright, Le Corbusier, Mendelsohn, così come l'età della maniera moderna seguiva quella di Leonardo Raffaello e Michelangelo. Il

⁷ Cfr. Arnold Hauser, *L'ambiente spirituale del manierismo*, «Bollettino», Del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, n. IX, 1967.

⁸ Cfr. Giovanni Romano, *Storie dell'arte*, Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli Editore, Roma, 1998.

⁹ Cfr. Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966; Cfr. Eugenio Battisti, *Storia del concetto di manierismo in architettura*, «Bollettino», Op. Cit.

compito della generazione attuale, così come fu per quella successiva ai maestri del rinascimento consiste, ora come allora, nel combinare creativamente i linguaggi dei maestri, senza cristallizzarli ma focalizzandone i messaggi.

Ritengo che nel caso di Leonardo Savioli la componente manierista derivi non solo da un sentire condiviso da una generazione o da una esplicita conoscenza del dibattito culturale contemporaneo sul manierismo, non da escludere, una profonda amicizia lo lega al critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti, ma che sia da mettere in relazione ad un interesse specifico sull'argomento che risale agli anni della formazione, dettato, forse, da una personale condizione esistenziale e dalla tragica esperienza della guerra e che riemergerà durante gli anni della maturità.

L'essenza manieristica di Savioli si rivelerà con evidenza nelle opere degli anni Sessanta, priva di qualunque esplicito riferimento morfologico si manifesterà attraverso la reminescenza degli elementi cinquecenteschi acquisiti durante la formazione e contaminati con l'interesse per la cultura artistica e architettonica contemporanea.

In una lettera scritta da Savioli indirizzata all'amico pittore Emilio Vedova si legge:

(...) vorrei, naturalmente, che quello che posso fare nel mio agire nei vari campi di azione dimostrasse proprio questo. Le case, le costruzioni, o i disegni che io faccio vorrei che dimostrassero che è esistito il medioevo, il rinascimento, il movimento moderno, che esistono le orribili situazioni di oggi. (...) ¹⁰

L'eco dei maestri del Cinquecento sarà presente sia nell'architettura sia nell'opera grafico-pittorica di quegli anni ma espresso secondo modalità diverse.

Non credo che sia possibile parlare di una vera e propria revisione critica dell'architettura manierista in grado di modificare consapevolmente l'operare architettonico del maestro fiorentino ma ritengo che alcuni atteggiamenti artistico-esistenziali ed alcune esperienze architettoniche proprie di quello scorcio di Cinquecento siano entrati a far parte della poetica di Savioli in virtù di una cromosomica affinità con gli inquieti artisti della maniera moderna e per questo evocati, attraverso un canale figurativo non necessariamente cosciente, nella sua architettura.

I molteplici aspetti del manierismo cinquecentesco coesistono nell'architettura di Savioli, la rivolta di Michelangelo contro le regole classiciste oppressive e sovrainposte accanto all'anticlassicismo di Vignola e Giulio Romano espresso nella contaminazione di linguaggi diversi e spesso contrastanti.

¹⁰ ASF, FLS, *Carteggio, lettere di L. Savioli*, p. 38.

Al contrario, il ciclo delle *Deposizioni*, disegnato nel 1962, sembra configurarsi come una riflessione più esplicita sulla pittura di Jacopo Pontormo e Rosso Fiorentino, riletta attraverso l'opera dei maestri contemporanei.

I disegni di seguito citati e riprodotti sono conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, Fondo Leonardo Savioli, attività grafico-pittorica, Crocifissioni. L'iconografia ritengo che non sia quella della Crocifissione ma della Deposizione, nel testo quindi farò riferimento a questa interpretazione iconografica.

I maestri del novecento, spiega Savioli durante una lezione di qualche anno successiva gli avevano offerto una chiave fondamentale per entrare, uno dopo l'altro, nei successivi periodi del passato nei quali si era già addentrato o vi era entrato male, e tentare di cogliere da loro la soluzione di problemi contemporanei.

Savioli ripercorre quindi la Storia dell'arte da Masaccio fino a Michelangelo attraverso l'opera dei moderni da Rosai a De Chirico passando da Rosso Fiorentino e Manzù.

Nella lezione del 7 marzo 1967¹¹, si legge:

(...) In sostanza, Rosai, che non fu è vero un grande pittore, fu tuttavia l'occasione per rovesciare il punto di vista, il punto di angolazione, il punto di osservazione della storia dell'arte. Poiché mi offriva una chiave, una modesta chiave, però una chiave eminente perché era una chiave, per risolvere i problemi miei e dei miei coetanei, volli con questa chiave, dopo essere entrato in questo piccolo antro, ma dove sto a mio agio, tentare di aprire, l'uno dopo l'altro i successivi periodi del passato nei quali non ero entrato o c'ero entrato male. E mi accorsi che i periodi passati non solo si lasciavano aprire, per così dire, con questa chiave, ma che mi offrivano alla rovescia, proprio come Rosai, proprio come i moderni, ancora motivo di insegnamento, motivo di interesse, motivo di vita. -Rosai Masaccio -Carrà Giotto -Morandi Piero -Manzù Rosso -De Chirico Dossi, Garofano - Michelangelo i Prigioni. Ma anche viceversa. (...)

Non è da escludere che il riavvicinamento da parte di Savioli in quegli anni alla pittura dei due maestri del '500 sia stato sollecitato anche dalla coeva ripresa da parte della critica storico-artistica degli studi sul manierismo e dalla lettura del *Diario* di Pontormo¹², pubblicato per la prima volta nel 1956 e oggetto di grande interesse da parte di Savioli o ancora dalla pubblicazione, tra gli altri, del libro di Giuliano Briganti *La maniera moderna in Italia*, di Editori Riuniti, che nel 1961 ripropose

¹¹ ASF, FLS. *Attività universitaria*, p. 152. Corso di Architettura degli Interni. Lezione del 7 marzo 1967. A.A. 1966-67. Ora in L. Nieri, Op. Cit. pag.151.

¹² Il manoscritto di Pontormo viene scoperto nel 1902. La prima edizione è del 1956 Editore Le Monnier, Firenze.

l'opera dei due maestri attraverso la pubblicazione di immagini a colori che riproducevano la tavola della *Deposizione dalla croce* (1521) di Volterra dipinta da Rosso Fiorentino e la tavola della *Deposizione* (1526-28) dipinta da Pontormo per la chiesa di Santa Felicita a Firenze.

Quelle stesse tavole che avevano fatto scoprire a Pasolini l'opera dei due maestri toscani che sarebbe stata oggetto di esplicito omaggio nel 1964 nella raccolta di scritti *Poesia in forma di rosa* e nel 1965 nel cortometraggio *La Ricotta* attraverso la messa in scena di "deposizioni viventi" che riproducevano con attori le due tavole dipinte da Pontormo e da Rosso.

Capitolo 2. Disperata Vitalità

*La definizione disperata vitalità è del critico d'arte Roberto Longhi, al quale si deve la ripresa nel 1946 degli studi sul manierismo artistico in Italia. Tale definizione è utilizzata da Luciano Briganti in occasione della pubblicazione del volume *La Maniera italiana*, Editori Riuniti, Roma 1961, libro che fu fondamentale per la diffusione e rivalutazione dell'opera di Jacopo Pontormo e di Rosso Fiorentino.*

L'analisi parallela dei disegni e delle letture che interessano Savioli durante gli anni della giovinezza rivelano la passione dell'architetto per la *maniera moderna*.

I numerosi libri posseduti da Savioli sui maestri del Cinquecento, alcuni dei quali con iscrizioni autografe dell'architetto, indicano una peculiare attenzione per un fenomeno artistico che a quel tempo era ancora in corso di definizione e di studio da parte della critica.

L'inventario dei libri appartenuti a Leonardo Savioli e presenti nella casa-studio del Galluzzo, quasi esclusivamente libri e cataloghi d'arte, è stato curato dalla Regione Toscana, Decreto 22 gennaio 2004 n. 42 "Studio di L. S. Completo del contenuto di opere mobili e del fondo librario". L'insieme delle riviste e dei periodici appartenute all'architetto sono state inventariate dall' Archivio di Stato di Firenze e sono lì conservate.

Tra questi sono presenti nella biblioteca di Savioli: *Brueghel* (1936) e *Grunewald*, (1939), di Marcel Brion, *El Greco* di Georges Allen (1938), con nota di possesso sulla guardia anteriore *Flora Wiechmann 1939*, *Disegni del Pontormo* (1943), con iscrizione autografa 22 aprile 1944, e *Manieristi toscani* (1949) di Luisa Becherucci, *Holbein Hans il giovane*, di Karl Schaeffler (1943), *Tintoretto la Scuola di San Rocco*, di Ugo Nebbia (1944), oltre a numerose monografie sull'opera di Michelangelo, *Michelangel Weltgericht* di Hans Misar (1942), *La scultura di Michelangelo* di Carlo Gamba (1943), *Michelangelo fino alla Sistina* di Aldo Bertini (1943), con iscrizione autografa *Leonardo settembre 43*, *Le tombe medicee di Michelangiolo* di Arturo Jahn Rusconi (1943).

Savioli conosce e ammira Parmigianino, nel ricordo dell'architetto la scoperta del pittore cinquecentesco avviene attraverso una sorta di impulso naturale. Raccontava ai propri allievi di essersi fermato *d'istinto*, durante un viaggio, attratto dalla bellezza del paesaggio, convinto che lì avrebbe trovato un grande pittore.¹³

¹³ Cfr. P. Galli, *Appunti sul professor Savioli*, in R. Manno Tolu (a cura di), Op. Cit. p.79.

Innumerevoli disegni di studio di architetture manieriste si concentrano tra il 1943 e il 1946 e a questo periodo ritengo che possano essere attribuiti anche i molti disegni senza data, quasi *esercizi di stile* sul manierismo, che sono conservati all'Archivio di Stato di Firenze nel Fondo Leonardo Savioli.

Essi rivelano la meditazione del maestro fiorentino sia sulle immagini architettoniche e pittoriche riprodotte in quei volumi sia di fronte agli esempi costruiti della propria città, attenzione che si riverbera nei disegni dell'architetto per la "Città ideale" teorizzata tra il 1943 e il 1945.

Alcuni studi di architetture manieriste sono stati inseriti da Savioli tra quelli elaborati per la "Città ideale", altri sono stati esclusi dall'architetto stesso da tale catalogazione ma penso che alcuni di essi appartengano esattamente allo stesso momento di riflessione.

Tale specifico interesse credo sia da porre in relazione con alcuni tratti biografici del maestro toscano. Gli anni drammatici della guerra sono segnati dalla malattia che lo coglie da giovane e dal forzato isolamento nella campagna fiorentina. L'angoscia e il tormento individuali e collettivi, interiori e fisici, accompagnano durante quegli anni l'esistenza dell'architetto fiorentino.

L'amico Leonardo Ricci ricorda il *sensu della morte* che univa ed accompagnava le loro vite, diventando, in quegli anni, *misura* di ogni operare umano¹⁴.

Gli scritti di Savioli testimoniano all'unisono la sofferenza che pervade l'umanità e il desiderio di riscatto; le creature evocate sono, come quelle affrescate da Michelangelo nella Cappella Sistina, sofferenti ma eroiche.

Così scrive Savioli il 16 luglio 1944, durante le giornate più drammatiche della storia di Firenze:

(...) Bisogna esprimere un qualcosa *di più*. Esiste un dolore. Bisogna esprimere questo dolore. Bisogna "riscattare" questo dolore. Toglierlo dalle creature. (...) Nulla è distaccato e tutto ama e si fa amare. Su tutto possiamo mettere gli occhi. E la cosa più infima è così' dolce. Tutto ha lo stesso calore. Poiché esiste una forza nelle creature. Che, se anche soffrono, la loro forza rimane. Bisogna comprendere questa forza e esprimerla. (...) ¹⁵

ed ancora:

(...) le creature sono sospese per aria, ogni cosa è sospesa. Sospeso. Molto bianco intorno. Netto, staccato. Io voglio decidere, staccare. Il colore è zero. Niente colore. Colore di latte. Senza odore.

¹⁴ Cfr. Massimo Becattini (note a cura di), *Leonardo Savioli*, UNIEDIT, Firenze, 1974.

¹⁵ ASF, FLS, scritti, p.11. Ora in R. Manno Tolu, (a cura di) *Op. Cit.* p. 48, e in L. Nieri, *Op. Cit.* p. 247.

Secco, fresco, bagnato. Senza movimento, con sguardo fisso. Ma non sguardo, presenza. Staccato. Il ruscello esiste ma non c'è. È sospeso. Niente silenzio. (...) ¹⁶

Savioli costruisce, attraverso le immagini evocate e la prosa utilizzata, un tormentato spazio fisico e interiore. La percezione di uno stato di tesa inquietudine è enfatizzato da una prosa sapiente che ricorre all'ossimoro, a frasi sospese, spezzate e prive di una struttura gerarchica.

Le creature descritte da Savioli, dallo sguardo attonito, come certe figure disegnate da Pontormo e Rosso Fiorentino, sono sospese insieme agli elementi naturali in uno spazio opalescente "senza profondità e senza aria", come scrisse Giulio Carlo Argan a proposito della lunetta con affrescata la *Resurrezione* appartenente al ciclo di affreschi con *Storie della Passione* dipinto da Pontormo alla Certosa del Galluzzo (1522-25). (Fig. 1)



1. J. Pontormo, Storie della Passione di Cristo, Resurrezione, Certosa del Galluzzo, 1522-1525

Le immagini di morte affiancano costantemente quelle di natura, riflettendo la meditazione dell'artista e dell'uomo di fronte alla morte (Fig. 2):

(...) Un corpo morto esiste. Ma io dubito che esista. Anche di un albero o di un paesaggio dubito che esso esista. Si tratta di essere travolti o a sua volta di travolgere. Tutto è un dolore, ma il dolore di per sé non esiste. Tutto è peso ma da sé non esiste. (...) Io adoro gli uomini perché sono strumenti di Dio. Io guardo i cadaveri: il loro corpo puzza perché la loro anima si è allontanata ¹⁷.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

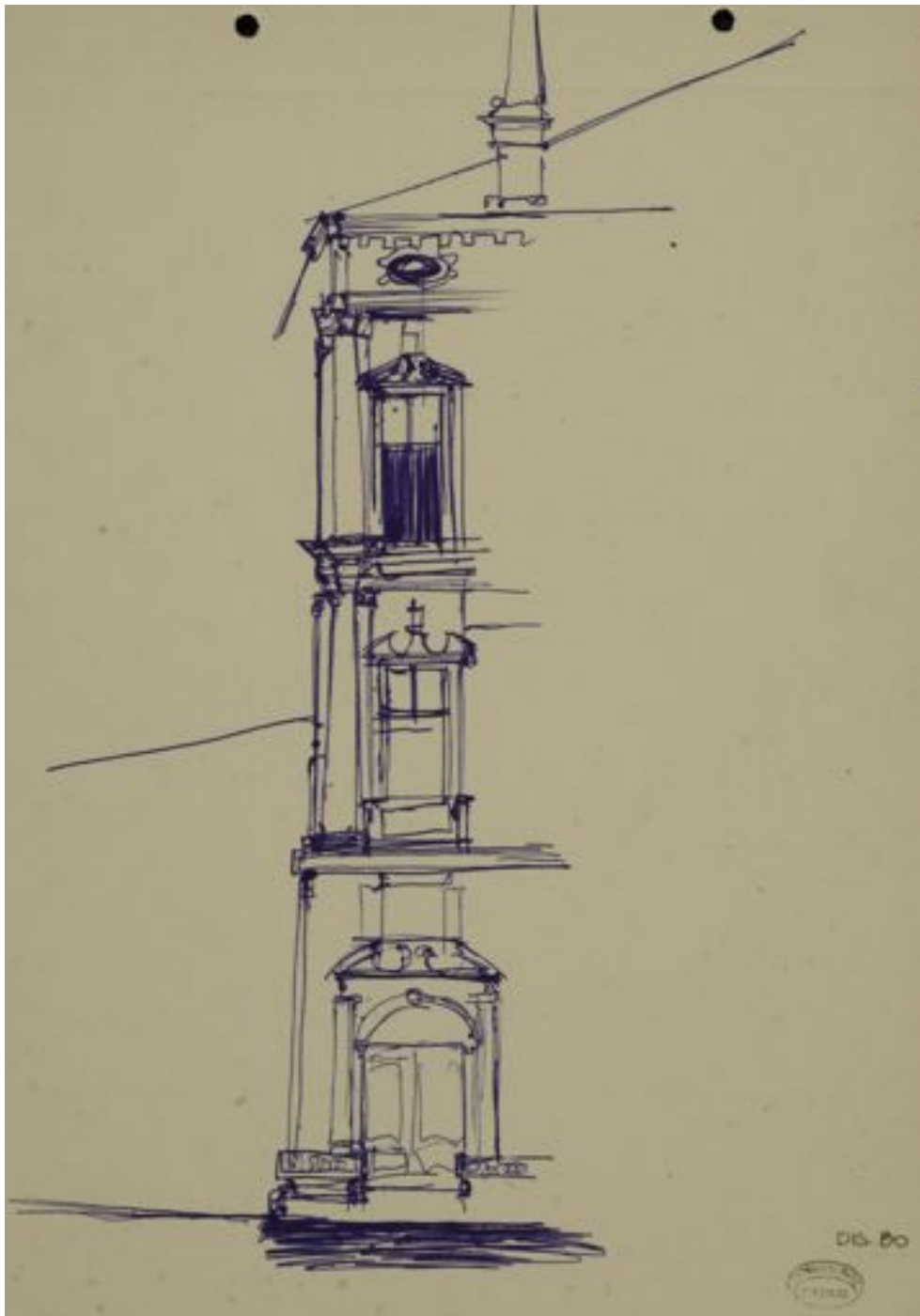


2. L. Savioli, Corpi, 1944

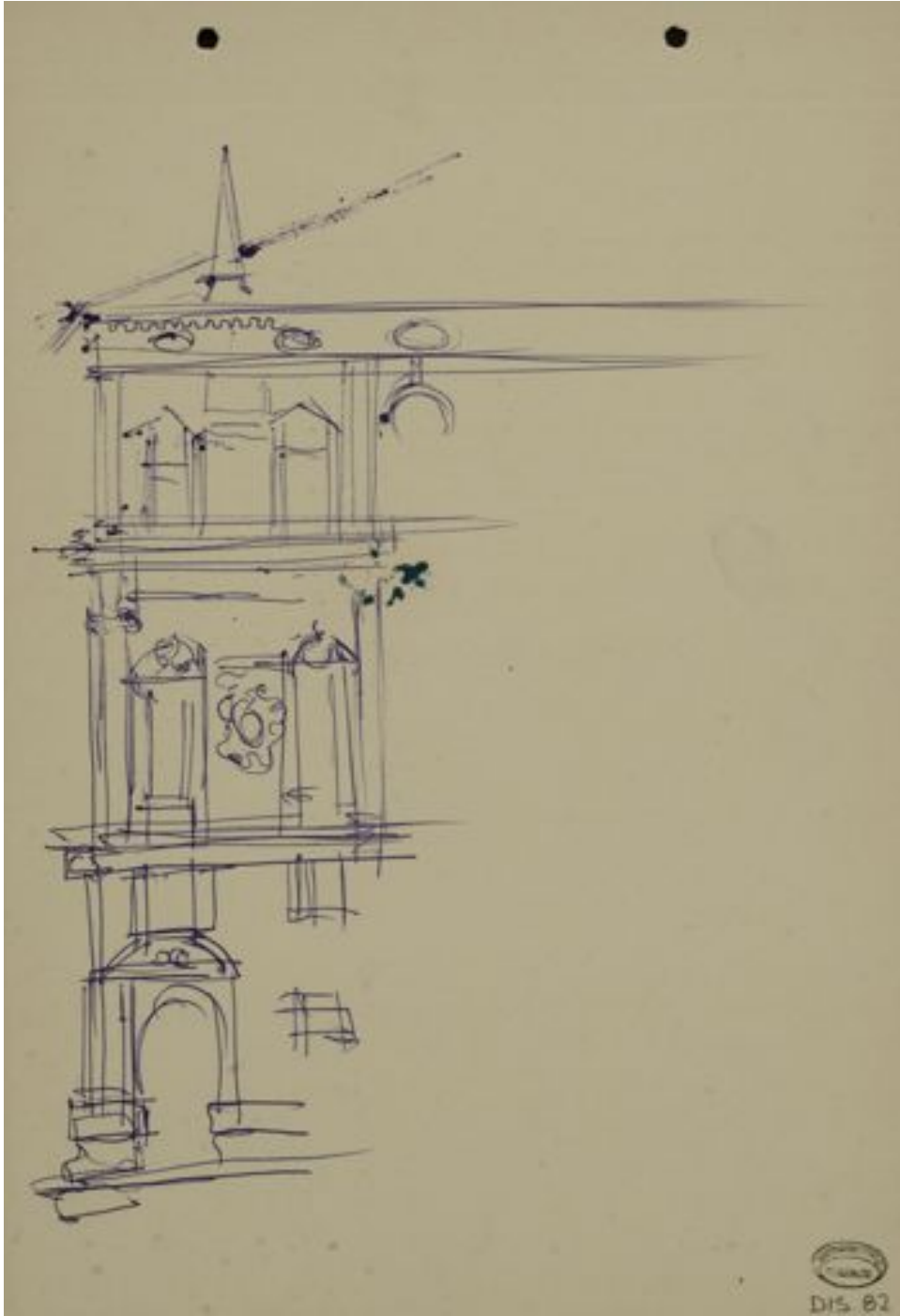
Capitolo 3. Leonardo Savioli e l'architettura manierista

Nel '43 accanto ai disegni di figure e di natura compaiono anche disegni di architettura e le immagini di studio per "La città ideale".

Savioli attinge liberamente, con magistrale abilità grafica e compositiva, al repertorio architettonico del manierismo cinquecentesco, rivelandone un'approfondita conoscenza. Bramante, Michelangelo, Vasari, Ammannati, sono costantemente evocati da Savioli attraverso le immagini di studio per palazzi e ponti schizzate dall'architetto (Fig. 3-4-5-6).



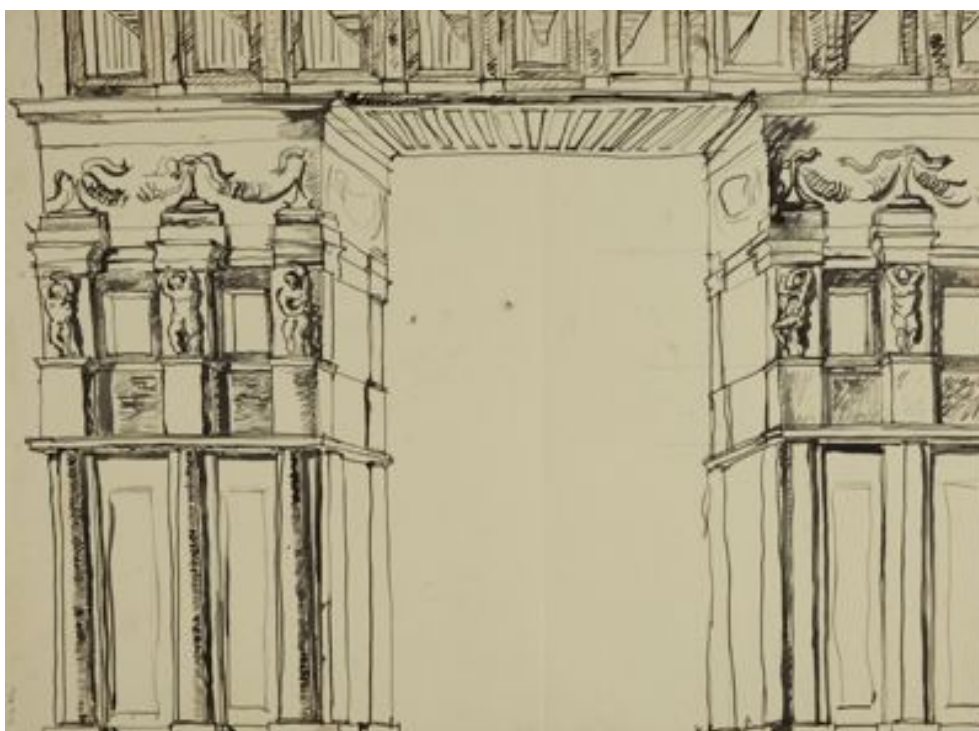
3. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 80)



4. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 82)

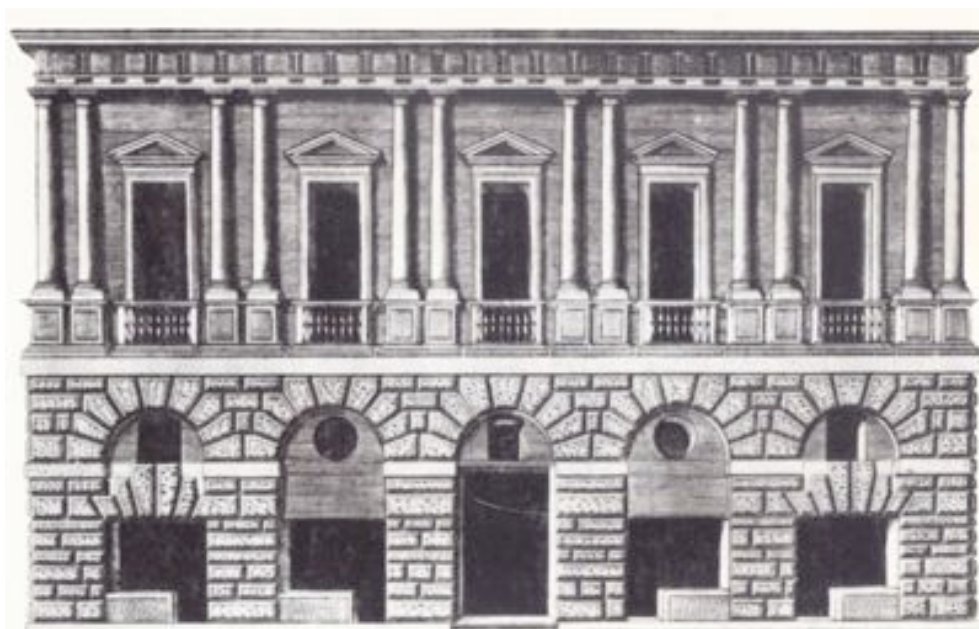


5. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 79)



6. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF dis. 20 v)

Lo studio n. 98 di prospetto di palazzo (Fig. 9) è un'evidente derivazione dal progetto di Bramante per la *Casa di Raffaello* (1910), nel quale al basamento bugnato con arcate è sovrapposto un ordine con colonne accoppiate (Fig. 7).



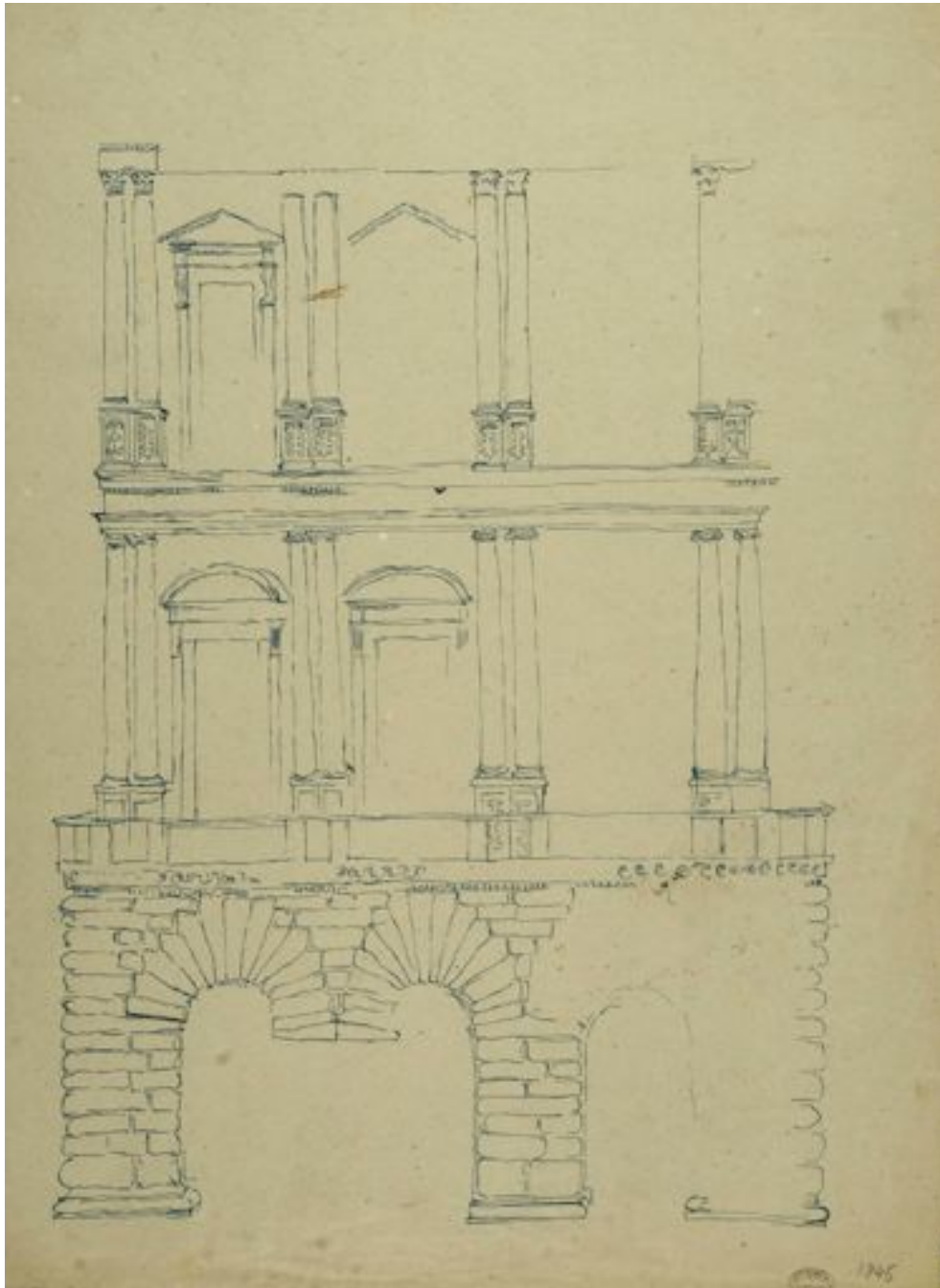
7. D. Bramante, Raffaello, *Casa di Raffaello*, 1510

Il modello bramantesco è interpretato da Savioli con libertà, il bugnato al piano terra è caratterizzato da un vigore plastico memore più dell'esempio Ammannesco di Palazzo Pitti (Fig. 8) che del precedente romano. Sul basamento l'architetto poggia, separato da un fregio, un doppio ordine di colonne accoppiate su alti piedistalli, ionico al primo piano e corinzio al secondo, in conformità alla consueta prassi rinascimentale della sovrapposizione dell'ordine architettonico derivata dai modelli antichi romani.



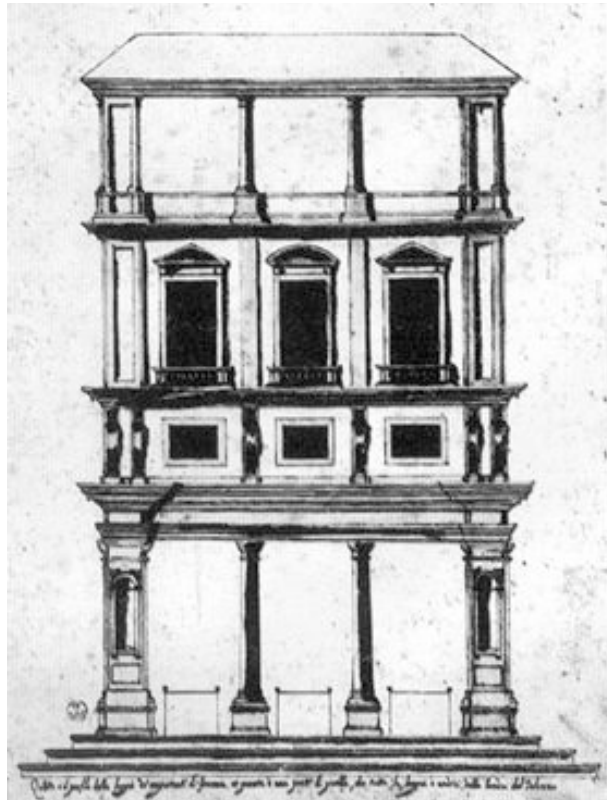
8. B. Ammannati, *Cortile di Palazzo Pitti*, Firenze, 1560

Tra le coppie di colonne colloca poi finestre che alternano timpano curvo e timpano triangolare al primo e al secondo piano, ancora, forse, una memoria del cortile di Palazzo Pitti di Bartolomeo Ammannati.



9. L. Savioli, *La città ideale*, 1945. (ASF, dis. 98)

Lacerti della fabbrica vasariana affiorano tra gli studi di Savioli per facciate di palazzi, nei quali l'architetto fiorentino compone specchiature rettangolari, finestre con balaustre e logge secondo sequenze compositive memori delle campate del prospetto degli Uffizi e della testata con serliane sovrapposte che conclude la fabbrica vasariana.

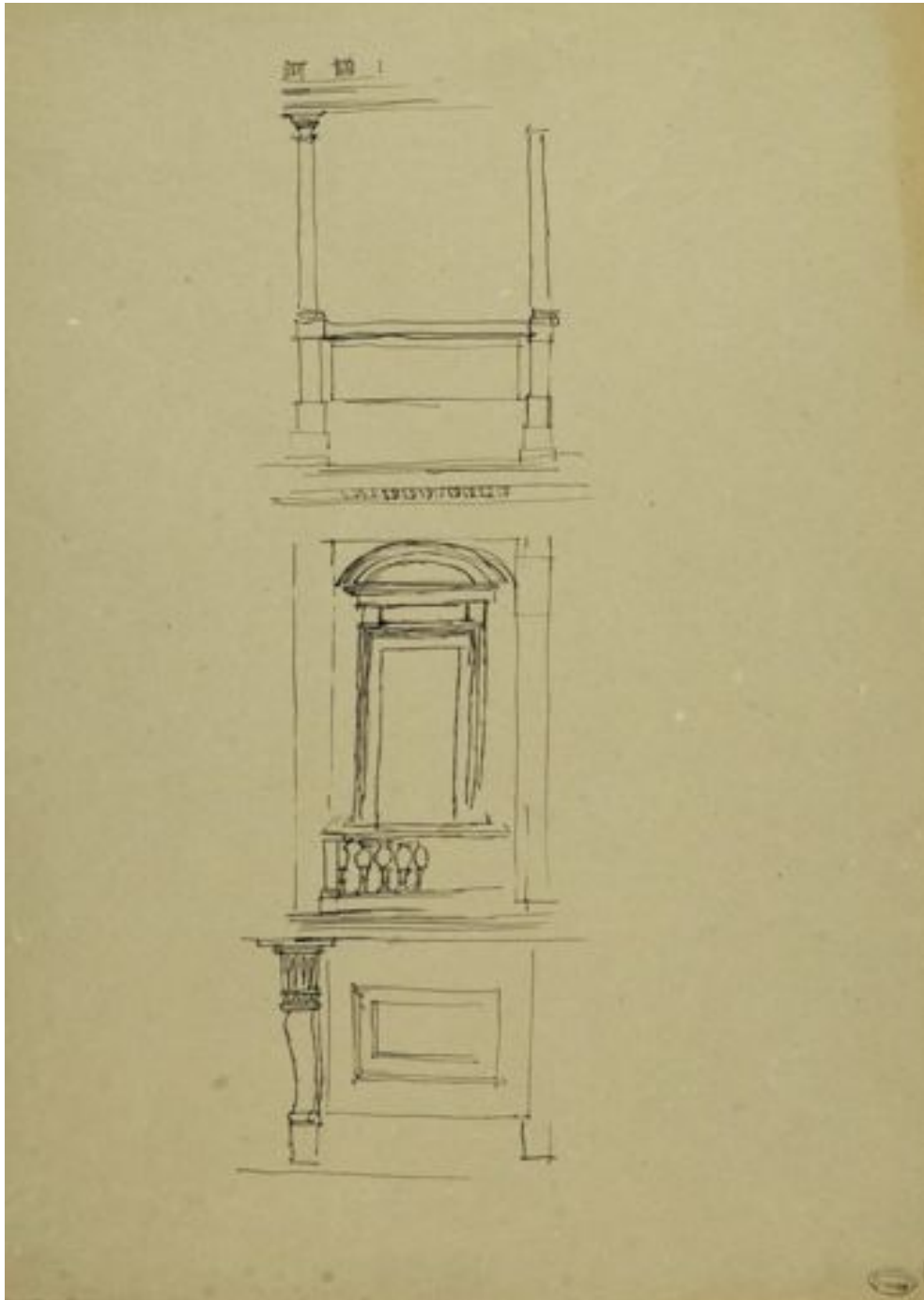


10 .G. Vasari il giovane, *Uffizi, modulo della compositivo della facciata degli Uffizi.*



11. G. Vasari, *Uffizi, particolare di una campata del prospetto, Firenze*

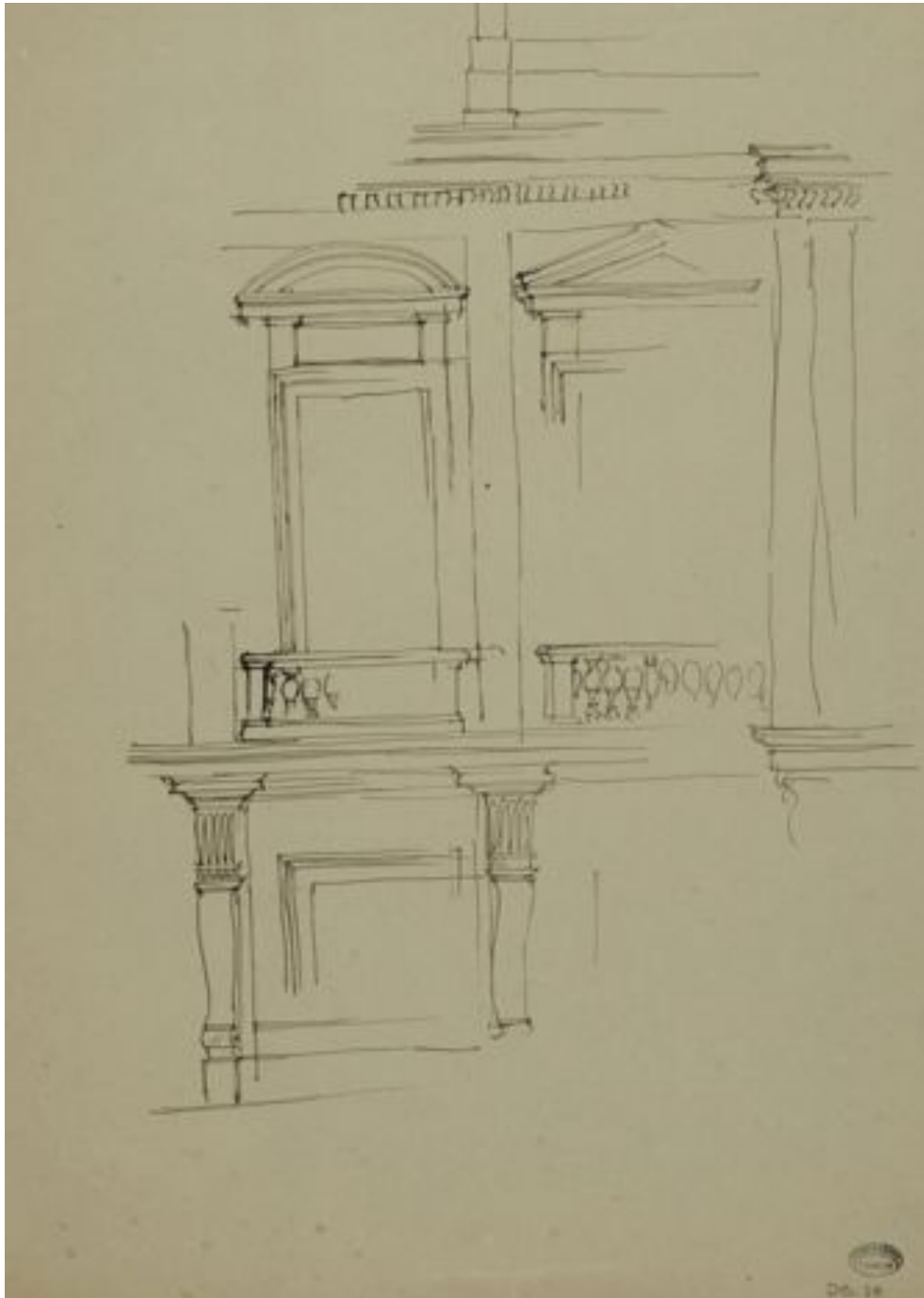
Gli schizzi n. 97 e 28 (Fig. 12-14) in particolare potrebbero essere uno studio al vero di una porzione del modulo compositivo del fronte degli Uffizi (Fig. 10-11-13).



12. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 97)



13. G. Vasari, *testata d'angolo degli Uffizi*

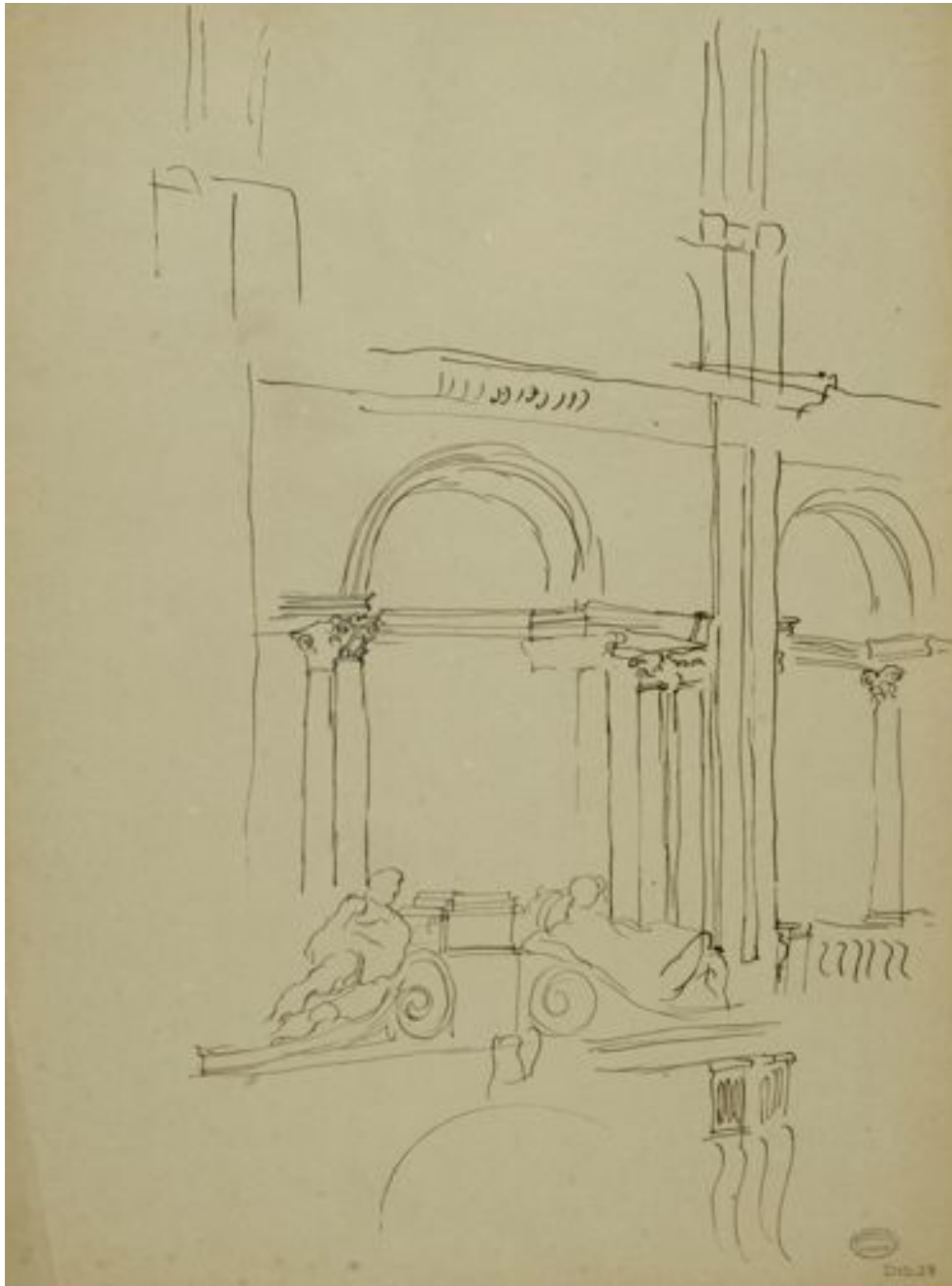


14. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 28)

Nello schizzo n.27 (Fig. 16) una “finestra veneziana” è decorata con due figure giacenti su volute memori delle figure semisdraiate che raffigurano il *Rigore* e l’*Equità* ai piedi di Cosimo I sulla monumentale serliana interna che conclude la corte degli Uffizi (Fig. 15) e ancora, forse, le statue di Michelangelo scolpite per le Tombe Medicee (1521-1533) de il *Giorno*, la *Notte*, l’*Aurora* e il *Tramonto*.



15. G. Vasari, Uffizi, la testata con le serliane sovrapposte



16. L. Savioli, *Architettura manierista*, s.d. (ASF, dis. 27)

Emerge l'indagine spaziale della strada-corte progettata da Vasari per gli Uffizi (Fig.17) nell'immagine della *piazza principale* della *Città ideale* di Savioli.

In particolare i disegni n. 91, 92, 94 e 95 (Fig. 18-19-20-21) rappresentano uno spazio urbano allungato e simmetrico caratterizzato da due ali laterali dalla volumetria compatta, alle quali è contrapposta la luminosa trasparenza di un corpo trasversale che costituisce il fondale prospettico del sistema spaziale.

Un colonnato dorico trabeato su alti basamenti, oltre il quale si scorge un fiume, ornato con statue sulla sommità - suggerendo con questo coronamento anche memorie palladiane- attribuisce compostezza e misura alla visione urbana di Savioli.

L'architetto in questi schizzi ragiona lungamente sul rapporto tra larghezza e altezza, dilatando e comprimendo lo spazio attraverso il disegno della quinta architettonica finale, aumentando o riducendo il numero delle colonne che la compongono, ipotizzando un colonnato composto da quattro due o tre colonne.

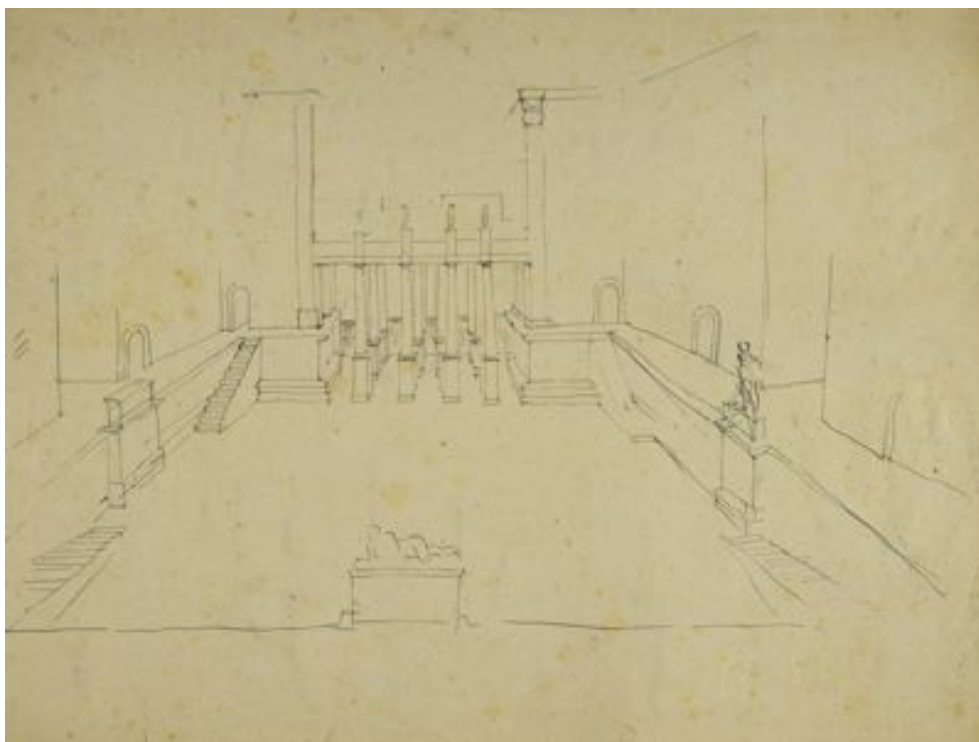
Scriva Savioli a commento della propria visione:

(...) Si deve dire prima di tutto che la piazza non è grande, ha un lato che prospetta l'Arno, ma il fiume è visto attraverso un porticato a tre ordini (...). Infine alla piazza si accede esclusivamente da vie pedonali che sono strette e sopraelevate e si collegano alla piazza col ballatoio che gli gira attorno. (...)¹⁸.

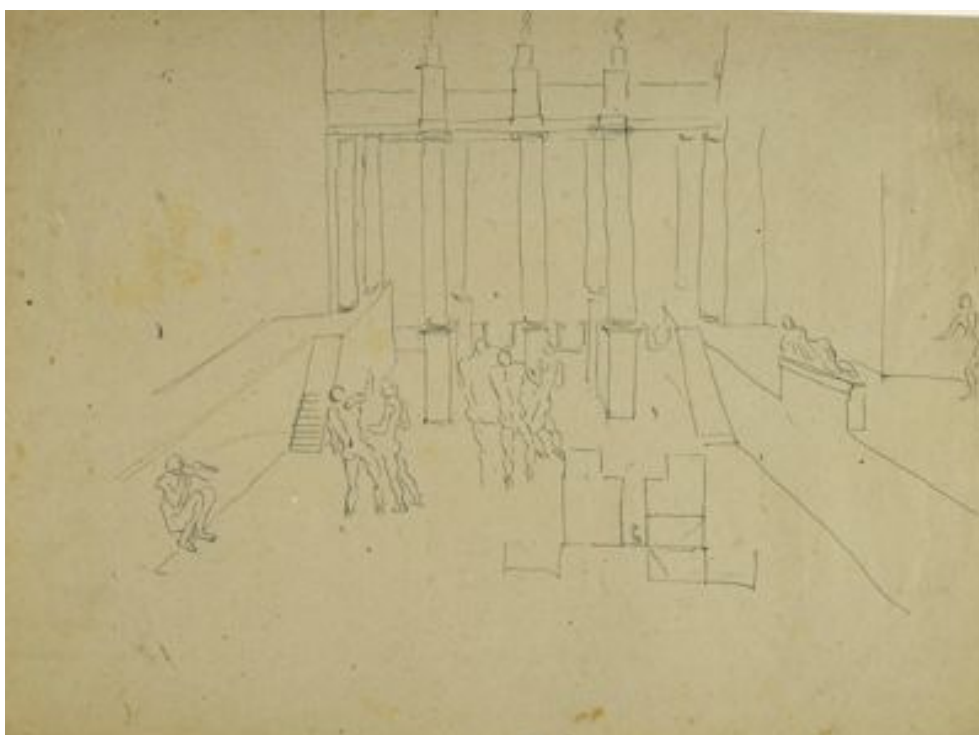
¹⁸ ASF, FLS, *scritti, descrizione della città ideale*, Ora in L. Nieri Op. Cit. p. 249.



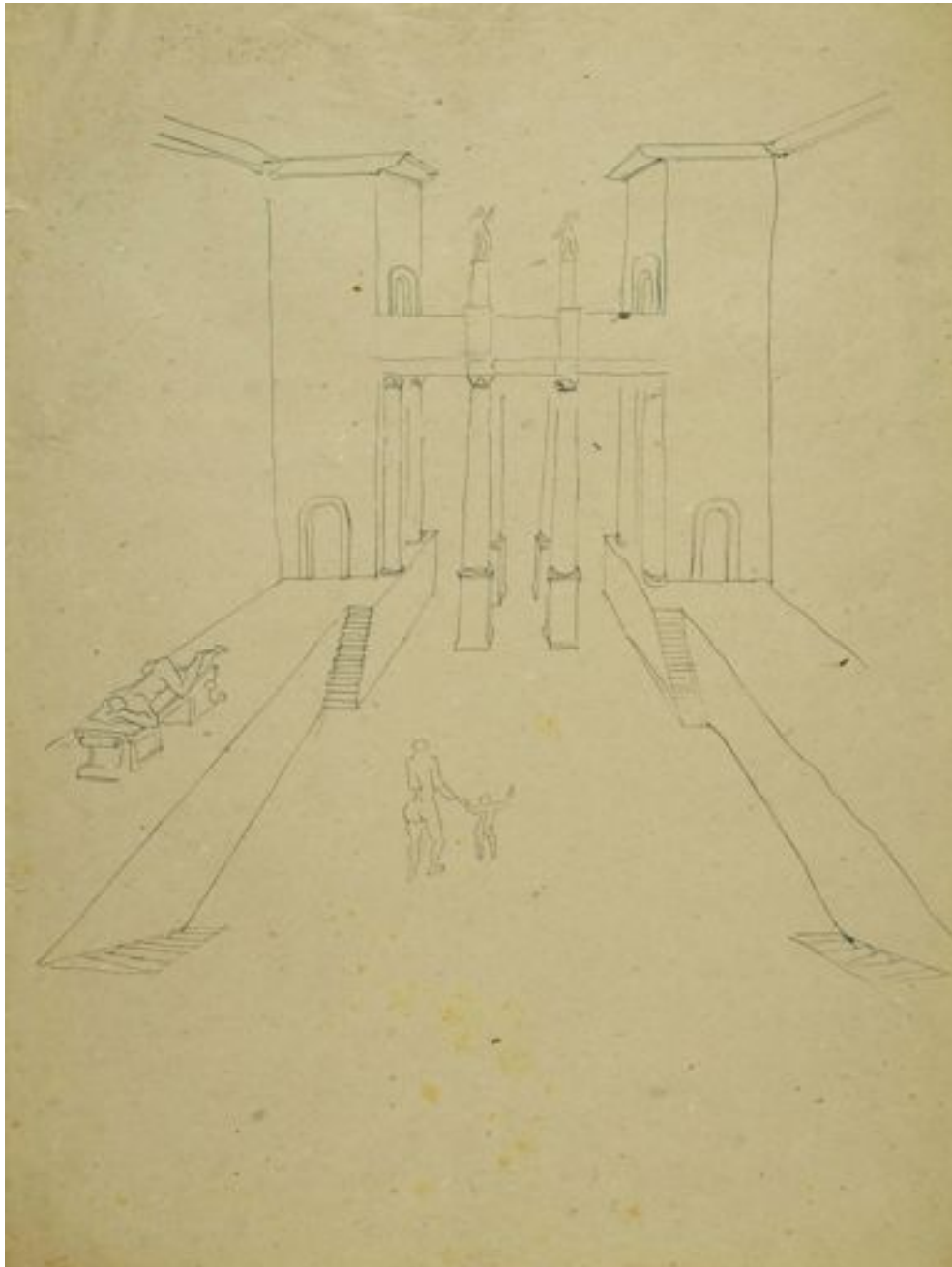
17. G. Vasari, *Cortile degli Uffizi*, 1560



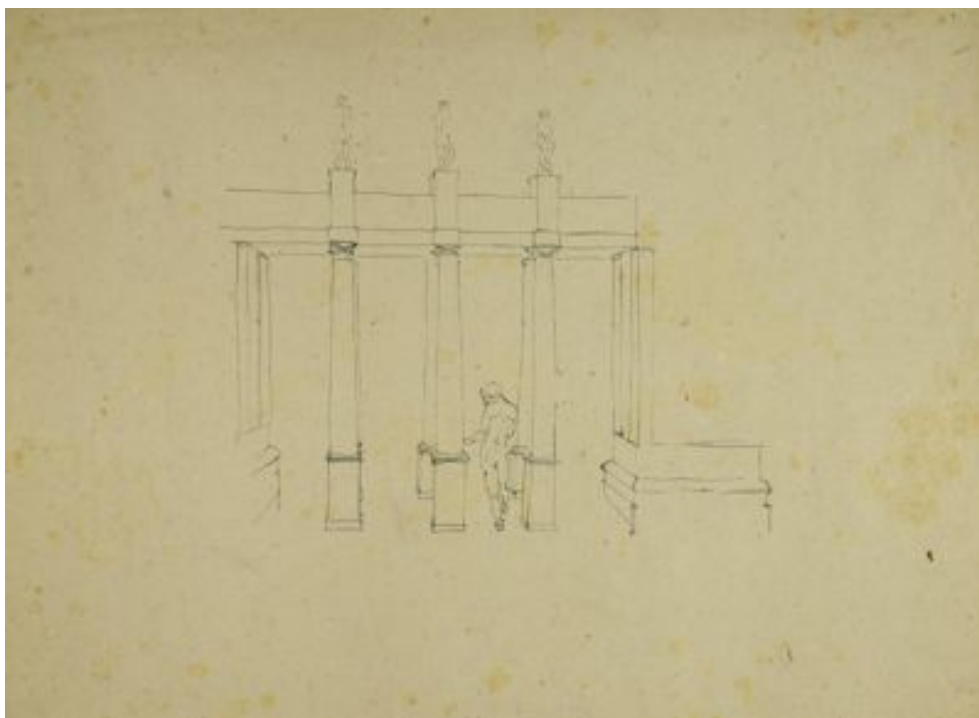
18. L. Savioli. *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 91)



19. L. Savioli. *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 94)



20. L. Savioli. *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 92)



21. L. Savioli. *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 95)

Nel progetto di un ponte sormontato da strutture architettoniche, memore dell'esempio fiorentino di Ponte Vecchio, Savioli, come Michelangelo, attribuisce al tema del ponte il valore di vero e proprio oggetto architettonico ed in quanto tale portatore di significato. Anche per Savioli il ponte non è un mero elemento funzionale di connessione tra le sponde opposte del fiume, al contrario l'architettura del ponte entra in risonanza con la città e costituisce insieme al fiume parte integrante del tessuto urbano.

È importante ricordare sullo stesso argomento l'interpretazione di Giovanni Michelucci, maestro di Leonardo Savioli. Anche per l'architetto pistoiese l'Arno è un elemento di connessione e non di separazione tra i quartieri fiorentini che si trovano sulle sponde opposte del fiume. Tale prospettiva fu di fondamentale importanza nelle proposte michelucciane per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio a Firenze (1944-1946).

La linea armoniosa e distesa delle tre campate schizzate da Savioli richiama le tre lente campate del fiorentino ponte Santa Trinita disegnato da Michelangelo¹⁹ nel 1560 e realizzato successivamente da Bartolomeo Ammannati (1567-1571) (Fig. 23).

Savioli si sofferma a lungo a riflettere sulle possibili soluzioni architettoniche della zona centrale del ponte attraverso il disegno di viste a volo d'uccello e di particolari architettonici.

¹⁹ Uno dei principali sostenitori dell'attribuzione a Michelangelo del Ponte Santa Trinita fu il critico d'arte Carlo Ludovico Ragghianti.

Le viste n. 102 e 103 (Fig. 24-25) evocano la sequenza di arcate che sostengono il Corridoio Vasariano nel tratto del Lungarno (Fig. 22-26) ma contaminate da soluzioni architettoniche compositive memori degli studi di Savioli su Michelangelo, evidenti negli schizzi di dettaglio n. 106 e n. 107 (Fig. 27-29). Qui Savioli utilizza con libertà e padronanza il tema del doppio ordine trabeato a diversa scala, *invenzione* di Michelangelo. Nelle ipotesi di Savioli un *ordine gigante*, forse corinzio, sviluppato su tutti i piani inquadra e contiene lo sviluppo complessivo del prospetto, mentre due ordini secondari, dorici, costituiscono il sistema di misura dei singoli piani, il primo scandisce ampie arcate che accolgono al di sotto statue su basamenti, il secondo ritma una sequenza di finestre quadrangolari trabeate e incorniciate.

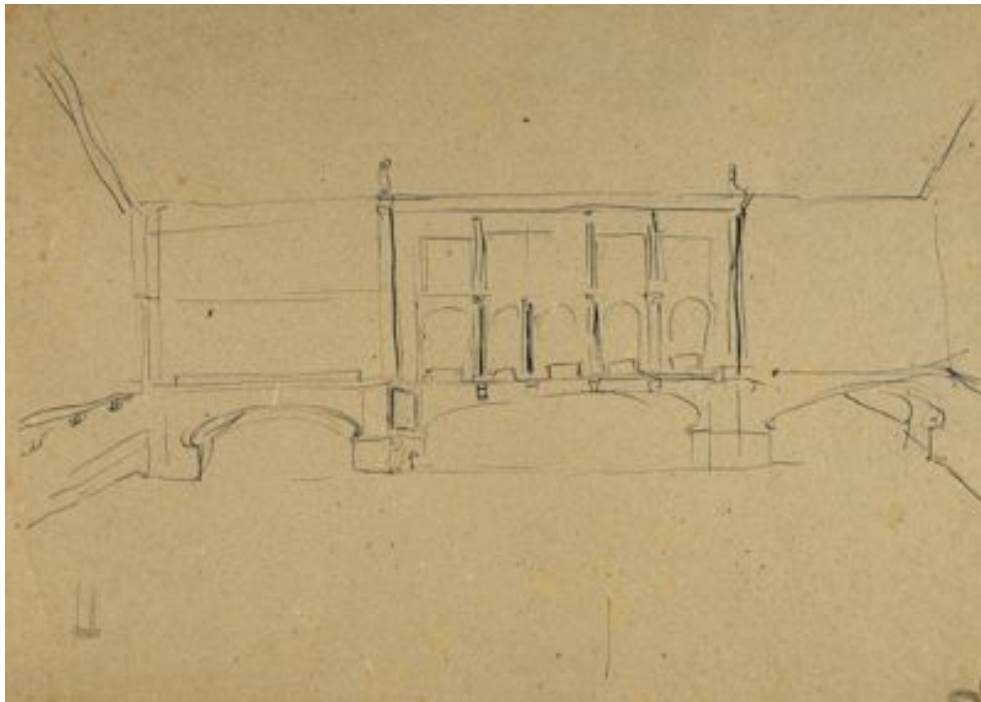
Ascendenze michelangiottesche sono evidenti anche nello schizzo n. 105 (Fig. 31) tra i pochi datati, 1943-1945, forse un'ulteriore studio per la zona centrale dello stesso ponte, per la presenza tra le campate al piano terra degli alti basamenti con statue, simili a quelli proposti nei precedenti disegni. Qui la possente aggettivazione plastica della superficie richiama alla mente opere come la Biblioteca Laurenziana (Fig. 30) o la Sagrestia Nuova. Anche qui un doppio ordine architettonico costituisce il sistema di misura e di ordinamento della facciata: quello maggiore poggia su mensole e si sviluppa per l'intera altezza del piano, quello minore, costituito da colonne binate su basamenti quadrangolari, serra una sequenza di finestre rettangolari con timpano triangolare. All'interno di questo complesso partito compositivo Savioli dispone specchiature cieche secondo una modalità compositiva propria dell'architettura cinquecentesca, riconducibile in questo caso anche all'esempio vasariano degli Uffizi (Fig. 28).



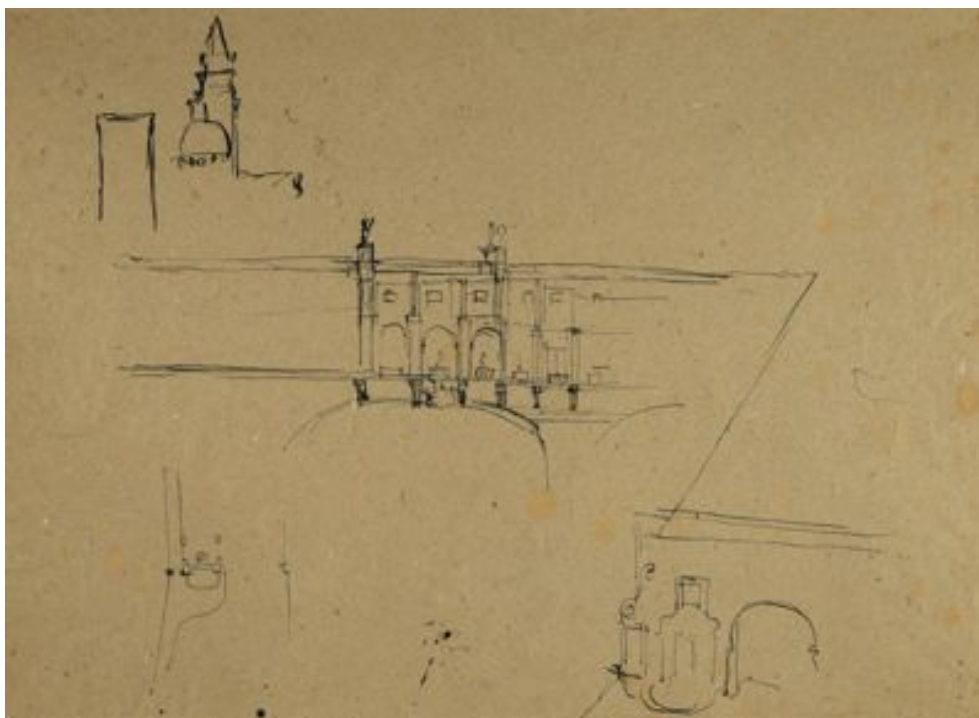
22. G. Vasari, *arcate sull'Arno del Corridoio Vasariano*, Firenze



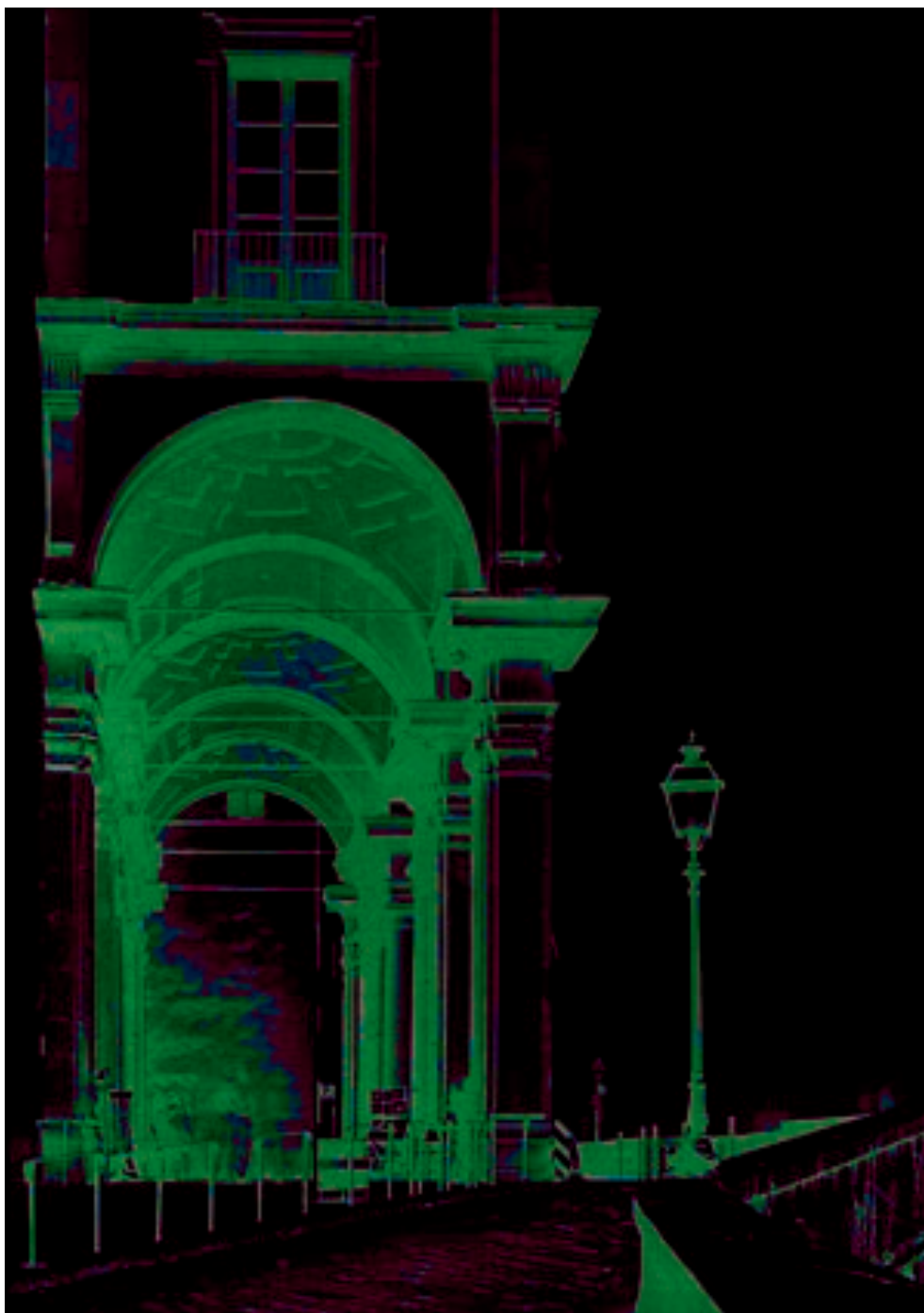
23. Michelangelo, B. Ammannati, *Ponte Santa Trinita*, Firenze, 1567-1571



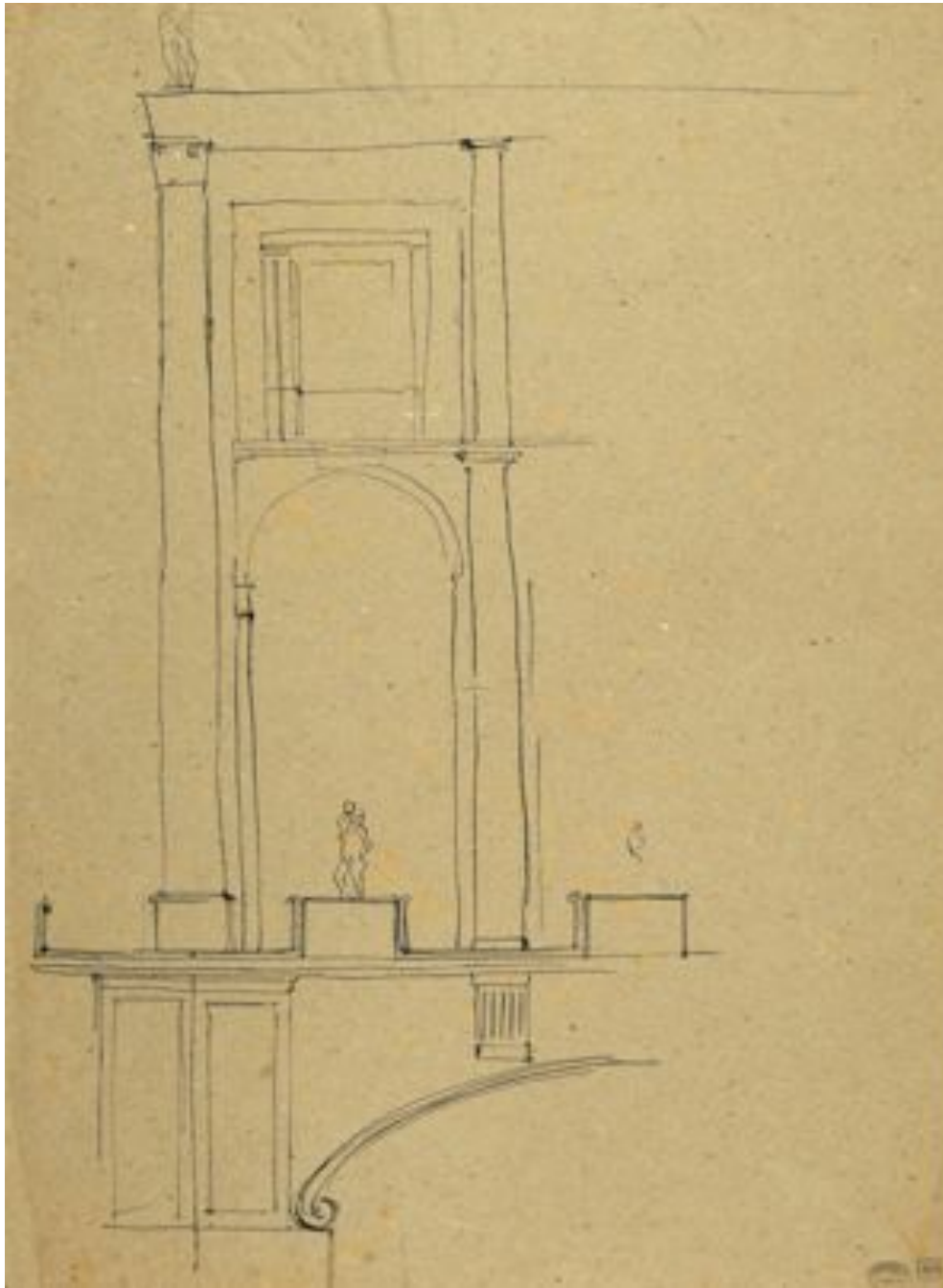
24. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 103)



25. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-45. (ASF, dis. 102)



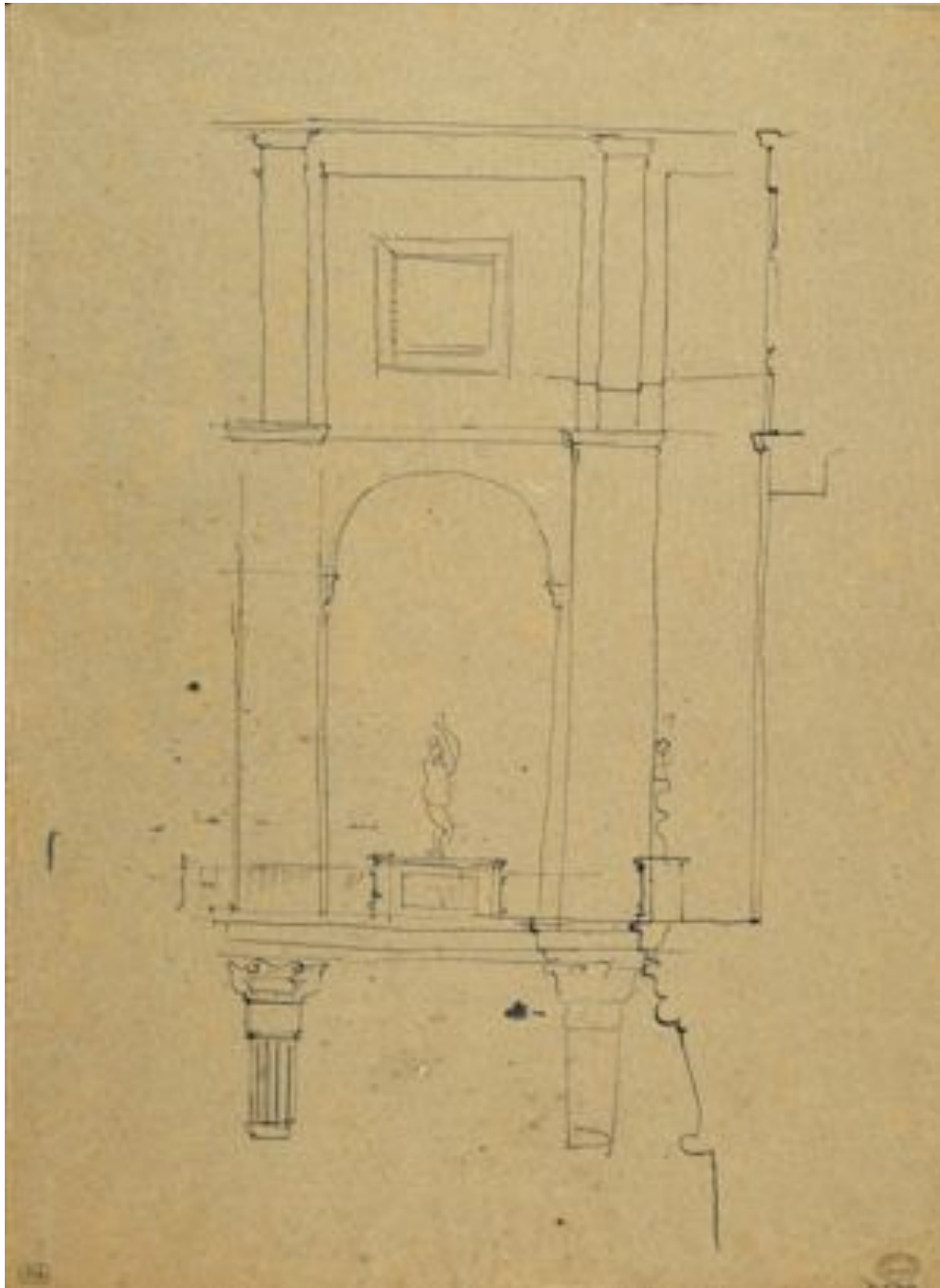
26. G, Vasari, *testata degli Uffizi sul Lungarno*, Firenze



27. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-1945. (ASF, dis. 107)



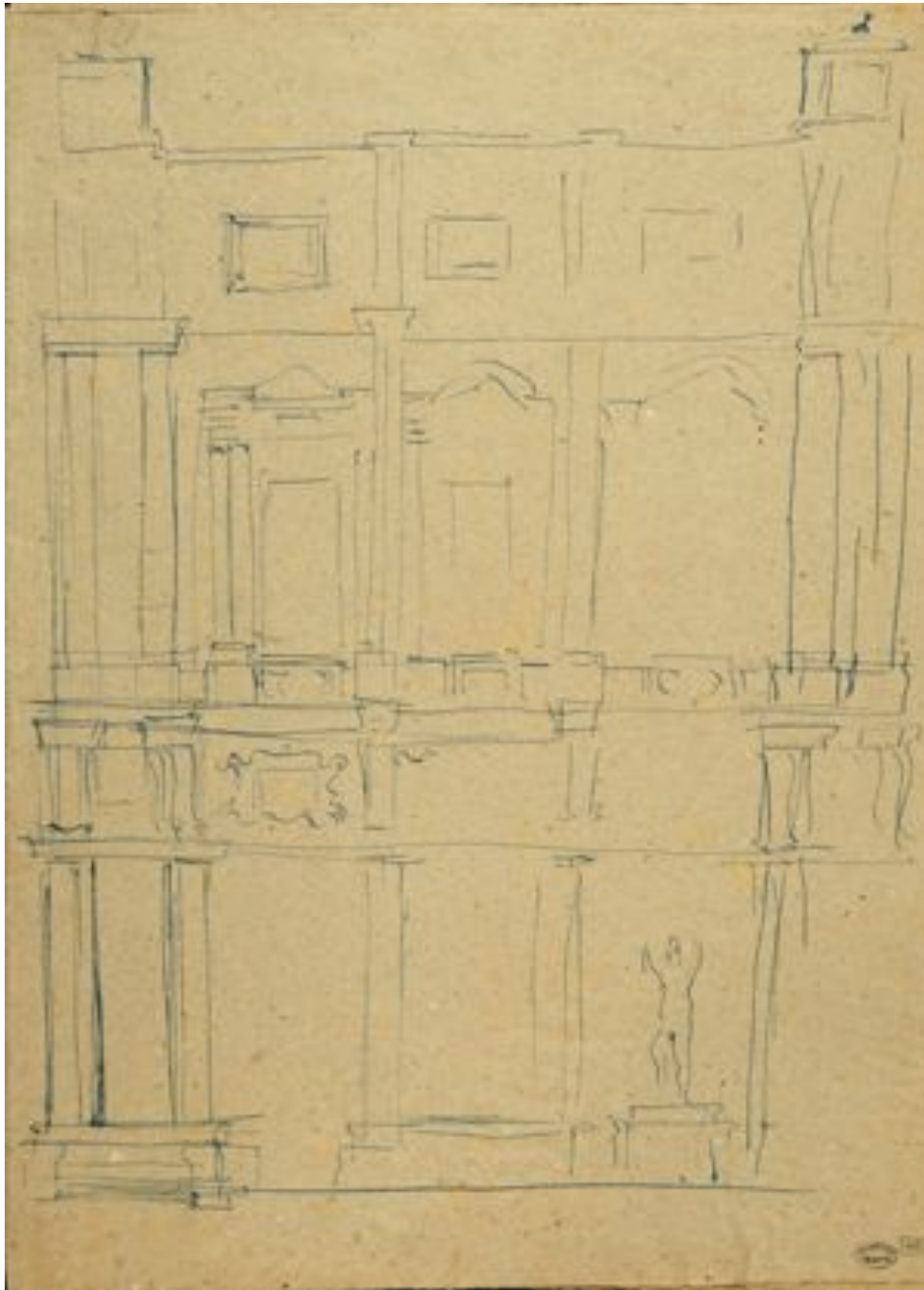
28. G, Vasari, la testata sull'Arno degli Uffizi, Firenze



29. L. Savioli. La città ideale, 1943-1945. (ASF, dis. 106)



30. Michelangelo, *vestibolo della Biblioteca Laurenziana*, Firenze, 1519-1534

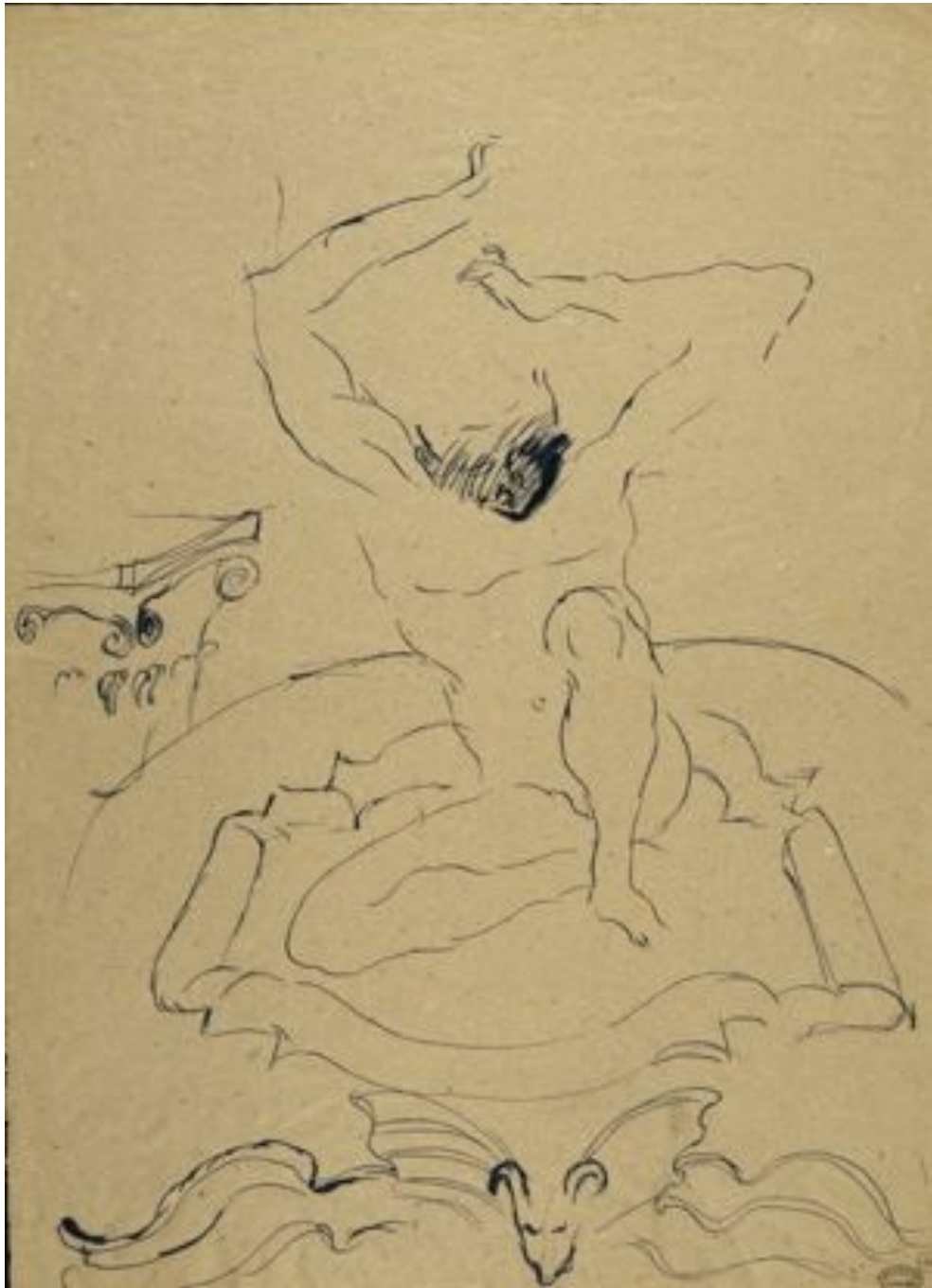


31. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-1945. (ASF, dis. 105)

A lungo Savioli deve aver riflettuto di fronte alle riproduzioni dell'immagine del Cristo giudice affrescata da Michelangelo nel *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina a Roma (1536-1541) Il gesto divino, imperioso ed inesorabile, che condanna gli uomini per i loro peccati è esplicitamente citato da Savioli nel disegno per due figure scolpite che l'architetto immagina poste al centro di una fontana con vasca circondata da un emiciclo di colonne corinzie che sembra echeggiare le ampie vasche presenti nel Giardino di Boboli, il *Bacino del Nettuno* e la *Vasca dell'Isola*, disegni n. 99, 93 (Fig. 32-33-34-35).



32. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-1945. (ASF, dis. 93)



33. L. Savioli, *La città ideale*, 1943-1945. (ASF, dis. 100)



34. L. Savioli. *La città ideale*, 1943-1945 (ASF, dis. 99)



35. Michelangelo, *Giudizio Universale*, Cappella Sistina, Roma, 1536, 1541

Capitolo 4. Gli anni '50: il piano superficie

La cosiddetta “rivoluzione copernicana” ha travolto insieme all’interpretazione antropocentrica del cosmo anche il canone classico ed il contrasto dialettico tra razionalità ed irrazionalità diventa uno degli elementi distintivi del manierismo cinquecentesco.

La regola classica è sovvertita, sostituita da altre regole, da sistemi non più universali ma *soggettivi*, il bisogno individuale di *conoscenza*, attraverso la *sperimentazione* e la *ricerca* rivela l’inquietudine di chi non ha più il conforto di certezze assolute e si trova nella solitudine e nel dubbio.

Lo sperimentalismo teso ed inquieto che contraddistingue i maestri del manierismo cinquecentesco, Serlio, Palladio, Michelangelo e che porta, secondo Tafuri, alla definizione di inedite sperimentazioni compositive e metodologiche²⁰ è ereditato, insieme alla michelucciana filosofia del dubbio da Savioli.

In un appunto preparatorio per lo scritto *Autobiografia*, Savioli afferma:

(...) Con il passare del tempo, e particolarmente da allora²¹, sono molto mutato: sono divenuto assolutamente privo di certezze, ammesso anche che ne abbia mai avute; anzi coloro che hanno certezze di qualunque tipo, religioso, politico, artistico od altro, mi annoiano. Come mi annoia il loro lavoro perché c’è qualcosa di già “risolto” a priori. Io cerco di operare, per così dire, dentro il dubbio; forse in questo trovo ogni giorno la forza per andare avanti, trovo la mia “religiosità”²².

I progetti di Savioli sono costante ricerca, come ricorda uno degli allievi più vicini al maestro fiorentino:

(...) Progetto come ricerca, come sperimentazione, come continuo dubbio problematico che ponesse quesiti promotori, innescatori di impegni risolutivi non accademici, non conformistici, di superamento del “limite” codificato, delle risposte acquisite, da tradurre in progetti in cui l’invenzione, la creatività, di contenuti e di forme, fosse un obiettivo altrettanto legittimo di quello dell’acquisizione del “sapere” disciplinare ordinario (...)²³.

Un primo levito manierista ritengo che pervada il progetto per il Mercato dei fiori di Pescia (1949-1951), realizzato da Savioli in collaborazione con Emilio Brizzi, Enzo e Giuseppe Gori e Leonardo Ricci.

²⁰ Cfr. su questo argomento M. Tafuri, Op. Cit., p.47.

²¹ *Dopo la seconda malattia*.

²² ASF, FLS, *scritti*, p.122. *Autobiografia*, 1981.

²³ Alberto Breschi, *Leonardo Savioli, un maestro*, in R. Manno Tolu, (a cura di), Op. Cit., p. 75.

L'equilibrio classico di derivazione brunelleschiana che contraddistingue la spazialità del mercato dei fiori, coperto da un'unica volta sottile in cemento armato, 'tesa come una vela gonfiata dal basso'²⁴ è messo in discussione dalla forza espressiva del sistema strutturale: una sequenza di lame triangolari in cemento armato trattiene con vigore la volta, che sollevandosi ritmicamente al livello d'imposta disegna tra un cuneo e l'altro una sequenza di archi che permettono l'incursione della luce all'interno (Fig. 36-37-38).



36. L.Savioli, *Mercato dei fiori, Pescia*, 1949-1951

²⁴ Paolo Portoghesi, in Giovanni Fanelli, (note a cura di), *Leonardo Savioli*, Edizioni Centro Proposte, Firenze, 1966, p. XI.



37. L.Savioli, Mercato dei fiori, Pescia, 1949-1951



38. L.Savioli, Mercato dei fiori, Pescia, 1949-1951

La sottile tensione che pervade quest'opera, determinata dalla giustapposizione di valori contrapposti, compostezza classica – vigore espressivo, caratterizza anche il progetto della casa-studio dell'architetto (1950 –1952), costruita sulla collina di fronte alla Certosa del Galluzzo, fonte

incessante di riflessione non solo per le sue forme architettoniche ma anche per quegli affreschi con le *Storie della Passione* di Cristo dipinti da Pontormo (1523-1525) e lì conservati.

In questo primo progetto totalmente autografo sono sperimentati, attraverso l'ampliamento dello spettro linguistico del moderno, nuovi territori figurativi nei quali si misurano dialetticamente linguaggi contrapposti: razionalismo e vernacolo, valori prospettici e valori bidimensionali, artificialità architettonica e naturalezza.

Alla massa in pietra rustica dei due muri laterali che serrano e contengono il fronte rimandando a un ordine *naturale* e alla stereometria propria dell'architettura tradizionale toscana, Savioli contrappone l'artificio architettonico del *piano-superficie* della facciata sul giardino, che tende alla smaterializzazione attraverso la simmetrica composizione geometrica nella quale si alternano riquadri intonacati e riquadri vetrati e bucati.

Il fronte tende così a perdere il valore di chiusura, di limite tra interno ed esterno per diventare piuttosto una sorta di filtro tra valori ambientali esterni ed interni.

Alla ricerca di valori *segnici*, la scomposizione per piani geometrici che tende ad annullare la profondità spaziale, si contrappongono valori prospettici, l'arretramento rispetto al piano di facciata del piano terra e i due scavi in profondità che affiancano simmetricamente il candido riquadro intonacato sovrapposto all'ingresso (Fig. 39).



39. L.Savioli, *Casa -studio*, Galluzzo 1950-1952

Tali slittamenti però, contribuiscono ad attribuire al piano della facciata valori atmosferici, più che di profondità, ed il fronte appare ‘deplasticizzato’, qui come nelle sperimentazioni del Serlio, nelle quali, nota Tafuri, lo sperimentalismo conduce l’architetto veneto verso

(...) l’annullamento di ogni profondità spaziale che non si risolva in immediatezza percettiva e in vibrazione luminosa (...), la riduzione dei piani di facciata a indefiniti limiti, sospesi in un’irreale dimensione graficizzante (..) il piano limite non andrà più letto prospetticamente, ma valutato nelle sue capacità di trasparenza e di rivelatore diaframma rispetto ad un’insondabile spazio cromatico che si proietta su quel fronte ormai deplasticizzato, e vi si specchia in una continuità di vibrazioni luminose (...).²⁵

La dissoluzione della forma di matrice manierista, la reminiscenza delle sperimentazioni giovanili su temi cinquecenteschi, le composizioni di riquadri e specchiature, si compongono alla

²⁵ M. Tafuri, Op. Cit. p. 44.

scomposizione wrigthiana della scatola muraria in lastre bidimensionali e a memorie lecorbusieriane, anche queste ultime filtrate, secondo l'analisi condotta da Colin Rowe nel saggio *Manierismo e architettura moderna*,²⁶ attraverso l'esperienza cinquecentesca.

La prepotente evidenza dell'ambiguo riquadro bianco al centro del primo piano della casa Savioli, tanto eloquente quanto muto, tanto grave quanto sospeso, destabilizza l'osservatore la cui attenzione si concentra alternativamente sullo schermo bianco e sull'ingresso sottostante posto in diretta contrapposizione. La composizione del prospetto della casa studio di Savioli si aggiunge così alla serie di prospetti dalla medesima partitura compositiva suggerita da Rowe: la Casa di Palladio a Vicenza (1572), il Casino Zuccari a Firenze (1578) (Fig. 40), la Villa Schwob a La Chaux-de-Fonds (1918) di Le Corbusier²⁷.

²⁶ Cfr. Colin Rowe, *Manierismo e architettura moderna*, in *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli Editore, Bologna, 1990.

²⁷ Cfr. C. Rowe, Op. Cit.

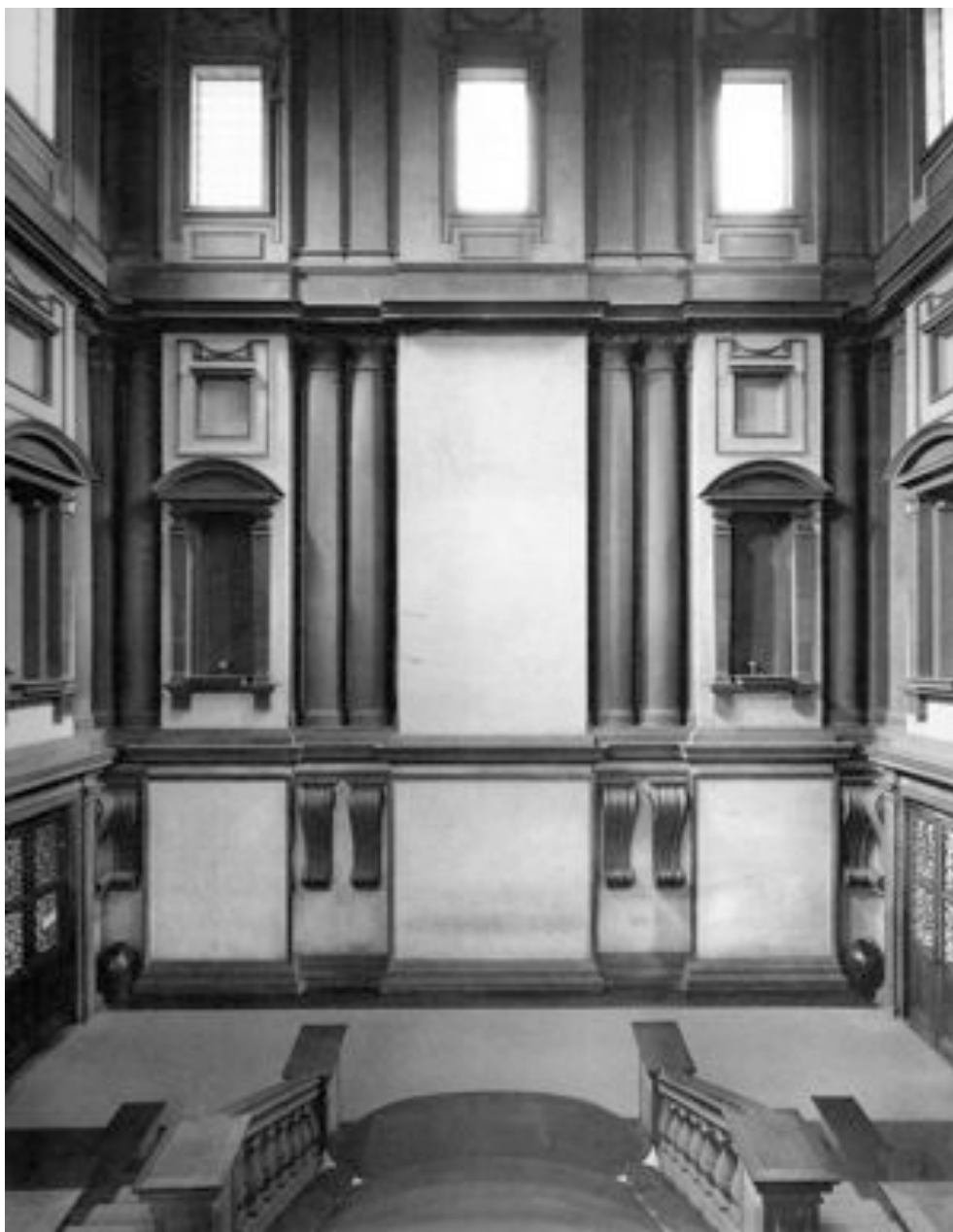


40. F. Zuccari, *Casa- studio*, Firenze, 1578

La matrice dell'organismo nella casa del Galluzzo è ancora chiaramente identificabile, la pianta quadrata è compatta ma la fluida organizzazione degli spazi interni anticipa la futura evoluzione dell'architettura di Savioli degli anni '60, in cui l'unità formale tenderà a disgregarsi.

La contrapposizione tra la raffinata superficie bianca intonacata e la materia grezza ricorre nell'architettura di Savioli, definendo un evidente tema cromatico e compositivo nel quale quadrature intonacate sono combinate con superfici in cemento e in vetro. Nella Villa Sandroni ad Arezzo (1962-1964) Savioli guarda a Le Corbusier e all'architettura giapponese attraverso l'esperienza manierista cinquecentesca. La materia comincia in questo progetto a premere verso

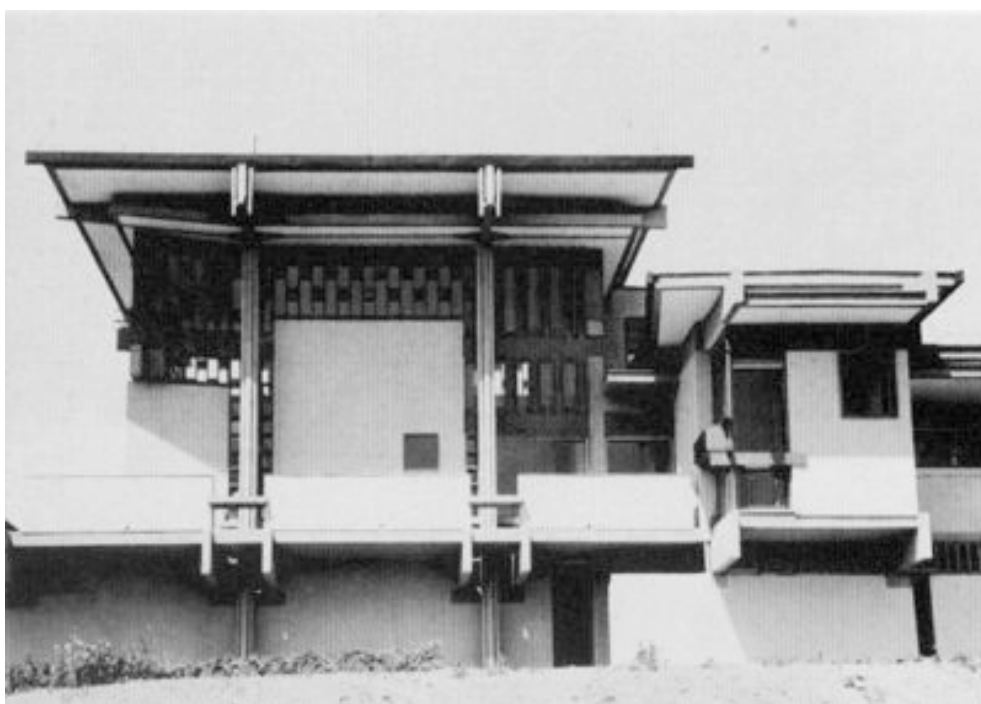
l'esterno e le quadrature di intonaco acquisiscono una michelangiolesca evidenza plastica (Fig. 41-42-43).



41. Michelangelo, *Vestibolo della Biblioteca Laurenziana*, Firenze, 1519-1534



42. L. Savioli, villa Sandroni, Arezzo, 1962-1964



43. L. Savioli, villa Sandroni, Arezzo, 1962-1964

Capitolo 5. Gli anni '60: il disgregarsi del volume

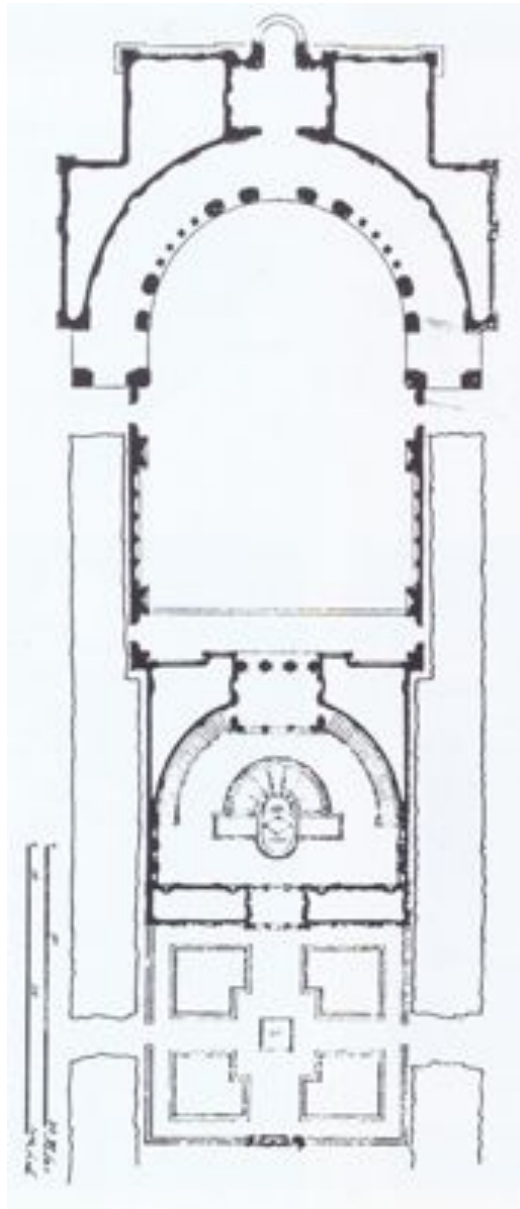
Il manierismo comincia a disgregare l'unità rinascimentale dello spazio, scomponendo la scena in più parti autonome che risultano separate sia esteriormente sia nel diverso modo in cui ciascuna è costruita al proprio interno.

La dissoluzione di un rigoroso ed unitario disegno prospettico implica la perdita di sicuri rapporti proporzionali tra le parti e tra i soggetti rappresentati. Figure apparentemente di secondo piano accentrano l'attenzione dell'osservatore introducendo inedite ambiguità nella gerarchia degli elementi.

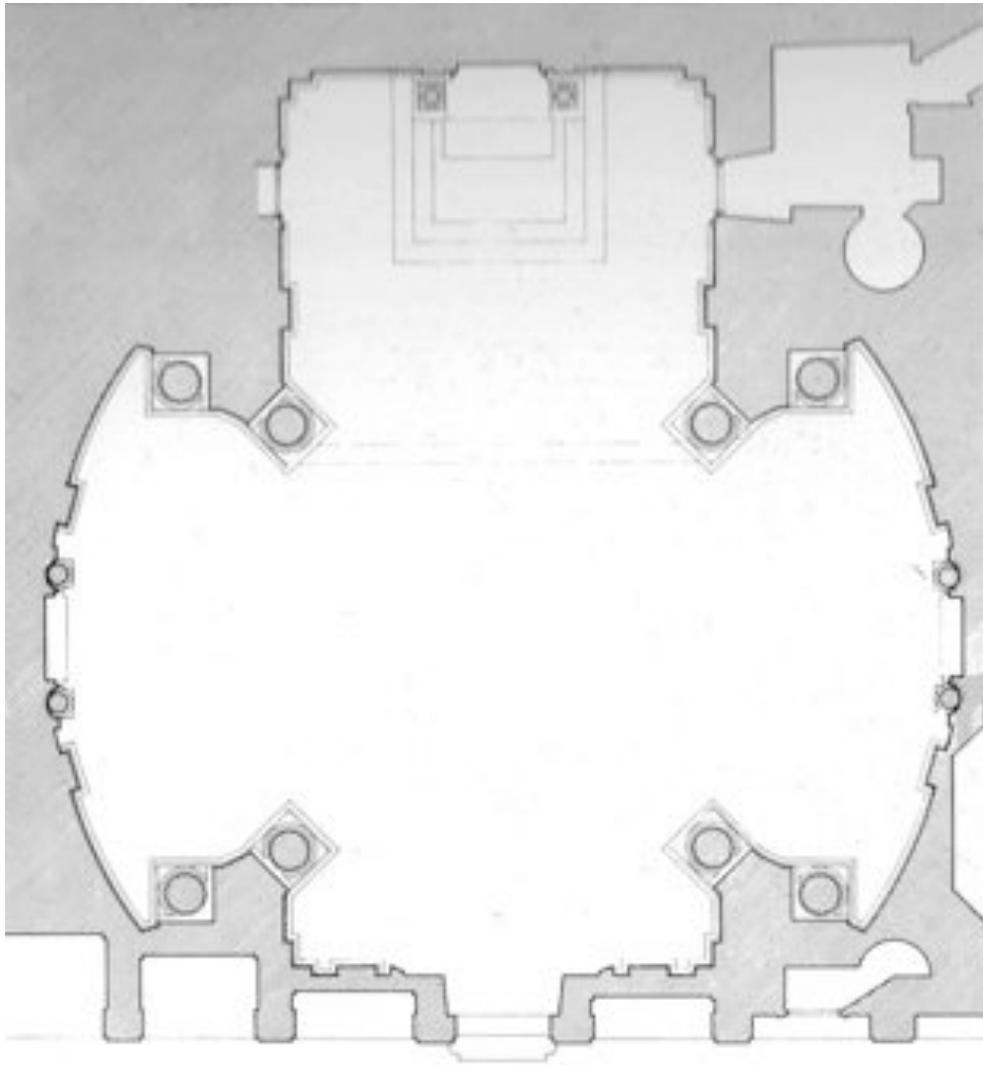
Lo spazio, sia quello della rappresentazione pittorica sia quello architettonico, talvolta è saturato, altre dilatato, alla fissità rinascimentale inizia a sostituirsi il movimento e quindi una visione dello spazio che non è più centrica ma policentrica.

Lo spazio architettonico si presta a letture ambigue, come in Villa Giulia di Vignola e Ammannati a Roma (1552), nel quale l'asse longitudinale non costituisce un evidente elemento unificatore a causa dei dislivelli del terreno e delle quinte architettoniche che lo interrompono (Fig. 44), oppure come nella Cappella Sforza di Michelangelo in S. Maria Maggiore a Roma (1573), nella quale lo spazio centrale non è coperto con una cupola bensì con una volta e nel quale la disposizione delle colonne introduce due assi diagonali²⁸ (Fig. 45).

²⁸ Cfr. Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, ed Dedalo, Bari, 2002.

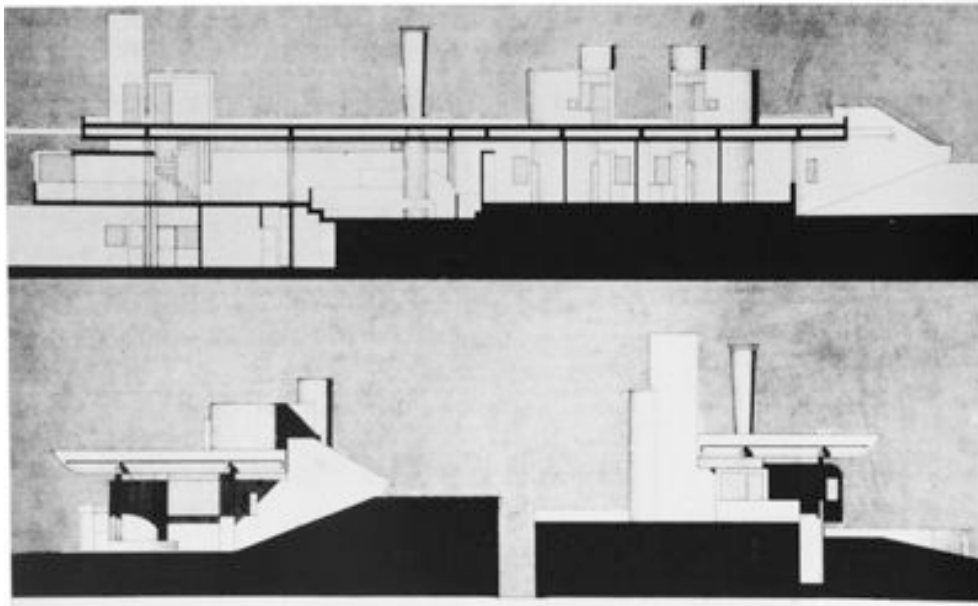


44. B. Ammannati, Vignola, Villa Giulia, Roma, 1552

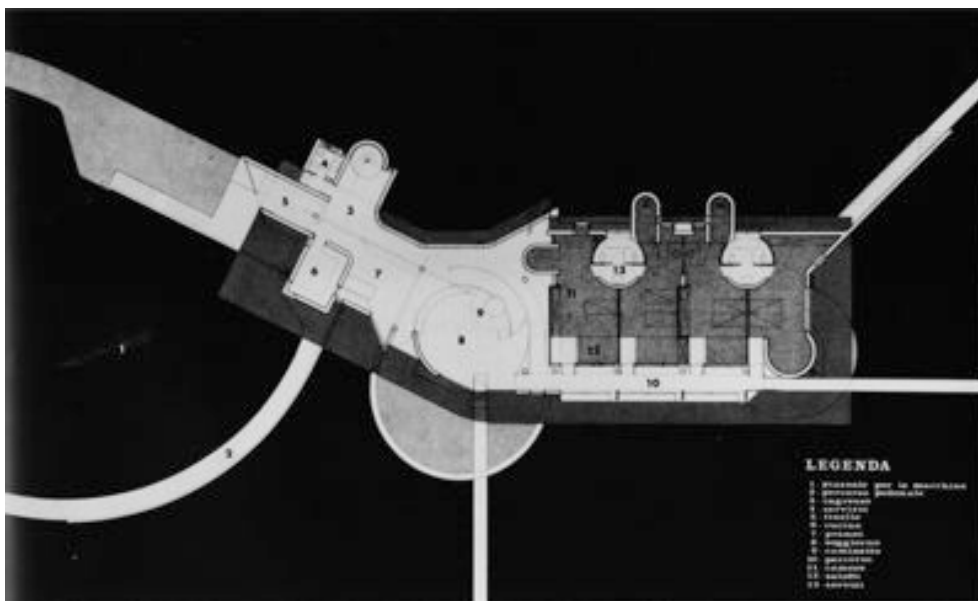


45. Michelangelo, Cappella Sforza, S. Maria Maggiore, Roma, 1573

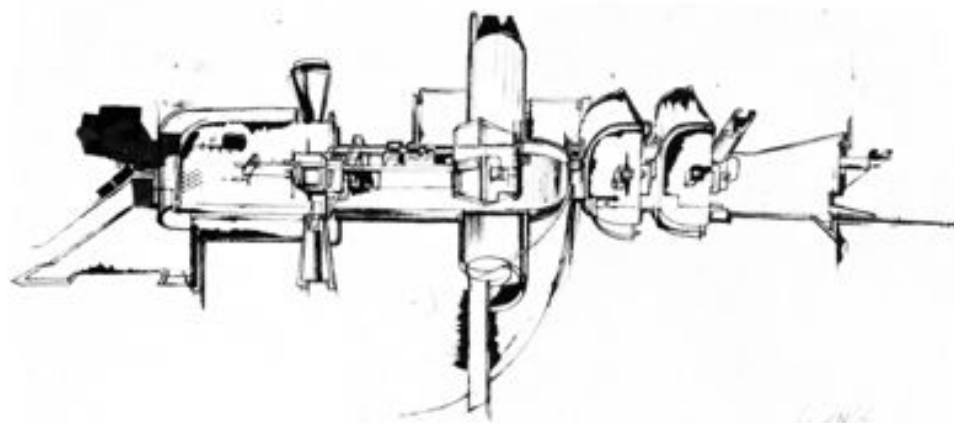
Simili ambiguità caratterizzano anche gli impianti planimetrico –spaziali delle ville Mattolini a Castello (1969-1971) (Fig. 46-47) e Taddei a S. Domenico di Fiesole (1964-1966) (Fig. 48-49). Entrambe sviluppano un impianto longitudinale sul quale si sovrappone, circa a metà, una centralità simbolica e formale, il soggiorno, con la seduta semicircolare ed il camino. Tale zona costituisce una polarità negata dal principio di uno spazio processuale che la lambisce da un lato per poi proseguire oltre. Lungo tale itinerario variati episodi plastico-spaziali si susseguono, sviluppando un altro tema caratterizzante l'architettura del cinquecento, quello del 'corridoio' o della 'galleria', nel quale il visitatore è attratto da un luogo ad un altro senza trovare un posto fisso. Un'anticipazione di tale tema si trova nella composizione planimetrico distributiva della villa Sandroni ad Arezzo, nella quale un percorso interno collega nuclei autonomi proiettati verso il paesaggio.



46. L. Savioli, Villa Mattolini, Castello, 1969-1971

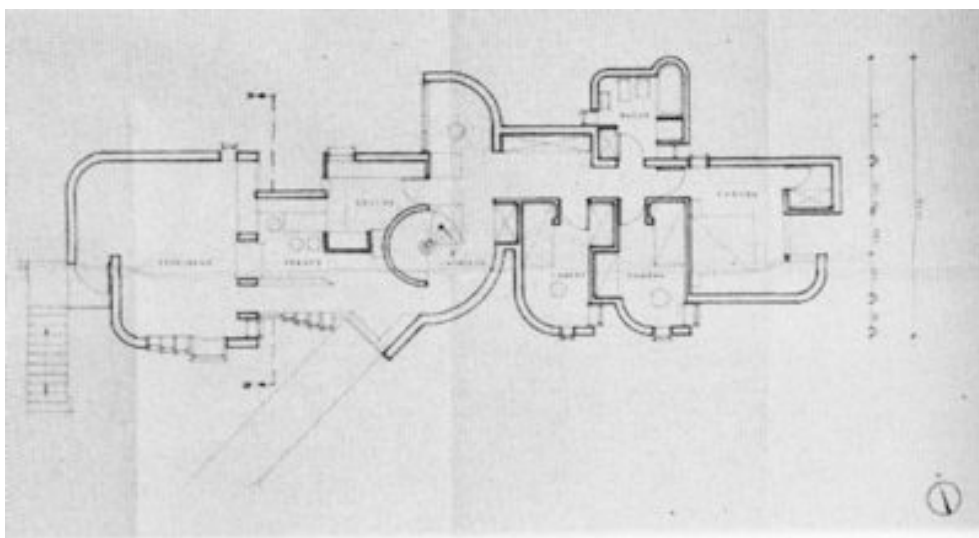


47. L. Savioli, Villa Mattolini, Castello, 1969-1971



4

48. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966



49. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966

L'integrità della forma è compromessa, essa si dissolve a favore dell'esplosione di <<squilibri multipli>>²⁹, nelle ville progettate da Savioli come nell'architettura del Cinquecento italiano, costituendo, secondo Hauser, la premessa necessaria alle più recenti esperienze di 'montaggio' in campo figurativo e letterario.

Troviamo il correlativo stretto nell'ardita quanto 'difficile e pericolosa' prassi compositiva di Savioli dell'*assemblage*, il termine è di Koenig³⁰, ovvero del montaggio paratattico di elementi disgiunti, che non vengono fusi insieme ma mantengono ciascuno una propria individualità ed una propria significazione, consuetudine evidente nelle opere del maestro degli anni '60.

L'unità della forma nelle ville Sandroni ad Arezzo, Taddei a S. Domenico di Fiesole, Mattolini a Castello e nell'edificio per appartamenti in via Piagentina (1964-1966) è dissolta, spazi addensati

²⁹ Richard Zurcher, *Stilprobleme der italienische Baukunst des '500*, Basiela, 1947.

³⁰ Giovanni Klaus Koenig, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, ERI, Torino, 1968.

in volumi scultorei sono montati come parti autonome indipendenti e separate, non solo esteriormente ma anche nel diverso modo con cui ciascuna è definita. L'individualità di ciascun episodio acquista coerenza solo attraverso "un esercizio intellettuale di ricomposizione", come scrive Rowe³¹ a proposito del Manierismo cinquecentesco.

Ne consegue un allontanamento dal naturalismo, l'organismo architettonico è scomposto, l'*antinaturalismo* che ne consegue, anche per l'uso esclusivo del cemento a vista, distacca chiaramente la villa Taddei dal paesaggio circostante. Essa si separa con decisione dall'ambiente naturale, la materia si espande premendo sulla forma, richiamando echi michelangioteschi, le sue strutture si proiettano con plastica drammaticità secondo direzioni plurime intrattenendo con l'intorno un rapporto di antagonismo.

Savioli ridiscute i termini in cui l'*ambientamento* auspicato dalla Scuola fiorentina si realizza. Villa Taddei <<si contrappone polemicamente>> all'ambiente naturale, come scrive il critico tedesco Hager³² a proposito della relazione che l'edificio manierista instaura con la natura circostante a causa del suo <<*antinaturalismo sia spaziale sia nell'impaginazione delle superfici*>>³³.

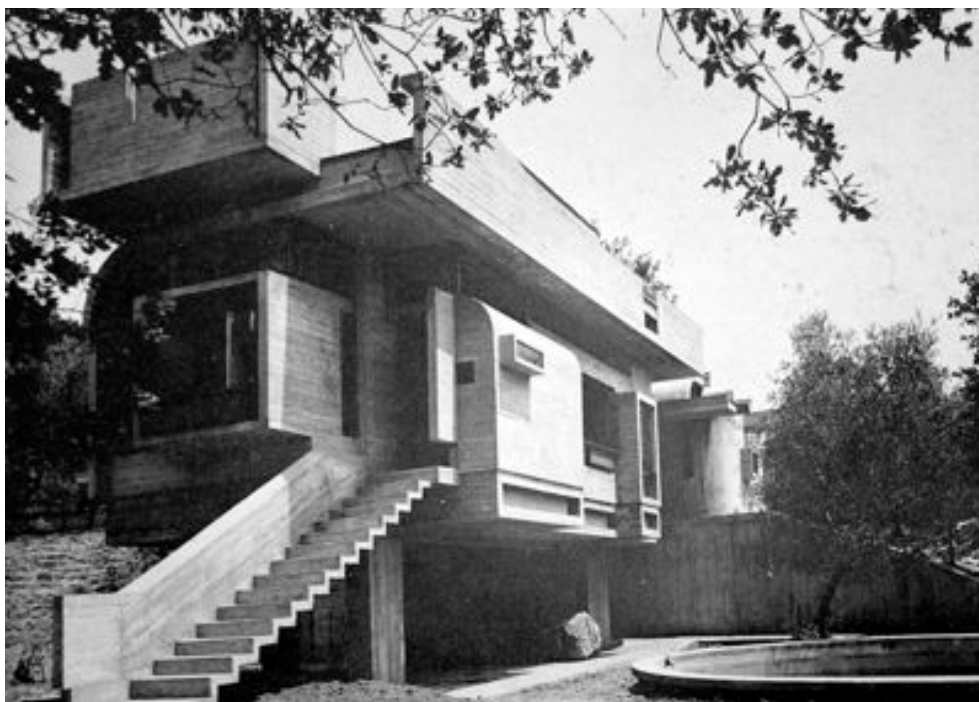
Elementi discordanti a diversa scala sono posti in immediata giustapposizione, come le bucatore delle finestre replicate nella forma ma a scala diversa sul fronte principale e su quello laterale, che suggeriscono lontane ascendenze michelangiotesche, le nicchie grandi e piccole contrapposte lungo l'abside di S. Pietro a Roma (1546).

Nel fronte d'ingresso della villa Taddei il vigoroso aggetto della ipertrofica finestra quadrata al primo piano, replicata dal quadrato più piccolo in immediata giustapposizione, prospetta con forza sul vuoto sottostante e sui due laterali, catalizzando l'attenzione dell'osservatore e replicando in termini plastici la struttura compositiva già sperimentata per il fronte d'ingresso della propria casa - studio al Galluzzo (Fig. 50-51-52).

³¹ C. Rowe, Op. Cit.

³² Werner Hager, *Zum Raumstruktur der Manierismus in der italienischen Architektur*, in «Wackernagel – Festschrift», 1958.

³³ W. Hager, Op. Cit.



50. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966



51. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966



52. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966

Savioli, come un manierista del cinquecento, mette in discussione l'unità formale attraverso la sua capacità di creare correlazioni con altri linguaggi e la sperimentazione di nuove tecniche.

Memorie lecorbusieriane, contaminazioni con il brutalismo anglosassone e con l'architettura di Kenzo Tange si compongono con la ricerca di Savioli su un utilizzo anticonvenzionale ed inedito degli elementi prefabbricati dall'industria.

L'utilizzo della prefabbricazione, infatti, è sicuramente tra i motivi che conducono l'architetto ad un metodo compositivo che procedendo attraverso il montaggio di elementi disgiunti - le monastiche cellule camere da letto, le finestre a blocco di cemento prefabbricato, la scala elicoidale (Fig. 53-54) paradigma architettonico della *figura serpentinata*³⁴ (Fig. 55),

Secondo Hager, che nel '58 opera una chiara sintesi di quanto affermato dalla critica tedesca contemporanea sul tema del manierismo architettonico, è possibile individuare quattro punti fondamentali che contraddistinguono l'architettura manierista. Tra questi '(...) ambiguità delle figure spaziali in rapporto al loro aprirsi allo spazio ambiente, stigmatizzando l'artificiosa relazione fra spazio esterno e spazio interno in opere come il ninfeo ammanatesco di villa Giulia, gli Uffizi vasariani, ed altri, nei quali i diaframmi murari rimangono figure sospese fra la chiusura dello spazio architettonico in sé e il collegamento dei due tipi di spazio, analizzando insieme il senso spaziale delle scale a pianta ellittica e dei labirinti come chiave di comprensione della figura serpentinata, metafora della visione manierista del mondo (...)

³⁴ Cfr. W. Hager Op. Cit. pubblicato in M. Tafuri, Op. Cit.

costruita in blocchi prefabbricati di cemento - tende a disgregare l'unità formale, ma manifesta anche la genetica appartenenza dell'architetto fiorentino a quella famiglia di artisti che, nel secondo decennio del cinquecento, vivono la propria esistenza lacerata dall'inquietudine, dal dubbio e dall'incertezza, determinata, a quel tempo, dal crollo della visione geocentrica dell'universo. Non vi sono più certezze, l'uomo non è più al centro del creato, la 'rivoluzione copernicana' ha irrimediabilmente destabilizzato l'uomo rinascimentale³⁵.

(...) Gli uomini, cadute le ideologie dall'alto (...) si sentono per la prima volta di camminare con le proprie gambe, si passa cioè da una filosofia dell'essere ad una filosofia dell'esistere (...).³⁶

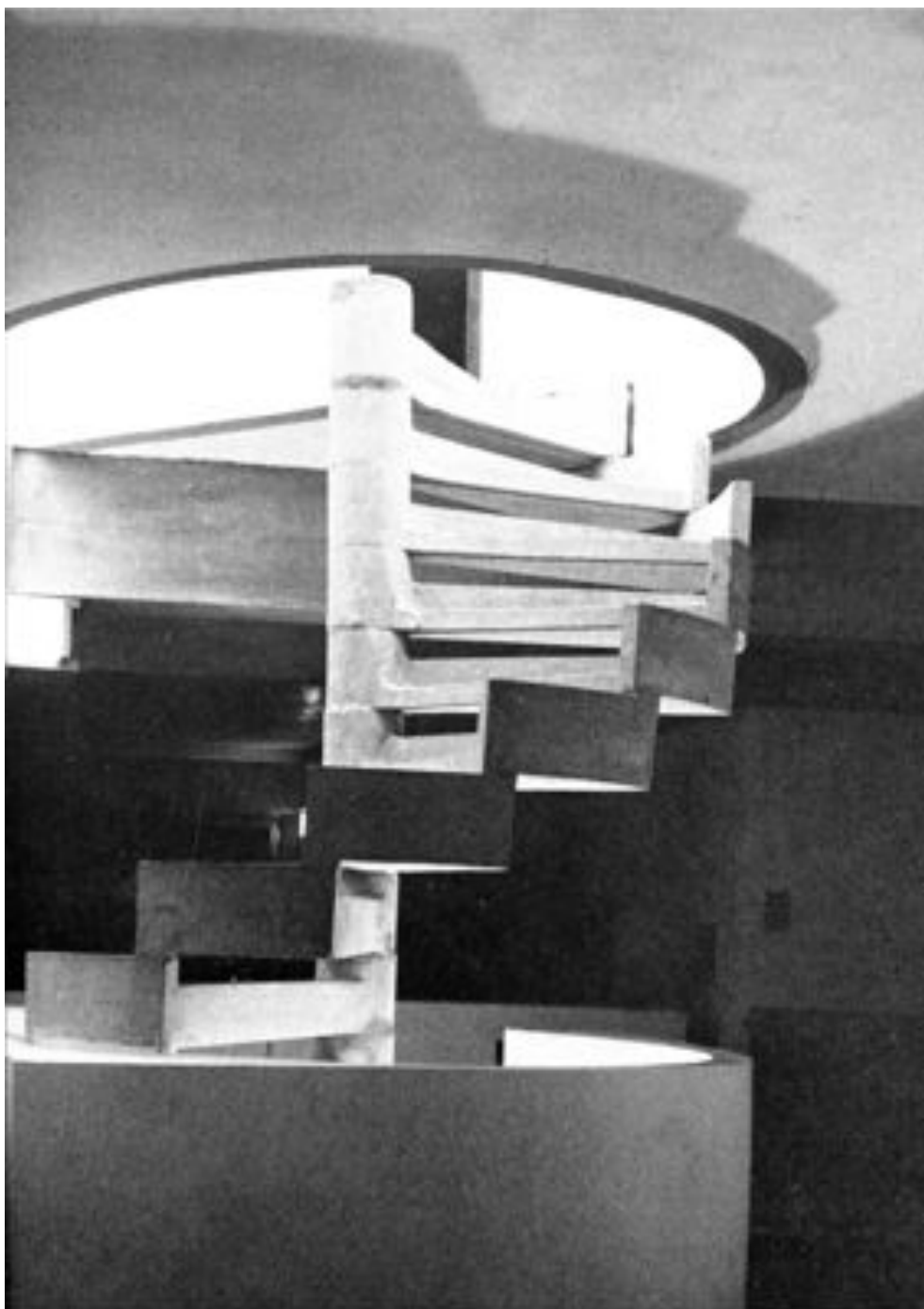
annota Savioli in un appunto per una lezione universitaria a proposito del *Giudizio Universale* affrescato da Michelangelo nella Cappella Sistina.

³⁵ Cfr. Arnold Hauser, *L'ambiente spirituale del manierismo*, in «Bollettino», del Centro internazionale di studi di Andrea Palladio, n. 9, 1967.

³⁶ ASF, FLS, *Attività Universitaria*, p. 285. Ora in L. Nieri, Op. Cit. pag. 218.



53. L. Savioli, Villa Taddei, S. Domenico, Fiesole, 1964-1966



54. L. Savioli, Villa Mattolini, Castello, 1966-1971



55. B. Ammannati, Vignola, *Villa Giulia*, Roma, 1552

Per primi, i maestri del manierismo misero allora in discussione l'unità compositiva che sigillava, attraverso la griglia prospettica, l'interpretazione umanistica del mondo, aprendo la strada ad una interpretazione soggettiva ed esistenzialista della realtà.

La progressiva dissoluzione della *forma classicista* introduce, per la prima volta nell'architettura, il concetto di *immagine* e la perdita di quella organicità che aveva contraddistinto le esperienze architettoniche rinascimentali.

Il proliferare di elementi plastici, montati secondo un principio del tutto inedito di paratatticità produce, scrive Tafuri a proposito delle architetture di Alessi e Tibaldi, l'effetto di affermare il valore della *superficie* sulla quale si distribuiscono i diversi episodi scultorei³⁷.

Così i molteplici avvenimenti plastici della 'torre' progettata da Savioli in via Piagentina (Fig. 56-57) conferiscono maggiore rilievo alla superficie grigia dell'edificio, che diventa un vero e proprio *supporto* sul quale Savioli appoggia e accosta, secondo molteplici combinazioni, le fonti di luce.

A valori plastici si contrappongono valori di superficie ed elementi discordanti sono posti in immediata giustapposizione.

Lara Vinca Masini indica come caratteri distintivi dell'opera di Savioli per la loro frequenza e ripetizione la 'sezione' ed il 'supporto' sia nelle opere d'architettura sia in quelle grafico-pittoriche³⁸.

Le robuste membrature verticali del corpo scale e del vano ascensore, la copertura lenticolare fortemente aggettante, come "su un capo piccino una gran berretta",

(...) Il cornicione, desunto da un esempio antico, (...) è di profilo rigorosamente classico, ma di proporzioni arbitrarie: sporge quanto le tradizionali gronde in legno fiorentine, e pare sopra un capo piccino una gran berretta». Con queste parole Giorgio Vasari critica aspramente l'aggetto di gronda che Baccio D'Agnolo (1462-1543) realizza nel Palazzo Bartolini Salimbeni a Firenze in Piazza S. Trinita nel 1520.

costituiscono un ordine maggiore al quale fa da contrasto un ordine minore costituito dal corpo d'ingresso, dai balconi e dalle finestre prefabbricate aggettanti declinate a diversa scala.

Gli elementi scultorei che si propagano sui fronti dell'edificio, addensandosi e dilatandosi, trovano riposo nelle pause del muro in cemento armato che diventa parte integrante ed indispensabile di una composizione complessa e tormentata.

Savioli, come un manierista del cinquecento, contrappone alla superficie grezza della torre l'estenuata ricercatezza dei dettagli: i delicati parapetti costituiti dall'incrocio di esili profili tubolari e gli infissi in listelli di legno.

Il senso di inquietudine è totale, è impossibile leggere la torre in modo unitario, la sua immagine complessiva non può essere colta da un unico punto di vista.

³⁷ Cfr. M. Tafuri, Op. Cit., pag. 70

³⁸ Cfr. R. Manno Tolu (a cura di), Op. Cit.

La comprensione dell'edificio deve avvenire per episodi distinti, per fasi, attraverso una modalità 'instabile', più che dinamica, come avviene per molte architetture del manierismo.

La molteplicità di linguaggi che concorrono in quest'opera, il recupero della storia attraverso il ricordo '(...) delle vecchie torri, delle altane, delle sporgenze nelle case fiorentine tradizionali (...)'³⁹, reminescenze cinquecentesche, l'interesse per l'opera dell'ultimo Le Corbusier e per l'architettura contemporanea anglosassone di Rudolph, Khan, Smith, accanto alla volontà di adottare soluzioni tecnologiche e strutturali che facessero largo uso della prefabbricazione rifondandone l'utilizzo - ottenere da elementi ripetibili un pezzo irripetibile - è controllata da Savioli attraverso una sensibilità manierista che si esplicita, in ultima analisi, in una vitale ma travagliata volontà di ricerca e di sperimentazione, che si riverbera in una composizione che, aldilà degli esiti formali, è il "riflesso dell'ansioso movimento di una mente pensante"⁴⁰.

³⁹ Leonardo Savioli, *Relazione di Progetto*, in R. Manno Tolu, Op. Cit., pag. 120-121.

⁴⁰ L'espressione citata è di Paolo Portoghesi ed è riferita a Michelangelo Buonarroti, in Giulio Carlo Argan e Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano, p. 121.



56. L. Savioli, Edificio per appartamenti in Via Piagentina, Firenze 1964-1966



57. L. Savioli, Edificio per appartamenti in Via Piagentina, Firenze 1964-1966

Capitolo 6. *Incontri fatali: Jacopo Pontormo, Rosso Fiorentino*

Tale specifico interesse per il Manierismo da parte di Savioli penso che sia conseguenza di una condizione personale esistenziale che contraddistingue, come una sorta di patrimonio genetico, Savioli e suoi antenati manieristi, coinvolti in quella “circolazione” che era stata chiara al maestro fiorentino fin da bambino:

(...) mi interessavano, appunto, gli altri; così anche soltanto fisicamente. Poi cominciai a conoscerli e qui fu il mio primo grande stupore: mi apparvero subito meravigliosi. Via via che li conoscevo prendevo coscienza di me, mi accorgevo di me; mi accorsi a poco a poco che io e loro eravamo la stessa cosa: fu una vera esplosione di gioia. (...) iniziò da allora, e debbo dire non mi è mai cessato finora una crescita con loro continua; ma anche senza parlare, senza dirsi nulla, come se scorresse, da sé, una forza naturale sempre nuova che ci differenziava e ci accomunava continuamente. Io mi accorsi, in fondo che non era nulla; ero allora solo questa forza che mi dava grande gioia però non mi dava requie. Non mi dava requie perché questa “circolazione” aumentava, mi sembra, la mia capacità di essere e qualcosa allora doveva pur succedere. Questa circolazione mi avvenne anche con gli “altri” del passato; che scoprii come li incontrassi, appunto per la strada come se si trattasse di quegli incontri necessari in quel momento e in quel luogo, perché come ho detto erano necessari. Necessari perché in quel momento stavi facendo un qualcosa per cui ti ci voleva una conferma o addirittura un'altra mano che aiutasse la tua. Tutta la mia “cultura” divenne necessaria a un fare, a un crescere, a un esistere, a un di più.

E come per gli incontri dei presenti, quelli degli uomini del passato mi furono allora illuminanti, decisivi e, vorrei dire con un termine forse di troppo, fatali.(...)⁴¹

La continuità storica nell'opera di Savioli è fondamentale, i suoi interessi sono costantemente rivolti “in verticale” agli artisti del passato, secondo l'insegnamento della Scuola Fiorentina che segue la strada indicata dal maestro Giovanni Michelucci, ed “in orizzontale” alla cultura contemporanea:

(...) Mi piace insomma divenire ‘un solo uomo’ in orizzontale, nel presente, (...) ed ‘un solo uomo’ in verticale, nel tempo cioè con tutti gli altri che sono esistiti e contenere di loro la loro forza, le loro passioni, la loro esistenza per intero (...)⁴²

scrive Savioli all'amico pittore Emilio Vedova e sua era l'intuizione di girare un film che illustrasse la possibilità di

⁴¹ ASF, FS, *scritti*, n.122, Autobiografia, 1981. Ora in R. Manno Tolu (a cura di) p. 48.

⁴² ASF, FS, *carteggio*, *Lettere di Leonardo Savioli*, p. 38.

(...) estrarre dai capolavori del passato tutte le 'valenze' ancora attive, per riproporle all'operatività artistica moderna (...)⁴³

Savioli è interessato agli uomini prima di tutto e all'opera d'arte in quanto testimonianza di un 'brandello di esistenza'⁴⁴. Così i disegni di Savioli mutano con il mutare del suo essere, essi "registrano", come ama dire Savioli, quella 'circolazione' che caratterizza il suo lavoro, anzi, il suo vivere.

Savioli tutti i giorni scende in studio, disegna, o meglio, *registra*:

(...) l'unico merito, semmai, è quello di aver registrate sempre queste mie 'circolazioni'. Ma nemmeno questo è un merito perché debbo dire che di questo non ne posso fare a meno. Tutte queste registrazioni con uomini o cose o meglio con il loro ed il mio esistere l'ho fatto sempre, quasi ogni giorno. Ogni giorno sono sceso allo studio per disegnare; disegnare però è un termine che non mi piace, mi piace, appunto, registrare. Debbo dire che ogni volta che debbo scendere nello studio ho come una grande paura: perché è vero ho una grande voglia di registrare, ma spesso volte non so quello che debba succedere poi. E per questo che, per conforto, io allora mi accompagno con i miei 'amici' (...)⁴⁵

Queste sue registrazioni quotidiane sono come un diario intimo, esistenziale, così come quel diario scritto tra il 1554-1556 la cui lettura lo entusiasma e lo ossessiona⁴⁶, *Il libro mio*, scritto da Jacopo Pontormo durante gli ultimi due anni della sua vita.

La paura della morte, della sofferenza, delle malattie, l'allucinazione di una vita trascorsa nella povertà, forse nell'avarizia, sicuramente nella fame, sono quotidianamente trascritti da Pontormo insieme al dettagliato stato di avanzamento del suo ultimo lavoro, l'affresco del coro della Basilica di San Lorenzo a Firenze (1546-1556), opera alla quale lavora ossessivamente e che rimane tuttavia incompiuta alla morte dell'artista.

Descrizioni di malori, di cibi e di corpi dipinti, accompagnate con piccoli schizzi di figure umane ai margini, si intrecciano nel diario del pittore registrandone l'esistenza.

(...)

Lunedì cenai in casa mia once 10 di pane,

⁴³ M. Becattini, Op., Cit., pag. 53.

⁴⁴ M. Becattini, Op., Cit., pag. 54

⁴⁵ ASF, FLS, *scritti*, p.122, *Autobiografia*, 1981. Ora in R. Manno Tolu (a cura di) p. 48.

⁴⁶ Cfr. G. Fanelli, Op. Cit.

carne e 'nsalata.

Martedì

Mercoledì feci quella testa di morto
con la barba, che è sopra quella figura.

Giovedì feci quella testa e
braccio di quella figura che sta così

Venerdì feci el torso.

Sabato le gambe e la finì e cenai once 9 di pane, huova
e susine, che fu adì 22 di g<i>ugno.

(...)⁴⁷

Lo spirito inquieto e pervaso di sofferenza che porta Savioli, negli anni della guerra quando la malattia lo coglie tra il 1942 ed il 1944, a disegnare corpi e cadaveri ritratti direttamente in sala anatomica, come ricorda l'amico architetto Leonardo Ricci⁴⁸, o forse per strada, in una Firenze assediata dai cecchini, ritorna alla mente osservando i gruppi di nudi in balia del *Diluvio* disegnati, anche questi al vero, secondo la testimonianza di Vasari, da Pontormo per il coro di San Lorenzo.

Scriva Savioli:

(...) il gruppo dei cadaveri per chi l'ha visto è cosa sublime. Non vi è, io dico, cosa più potente che si possa immaginare, poiché per uno che guardi in superficie, può sembrare esservi confusione, ma per chi guarda con amore si vede una composizione serrata e decisa. Si tratta di serrare appunto, di strappare, con forza una realtà. Una realtà che è fatta di staticità ma anche di movimento. Le linee soprattutto si spezzano, si fermano, ma si ritrovano e continuano. Gli scorci sono infiniti e potrebbero spaventare per quanti sono. (...) ⁴⁹

Lo scarto temporale tra la pubblicazione della prima edizione del manoscritto di Pontormo, 1956, e i disegni giovanili di Savioli che ritraggono *corpi e figure* rendono impossibile l'ipotesi di una rilettura critica da parte di Savioli dell'opera di Pontormo attraverso la lettura del Diario ma testimonia piuttosto un'affinità biologico-esistenziale tra i due artisti.

La costante presenza della morte e della sofferenza, l'inquietudine determinata dalla mancanza di certezze in cui riposare l'anima si sublimano nei due artisti in una disperata e introflessa ricerca artistica.

⁴⁷ Salvatore Nigro (a cura di), *Il libro mio di Jacopo Carucci detto Pontormo*, Costa & Nolan Editori, Genova, 2005, p. 58.

⁴⁸ Leonardo Ricci, in M. Becattini, Op. Cit.

⁴⁹ ASF, FLS, *scritti*, p. 11. Ora in R. Manno Tolu (a cura di), Op. Cit. pag. 49.

Il tema della croce ricorre nell'attività grafico - pittorica di Savioli come in quella di Rosso Fiorentino. Entrambi gli artisti con il trascorrere degli anni muteranno la composizione della scena che sarà sempre più complessa e affollata di figure, nell'opera di Rosso Fiorentino dalla Pala di Volterra fino alla Deposizione di San Sepolcro (1528) così nell'opera di Savioli dai primi disegni di deposizioni del 1962 a quelli successivi (Fig. 58-59-66-67).

L'interpretazione di Savioli del tema della croce evolve nel tempo, registrando, ancora una volta, i mutamenti dello spirito⁵⁰. L'iconografia della tradizione è progressivamente lacerata, disgregata, contaminata da tracce architettoniche ed urbanistiche, da elementi gestuali, segni grafici che imprimono la tela come cicatrici dell'esistenza che solcano il corpo.

Una *disperata vitalità* pervade le *Deposizioni* di Savioli: il segno nero ed incisivo della china sul cartoncino avorio- Savioli qui rinuncia al colore- tratteggia rapidamente volti sofferenti, corpi tesi nello sforzo dinamico e contratto di deporre il Cristo dalla croce.

Nei disegni n.154,155 e 158 (Fig. 59-60-61) lo schema compositivo è lo stesso che adotta Rosso Fiorentino; compresso in verticale, con il braccio orizzontale della croce decisamente spostato verso la parte alta della composizione e che occupa in larghezza tutto lo spazio a disposizione e l'appoggio a terra del braccio verticale non visibile. Cristo è ancora appeso ad una estremità della croce attraverso una corda lasca legata al ginocchio, le braccia si allargano innaturalmente a disegnare con il corpo una croce rovesciata, mentre le altre figure sono disposte secondo una composizione piramidale ed ascensionale che evoca, nella precarietà degli appoggi a terra, la Deposizione di Pontormo dipinta per la chiesa di Santa Felicità (Fig. 62). La rappresentazione delle membra suggerisce, per l'audacia degli scorci, accanto ad echi manieristi i dannati affrescati da Signorelli nel Duomo di Orvieto, ma nei disegni di Savioli l'evidenza degli scorci è tale da disarticolare e deformare espressivamente gli arti delle figure.

*Lara Vinca Masini ricorda, durante la tavola rotonda del 18 ottobre 1982 in occasione di una mostra su Leonardo Savioli, l'interesse che nutriva Savioli per Luca Signorelli, tanto che l'architetto si fece chiudere una notte nel Duomo di Orvieto*⁵¹.

Qui come nelle tavole di Pontormo e di Rosso, tutto è instabile ed incerto. Nel disegno n.154 la figura di destra si appende ad un capo della corda ancora appesa alla croce e con le gambe piegate e divaricate puntella saldamente i piedi nel vuoto o ancora nei disegni n.153 e 156 (Fig. 65-63) le figure si muovono in configurazioni precarie ed instabili su scale prive di appoggio 'come acrobati sugli attrezzi', come scrisse Argan a proposito delle figure sulle scale nella *Deposizione dalla Croce*

⁵⁰ Cfr. *Ricordo di Letizia Gelli Mazzucato* in ASF. FLS, *carte di famiglia*, p. 70.

⁵¹ Cfr. ASF, FLS, *scritti*, n. 139. Ora in L. Nieri, *Op. Cit.* p. 256.

di Rosso Fiorentino. In questi disegni Savioli riprende lo schema compositivo particolarmente complesso caratterizzato da tre scale che adotta Rosso Fiorentino nella deposizione di Volterra ma Savioli dispone la croce in diagonale, aumentando il senso di instabilità. Cristo ancora sulla croce sembra scivolare verso il basso mostrando le palme ipertrofiche con i segni del martirio, forse una reminescenza di quelle mani dalle dita ritorte come rami secchi nello spasmo del dolore dipinte da Grunewald. Sulla destra della composizione, nel disegno n.153, una moltitudine di figure disposte secondo una configurazione circa triangolare a volte addensate a saturare lo spazio, altre dilatate fino a determinare delle ampie zone di vuoto, di dimensioni variabili e arbitrarie affollano la scena, in basso a sinistra, in primo piano, una piccola figura abbraccia la croce, sovvertendo il consueto ordine gerarchico delle immagini scalate in profondità. Lo spazio è indefinito, aprospettico, come in quelle rappresentazioni cinquecentesche nelle quali la caduta delle certezze assolute aveva decretato anche la dissoluzione dell'unità prospettica (Fig. 64). Nei disegni n.156 e 158 (Fig. 61-63) una figura è arrampicata sulla croce, sul braccio orizzontale, evocando ancora una volta la pala di Volterra. Nella deposizione n. 158 una figura di spalle, inginocchiata con le braccia aperte ai piedi della croce, forse una Maddalena, secondo l'iconografia tradizionale, urla il proprio dolore. Nel disegno n.152 l'iconografia stessa della deposizione sembra essere lacerata (Fig. 67).

Dal groviglio di avvenimenti grafici, disegni, impronte di tessuti, velature di china diluita, emergono lacerti della croce del martirio, una testa reclinata su di un lato come un *Christo Pathiens* ci ricorda la sofferenza dell'umanità, membra disgregate e acromegaliche rivelano la stessa visione drammatica dell'esistenza affrescata da Pontormo nel coro della Basilica di San Lorenzo, ed imbiancata nel 1600 perchè ritenuta indecente.

La visione policentrica e dinamica della composizione evoca l'origine manierista della disgregazione dell'unità prospettica e la matrice dell'arte moderna:⁵² l'uomo non è più al centro dell'universo.

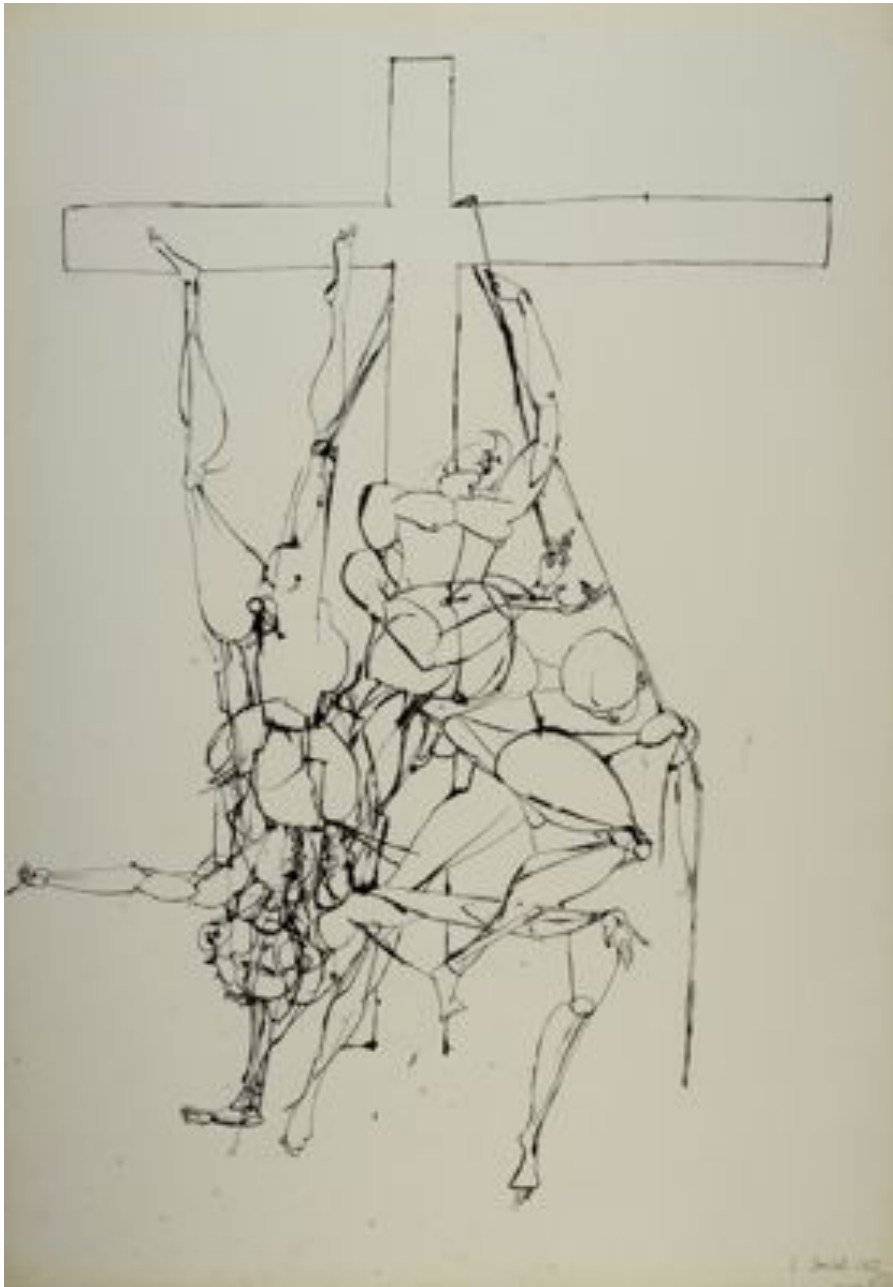
⁵² Cfr. Arnold Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Milano, 1964.



58. R. Fiorentino, *Deposizione*, Volterra, 1522-1525



59. L. Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis. 154)



60. L.Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis. 155r)



61. L.Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis.158)



62. J. Pontormo, *Deposizione*, Pala di Santa Felicita, Firenze



63. L.Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis. 156)



64. J. Pontormo, *Giuseppe e Giacobbe in Egitto*, 1518-1519



65. L. Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis. 153)



66. R. Fiorentino, *Deposizione*, San Sepolcro, 1528



67. L. Savioli, *Crocifissione*, 1962. (ASF, dis. 152)

Fonti bibliografiche, archivistiche, iconografiche

Bibliografia.

G. C. Argan, *Leonardo Savioli, note a cura di M. Becattini*, Uniedit, Firenze, 1974.

G. C. Argan, *Leonardo Savioli, note a cura di G. Fanelli*, ed. Centro Proposte, Firenze, 1966.

G. C. Argan, *Leonardo Savioli grafico e architetto*, Centro Di, Faenza, 1982.

G. C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano, 1990.

M. A. Bazzocchi, Pier Paolo Pasolini, Mondadori, Milano, 1998.

Bollettino Del Centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, n. IX, 1967.

F. Brunetti, *Leonardo Savioli architetto*, Edizioni Dedalo, Bari, 1982.

C. Conforti, *Vasari architetto*, Electa, Milano, 1993.

C. Conforti, (a cura di) *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, Electa, Milano, 2001.

C. De Falco, *Leonardo Savioli, ipotesi di spazio, dalla 'casa abitata' al 'frammento di città'*, Edifir, Firenze, 2012.

M. Dezzi Bardeschi, *La Firenze ideale di Leonardo Savioli*, <<Domus>>, aprile, 1985, n. 660, pp.14-15

E. Godoli, (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze, 2001.

R. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, volume secondo, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Einaudi, Torino, 1964.

R. Hauser, *Il manierismo, la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1964.

K. Koenig, *Architettura in Toscana, 1931-1968*, ERI, Torino, 1968.

R. Mannu Tolu, L. Vinca Masini, A. Poli, (a cura di), *Leonardo Savioli, il segno generatore di forma- spazio*, Edimond, Firenze, 1995.

P. Murray, *Rinascimento*, Electa, Milano, 1989

L. Nieri, *Arte e Architettura, l'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze, 2012.

S. Nigro (a cura di), *Il libro mio di Jacopo Carucci detto Pontormo*, Costa & Nolan editori, Genova, 2005.

C. Paolini, E. Tolu, (a cura di) *'Registrare l'esistenza', la pittura ed il disegno di Leonardo Savioli*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2010.

P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano, 1964.

A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino, 2003.

G. Romano, *Storie dell'arte, Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Donzelli Editore, Roma, 1998.
C. Rowe, *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, Roma, 1990.
V. Savi, Firenze con Leonardo Savioli, <<Domus>>, n. 780, marzo 1996, pp. 43-50
J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1970.
M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma, 1966.
A. Tricomi, *Pasolini: gesto e maniera*, Rubettino Editore, Reggio Calabria, 2005.
R. Venturi, *Complessità e contraddizioni dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 1992.
R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964.
R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Einaudi, Torino, 1996.

Fonti archivistiche

Regione Toscana, Settore Biblioteche Archivi Istituzioni Culturali. Beni librari e archivistici.
Inventario allegato alla notifica Decreto 22 gennaio 2004 n. 42. "Studio di Leonardo Savioli.
Completo del contenuto di opere mobili e del fondo librario."

Archivio di Stato di Firenze (ASF), Fondo Leonardo Savioli (FLS), pezzo (p)

ASF, FLS, *carteggio, lettere di Leonardo Savioli*, p. 38.

Fonti iconografiche.

Archivio di Stato di Firenze (ASF), Fondo Leonardo Savioli (FLS), pezzo (p).

La pubblicazione delle immagini sotto elencate è stata autorizzata dall'Archivio di Stato di Firenze.
Copyright © Archivio di Stato di Firenze.

ASF, FLS, *disegni grafico- pittorici, pezzo*.

Fig. n. 3 (p. 80); n. 4 (p.82); n. 5 (p. 79); n. 6 (p. 20v); n.14 (p. 28); n. 16 (p. 27); n. 59 (p. 154); n.
60 (p.155r); n. 61 (p. 158); n. 63 (p.156); n. 65 (p. 153); n. 67 (p. 152).

ASF, FLS, *La città ideale, cartella n. 5, pezzo*.

Fig. n. 9 (p. 98); n.12 (p. 97); n. 18 (p. 91); n. 19 (p. 94); n. 20 (p. 92); n. 21 (p. 95); n. 24 (p.
103); n. 25 (p. 102); n. 27 (p. 107); n. 29 (p. 106); n. 31(p. 105); n. 32 (p.93); n. 33 (p. 100); n.
34 (p. 99)

Altre fonti iconografiche

G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana vol.3*, Sansoni Editore, Firenze, 2000

Fig. n. 1 (pag. 99);

C. Conforti, *Vasari architetto*, Electa, Milano, 1993.

Fig. n. 10 (pag.166); n. 11 (pag. 62); n. 13 (pag. 180); n.15 (pag. 167); n. 17 (pag.59); n. 22 (pag. 182); n. 26 (pag. 40); n. 28 (pag. 163).

G. C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano, 1990.

Fig. n. 23 (pag. 152); n. 30 (pag. 128); n. 41 (pag.127); n 45 (pag. 303);

G. C. Argan, *Leonardo Savioli, note a cura di G. Fanelli*, ed. Centro Proposte, Firenze, 1966.

Fig. n. 2 (pag. 8); 42 (pag.193); 43 (pag.199).

(Fig.42 da sostituire nell'impaginato togliere quella www e mettere quella di Fanelli)

R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964.

Fig. n. 7 (pag. 59);

P. Murray, *Rinascimento*, Electa, Milano, 1989

Fig. n. 44 (pag. 110); n.55 (pag. 115);

L. Nieri, *Arte e Architettura, l'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze, 2012

Fig. n. 43 (pag. 120); 49 (pag.124); 46 (pag.130); 47 (pag.131)

F. Rossi Prodi, *Carattere dell'architettura toscana*, Officina, Roma, 2003

Fig. n. 36 (pag. 69); 37 (pag. 68); 38 (pag. 68); 48 (pag.110); 50 (pag.110); 52 (pag. 111); 57 (pag. 112);

E. Godoli, (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Polistampa, Firenze, 2001.

Fig. 51 (pag. 275); n. 53 (pag. 276); Fig. n. 56 (pag. 278);

V. Terraroli, *Arte*, vol. III, Skira, Milano, 2012

Fig. n. 35 (pag. 309); n. 58 (pag. 323); n. 66 (pag. 324); n. 62 (pag. 322); n. 64 (pag. 319)

Fig. n. 8 pt.wikipedia.org

Fig. n. 40 www.arte.it

Sommario

Premessa	4
Capitolo 1 Leonardo Savioli: un'ipotesi di lettura	6
Capitolo 2 Disperata vitalità	11
Capitolo 3 Leonardo Savioli e l'architettura manierista	15
Capitolo 4 Gli anni '50: il piano superficie	45
Capitolo 5 Gli anni '60: il disgregarsi del volume	54
Fonti e Bibliografia	85