

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

# GIUSEPPE GIORGIO GORI

OPERA COMPLETA

FABIO FABBRIZZI

*edifis*  
EDIZIONI FIRENZE



*Foto di copertina*  
Giuseppe G. Gori, particolare del Palazzo del Genio Civile di Pistoia,  
1957-1962 (foto Fondo Gori, BTS)

# GIUSEPPE GIORGIO GORI

OPERA COMPLETA

FABIO FABBRIZZI

*edifis*

Il volume è frutto delle ricerche svolte presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze ed è pubblicato con il contributo di fondi di ricerca del Dipartimento

#### *Illustrazioni*

Tutte le immagini utilizzate nel presente volume provengono dal Fondo Gori presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze ad eccezione delle seguenti:

pag. 92, foto di Enzo Crestini

pag. 94 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 123 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 151 foto di Enzo Crestini

pag. 167 foto di Enzo Crestini

pag. 168 foto di Enzo Crestini

pag. 192 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 194 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 207 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 209 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 223 foto di Fabio Fabbrizzi

pag. 227 foto di Giacomo Badiani

pag. 229 foto di Giacomo Badiani

pag. 233 foto di Enzo Crestini

pag. 234 foto di Giacomo Badiani

pag. 235 foto di Enzo Crestini

pag. 237 foto di Enzo Crestini

Questo volume è stato sottoposto al processo di valutazione da parte di due referee anonimi oltre che dai membri del comitato scientifico della collana

#### *L'autore desidera ringraziare:*

Gianna Frosali, responsabile della sezione archivi di architettura della Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze, per l'indispensabile supporto fornito alla stesura di questo lavoro.

Enzo Crestini e Giacomo Badiani per aver messo a disposizione le loro fotografie relative ad alcune opere di Giuseppe G. Gori.

Ulisse Tramonti, Andrea Ricci e Riccardo Renzi per il loro apporto critico.

Loris Macci, Alessandro Gioli e Marco Dezzi Bardeschi per avermi aiutato a delineare meglio la figura di Giuseppe G. Gori.

Silvia Frassi e Simone Gismondi per la stesura editoriale del volume.

© Copyright 2016

Edifir Edizioni Firenze s.r.l.

Via Fiume, 8 – 50123 Firenze

Tel. 055289639 – Fax 055289478

www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

*Responsabile del progetto editoriale*

Simone Gismondi

*Responsabile editoriale*

Silvia Frassi

*Stampa*

Pacini Editore Industrie Grafiche

ISBN 978-88-7970-752-7

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

## PREMESSA

Giuseppe Giorgio Gori è stato uno dei Maestri indiscussi della prima generazione dei progettisti di Scuola Fiorentina e per comprendere al meglio il suo pensiero e la sua opera, è necessario prima di ogni altra cosa, chiarificare i vari temi attorno ai quali l'idea di questa Scuola si è prima formata, poi evoluta e infine tramandata.

All'idea giovanoniana enunciata all'indomani dell'affermazione del Gruppo Toscano, quale vincitore del concorso per la stazione di Santa Maria Novella, si sono sommati caratteri teorici e operativi che hanno permesso nel tempo di legittimare una consonanza di tematiche comuni che si sono manifestate costanti pur nelle difformità linguistiche dei suoi esponenti. Questo muoversi all'interno di temi condivisi, ha definito nel tempo, il perimetro di un'appartenenza i cui nuclei sono *in primis* riconducibili al senso del luogo quale determinante di ogni processo interpretativo; un luogo che induce un dialogo con la tradizione che diviene portatrice di continuità, mai di citazione e pura conservazione. A questo, si è spesso introdotta la figurazione della sua caratteristica maggiormente palese, andando attraverso i caratteri della murarietà e della massività, ad innestare gli ambiti di questa continuità. Caratteristica che si esprime anche attraverso la consueta dualità dello spazio toscano e fiorentino in particolare, andando a descrivere una dicotomia fatta di severità e frivolezza, di regola e di sua infrazione.

Tutto questo, a Firenze è stato sempre visto con una dimensione morale forte, come se il progetto altro non fosse che l'esercizio etico di un percorso che da sempre ha inteso l'uomo quale suo soggetto-oggetto di riferimento. Un *uomo* vivo, poeticamente risolto nella trascendenza di universalismi, ma al contempo espresso attraverso le sue molte relazioni. Relazioni e legami che divengono sul piano formale, flussi, percorsi, rapporti e collegamenti, la concretizzazione delle cui immaterialità, ha dato origine a quell'impareggiabile concetto che è la *variabilità*. Concetto di matrice michelucciana, poi incorporato dai suoi allievi e da loro evoluto in strade diverse, a confermare l'espressione tutta fiorentina di un modo anomalo, quanto prezioso, di intendere il progetto, grazie al quale le forme non sono raggiunte in seguito a principi imposti, suggerite cioè da degli *a priori*, ma "trovate" proprio sulla costruzione di questa mutevolezza, grazie alle quali il battito della vita che le legittima, diviene il principale motivo di esistenza.

Per cui non è la pianta e non è il prospetto a cogliere questa complessità, pensata sempre come riflesso di uno spazio urbano nel quale è spesso assente ogni impatto prospettico o percettivo che non sia quello legato alla registrazione delle molte tonalità impressionistiche che la città contiene. Ma la sezione, che appare lo strumento compositivo emblematico di una sensibilità progettuale fiorentina, meglio esperita attraverso il susseguirsi di "piani di vita" differenti che si rincorrono, si sovrappongono e differenzialmente si relazionano.

A questo punto, nodale appare la figura di Gori, capace con il suo pensiero e la sua operatività di revisionare ogni possibile gestualità che questo approccio può contenere, mitigandola subito, attraverso

l'immissione nel progetto di una dimensione certa, scientifica, capace di riportare all'interno del suo spessore teorico e operativo, anche la dimensione del procedimento. Grazie all'opera di Gori, potremmo dire che la presenza del controllo e della sua trasmissibilità, subentra comunque a riportare la progettualità fiorentina, al ruolo prezioso di "sistema", legandola maggiormente alla tradizione rinascimentale fatta di misura, ritmo, prospettiva, piuttosto che alla casualità e alla libertà tipica dell'epoca medievale.

Su queste basi si aggiunge la tematica della sintatticità delle espressioni architettoniche prodotte dai vari esponenti di Scuola Fiorentina e da Gori in particolare, Una pratica, questa, vista quale altro riferimento di appartenenza reciproca, capace con la discretizzazione ed esaltazione delle singole parti che formano l'architettura, di evidenziarne elementi e nodi di accentuazione qualificativa.

Nel panorama comune ed evoluto di questa progettualità di Scuola, si registra ancora oggi l'esistenza di una sorta di comunità fatta di diversità, all'interno della quale tuttavia, permangono come nuclei indissolubili, i temi che da sempre l'hanno tratteggiata. Certe volte, forse, essi appaiono meno certi che in passato, meno assertivi, ma più stemperati e diffusi nella liquida complessità tipica del pensiero contemporaneo. È un coro fatto di voci che fortunatamente continuano ad essere diverse, anzi ancora più aperte che in passato, alle differenze di nuove acquisizioni. La sua dimensione multidisciplinare persiste, le figure permangono, il tratto interpretativo perdura, insieme al senso dell'internità come fatto prioritario e alla straordinaria coincidenza tra l'organismo edilizio e la città, calibrando in osmotici equilibri anche le prove più recenti, tradizionalmente ancora improntate ad un progetto pensato per cavità, come una primigenia massa sottratta di materia.

Ecco, in questo permanere nel modificarsi, molto dobbiamo al lavoro di Giuseppe Gori. Un lavoro che ha fatto dell'interpretazione della dimensione umana, il suo nucleo più profondo, declinato da sempre e in ogni sua espressione, attraverso gli estremi del *vero* e del *reale*.

Con questa chiave è sicuramente da leggersi l'apertura dell'architettura di Gori alle visioni e alle acquisizioni provenienti da altre discipline e da altri e diversi campi del sapere, in modo da costruire il suo itinerario compositivo su inattaccabili basi multidisciplinari in un divenire continuo e costante che porta a pensare la soluzione progettuale, come la possibile in quel momento in quel tempo e in quel luogo. Quindi, per Gori, è molto più importante il transito compiuto per arrivare a quella che è per lui, solo una tra le infinite soluzioni possibili e non la soluzione; una soluzione variabile, rivedibile, superabile ed evolubile, in un processo inesauribile di ricerca continua. Quindi un progetto che mai si conclude, ma che si muove nell'infinita consistenza ed essenza della realtà.

E se con realtà guardiamo all'eredità che Gori ci ha lasciato, essa appare ancora oggi come straordinariamente potente. Anche se i suoi principi possono apparire distorti e deformati dalla liquidità della nostra condizione contemporanea, in essi si riesce ancora a scorgervi la possibilità di continuare a intendere l'architettura come un fatto pensato e prodotto dall'uomo per l'uomo. Nella sua opera è ancora possibile leggere l'articolazione di entità fortemente riconoscibili e inseribili all'interno di una comune visione linguistico-compositiva che ribadisce i legami tra i principi dell'ordine e quelli della loro disarticolazione, insieme agli altri molti temi di definizione.

La sua opera, intesa come uno dei frutti più maturi delle consonanze e delle collimazioni di Scuola Fiorentina, tiene ancora insieme la regola e il suo superamento, l'assoluto e il quotidiano, la via minima e quella ontologica, a ricordarci ancora una volta che per Gori, il progetto, prima di essere un progetto di forme è sempre stato un progetto di relazioni.

Un progetto, il cui spazio è sempre fiorentino anche quando il suo luogo è stato altrove.

# GIUSEPPE GIORGIO GORI E IL SUO ARCHIVIO

Gianna Frosali

L'archivio Gori è stato donato dall'ingegner Luigi Gori, fratello di Giuseppe Giorgio Gori, all'Università di Firenze nel 1995, è dello stesso anno la delibera di accettazione da parte del dipartimento di Progettazione dell'Architettura, mentre è del 1997 l'approvazione del Rettorato. Nel 2001 è stato poi trasferito alla Biblioteca di Architettura. Il primo ordinamento dell'archivio di G. Gori risale agli anni '90, a cura del fratello Luigi Gori e di Amelia Nargiso, che avevano seguito una classificazione tipologica. Luigi Gori, nell'intento di ricostruire integralmente l'attività progettuale di Giuseppe Giorgio Gori, ha integrato la documentazione originale con materiali diversi -tavole progettuali, materiali a stampa, fotografie degli edifici realizzati. L'ordinamento attuale è invece impostato cronologicamente.

Giorgio Giuseppe Gori, architetto e docente della Facoltà di Architettura (aveva esordito come assistente di Giovanni Michelucci), ha profuso grande impegno per il rinnovamento della Facoltà della quale fu preside dal 1966 al 1969, anno della sua morte. Si è inoltre dedicato a vari concorsi di architettura, urbanistica, arredamento, spesso in collaborazione con colleghi.

L'archivio di Giuseppe Giorgio Gori, conservato presso la Biblioteca di Scienze tecnologiche – Architettura, è descritto in *Giuseppe Giorgio Gori, 1906-1969: inventario analitico dell'archivio conservato presso la Biblioteca di scienze tecnologiche*. Firenze Edifir, 2010. L'inventario informatico può essere consultato sul portale *Chartae* dell'Università di Firenze, dove è corredato da un cospicuo corpus di immagini che documentano le varie serie archivistiche.

Il fondo, composto da 308 unità archivistiche, contiene i documenti dell'attività accademica e professionale: album prodotti per la partecipazione ai concorsi a cattedra, corrispondenza (pochissima), documentazione fotografica, rassegna stampa e due filmati. Tutto il materiale è conservato in 147 faldoni e in 67 album e suddiviso in 6 serie.

Serie 1. Documenti scolastici, esercitazioni universitarie, nn. 1- 9 (1922-1932)

Serie 2. Concorsi universitari, nn. 1-67 (1950-1965)

Sottoserie 2.1. Concorso alla cattedra di Architettura e di Composizione Architettonica alla Facoltà d'Ingegneria dell'Università di Napoli, 1950

Sottoserie 2.2. Concorso alla cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, 1952

Sottoserie 2.3. Concorso alla cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione alla Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, 1961

- Sottoserie 2.4. Istituto di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione alla Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze, 1965
- Serie 3. Documentazione di progetto, nn. 1-117 (1940-1969)
- Sottoserie 3.1. Materiali a stampa, fotocopie e fotografie che documentano alcuni progetti di G. Gori, nn. 1-27 (1934-1961)
- Serie 4. Materiali didattici e universitari, nn. 1-67 (1932-1999)
- Sottoserie 4.1. Documenti diversi (1932-1969)
- Sottoserie 4.2. Istituto di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione (1940 – 1966)
- Sottoserie 4.3. Istituto di Composizione Architettonica (1953-1967)
- Sottoserie 4.4. Temi di ricerca degli istituti di Architettura degli Interni e di Composizione (1961-1968)
- Sottoserie 4.5. Tesi di laurea seguite da G. G. Gori (1949-1969)
- Sottoserie 4.6. Riforma della Facoltà di Architettura (1963-1966)
- Sottoserie 4.7. Materiali relativi agli anni della contestazione studentesca (1965 – 1976)
- Sottoserie 4.8. Lavori e ricerche eseguiti dopo la morte di G. G. Gori (1991-1999)
- Serie 5. Materiali a stampa, nn. 1-19 (1944 – 1998)
- Serie 6. Materiali fotografici, nn. 1-3 (1945-1999)
- Appendice

Nella serie Documenti scolastici, esercitazioni universitarie, 3 album legati in tela e alcuni fascicoli raccolgono le esercitazioni universitarie e documentano l'attività didattica dell'Istituto di Composizione architettonica con fotografie di elaborati grafici di alcuni studenti, firmati dagli assistenti alle esercitazioni: Aurelio Cetica, Carlo Maggiora, Italo Gamberini.

I 67 album della serie *Concorsi universitari*, elaborati per i concorsi universitari sostenuti, documentano con relazioni, fotografie, ritagli di giornale, estratti da pubblicazioni ecc., l'attività professionale e didattica di Gori fino al 1965. Per quanto riguarda l'attività didattica, abbiamo qui le lezioni del corso di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione dell'a.a. 1940-41 e dell'a.a. 1941-42: "Il mobile e la sua costruzione" e "Della misura degli ambienti"; lavori degli allievi degli anni 1948-1952, 1955-1961 e alcuni programmi dei corsi oltre alla relazione di Edoardo Detti e dello stesso Gori sulle "Proposte per il riordinamento della Facoltà di Architettura" del 1944. Anche nei 67 fascicoli della serie *Materiali didattici e universitari* si trovano materiali che documentano l'attività accademica: dall'attestato sull'attività didattica svolta, firmato da Giovanni Michelucci, ai programmi dei corsi dal 1956 al 1966 fino ai lavori di studenti e di laureandi degli allora Istituti di Interni e di Composizione. Interessanti le varie proposte di riforma della Facoltà: la proposta di riforma del 1963 e lo "Schema per una ipotesi di un piano di studi per le Facoltà di Architettura di G. Gori" del gennaio 1966 oltre ai documenti relativi agli anni della contestazione studentesca.

I materiali relativi all'attività professionale si trovano sia nella serie *Concorsi universitari*, dove, come precedentemente detto, sono documentati i progetti e i concorsi fino al 1965, sia nella serie *Documentazione di progetto* che contiene 117 progetti, realizzati e non realizzati tra il 1940 e il 1969, spesso redatti in collaborazione con altri colleghi: Savioli, Ricci, Vernuccio, Brizzi, Cardini, l'omonimo Enzo Gori, Raspollini, Pagnini, Chiappi per citarne solo alcuni. In questa serie sono presenti anche documenti successivi integrati dal fratello Luigi Gori. Il materiale documentario è di natura diversa: copie eliografiche delle tavole progettuali (mancano completamente i lucidi originali), relazioni



dattiloscritte, computi metrici, capitoli speciali, analisi dei prezzi, ecc. Molte fotografie, inoltre, documentano questa serie. Da segnalare le interessanti relazioni illustrative che troviamo allegate ai progetti e che illustrano le idee generatrici del progetto, la distribuzione delle funzioni, l'illuminazione, l'areazione, i percorsi ...

La Biblioteca conserva il fondo Gori insieme ad altri fondi di architetti: il patrimonio archivistico costituisce un grande arricchimento della raccolta documentaria e il nostro attuale obiettivo è quello di lavorare nell'ottica dell'individuazione, della catalogazione e conservazione di archivi "personali" di architetti che abbiano svolto la loro attività a Firenze o in Toscana, in particolare nell'ambito della docenza universitaria. La conservazione di questa tipologia di documenti comporta la necessità di avere spazi sempre maggiori per poter perseguire al meglio una politica di accrescimento e di valorizzazione dei fondi. Per concludere voglio riportare le parole di Gori, preside della Facoltà in anni difficili, dall'alluvione del 1966 al periodo della contestazione studentesca, relative alla biblioteca. L'intervista fatta in occasione dell'alluvione di Firenze è pubblicata su Casabella n. 312 gennaio-febbraio 1967. A distanza di 50 anni la situazione è tornata quella di allora: il problema della sede (leggi spazi) e la sua localizzazione distante dai luoghi della didattica.

«Un altro fatto che aggrava la situazione è costituito dalla biblioteca che ha continuato a "girare": prima all'Accademia di Belle Arti, poi alla Rotonda del Brunelleschi, ora al palazzo di San Clemente, recentemente acquistato. I corsi che si svolgono nelle vicinanze della biblioteca e gli istituti ubicati nei pressi si avvalgono di questo servizio, gli altri no...

...Noi d'altronde siamo impegnati a tenere aperta a tutti gli architetti la nostra biblioteca. Anche a Firenze si assiste infatti ad un fenomeno comune ad altre facoltà: i laureati o continuano a frequentare l'Università in qualità di assistenti, oppure l'abbandonano e non vi tornano più. Noi invece vogliamo cogliere l'occasione offertaci affinché la biblioteca divenga realmente il punto d'incontro tra architetti e studenti».



Giuseppe Giorgio Gori, Ritratto,  
anni '40

# GIUSEPPE GIORGIO GORI

## ATTUALITÀ DI UN MAESTRO

### *Tra verità e concretezza*

Giuseppe Giorgio Gori nasce nel 1906 a Parigi dove il padre, toscano, ebanista, professore di disegno e già collaboratore dei Coppedè a Firenze, crea mobili per l'atelier di arredamento che dirige. Dopo una breve permanenza prima a Torino e a Macerata poi, la famiglia Gori si stabilisce nel 1924 a Firenze e il giovane Giuseppe Giorgio, da tutti chiamato Beppe, può iscriversi prima al biennio della Facoltà di Ingegneria per poi successivamente passare all'Istituto Superiore di Architettura dove si laurea con il massimo dei voti nel 1934. In seguito al tirocinio compiuto nello studio di Giovanni Michelucci, viene chiamato quale assistente volontario all'interno dei corsi da lui tenuti nella facoltà fiorentina, ovvero, Architettura degli Interni e Arredamento e Decorazione. Da quella prima esperienza, per 35 anni, Gori costruisce tappa dopo tappa un itinerario didattico e progettuale che si interrompe solo con la sua prematura scomparsa avvenuta nell'aprile del 1969, mettendo bruscamente fine ad una mirabile coerenza improntata sulla compresenza di aspetti e significati all'apparenza anche molto distanti tra loro.

A ben guardare, il tentativo di riunificare tali apparenti inconciliabilità incarna, tuttavia, il nucleo più prezioso e la traccia maggiormente significativa del suo percorso teorico ed operativo, capace di evolvere in molte posizioni personali, la variegata eredità michelucciana in una fertile e complessa gamma di nuovi orizzonti e di inedite possibilità.

Durante gli anni della formazione universitaria fiorentina, la progettualità di Gori si affina all'impronta di un razionalismo novecentista basato sull'ariosa giustapposizione di volumi geometricamente chiari a forte prevalenza orizzontale e contrappuntati da elementi verticali che li connotano quali precisi richiami urbani. Tale tendenza si evolve nella realizzazione del progetto di laurea del 1934, nel quale l'impronta novecentista cede il passo ad una generale tonalità razionalista, frutto della circolazione anche in ambito universitario di tali idee di stampo europeo e da poco veicolate anche in Italia. Il progetto di laurea affronta il problema degli ospedali fiorentini e prende il titolo di "Organizzazione Ospedaliera a Firenze". In esso, Gori entra in merito all'architettura di uno dei tre presidi ospedalieri nei quali immaginava si evolvesse la generale situazione fiorentina su questo aspetto, ovvero quello d'Oltrarno da realizzarsi nel quartiere di Legnaia. In una soluzione che fonde il modello a blocco con quello a padiglioni, il giovane Gori annuncia in embrione molti dei temi che



G. G. Gori, *Organizzazione Ospitaliera di Firenze*, Tesi di Laurea, 1934

nell'arco del suo itinerario porterà a maturazione, primo fra tutti, il rigoroso sistema distributivo che diviene l'ossatura portante attorno al quale definisce le nitide forme del suo progetto.

Nel percorso e nell'evoluzione di Giuseppe Gori, risulta nodale l'incontro con Michelucci e con la sua forte personalità, avvenuto in una fase molto particolare del percorso del maestro pistoiese, cioè in quel periodo di ripensamento con il quale egli pare revisionare la propria idea di progetto, in seguito ai successi appena raccolti per la recentissima fabbrica dell'edificio viaggiatori della Stazione di Santa Maria Novella, conclusa non senza qualche dissapore con i giovani del Gruppo Toscano. Quelle di Michelucci in quegli anni, sono posizioni rivolte a ridurre sotto la maglia unificante di un comune denominatore rincorso da più versanti, la lingua e le parole, il codice e la quotidianità, la teoria e l'esistenza, approdando a poco a poco alla scoperta felice della *realtà* e alla sua inevitabile registrazione quale materiale e fonte di ispirazione per la pratica del progetto.

Vale la pena notare, a suffragio della visione compositiva michelucciana di quegli anni e della variante evoluta da Gori poi, che la realtà, altro non veniva intesa che come la sovrapposizione di tutte le infinite e mutevoli variabili che concorrono a legittimare ogni ragionamento che conduce alla forma, quest'ultima non più sentita in soli termini di stile, di ritmo, di proporzione, di struttura e di maniera, ma disposta a svelarsi sempre più in sintonia con le innumerevoli necessità dell'uomo. Quindi una realtà come fatto complesso e dotato all'apparenza di una sorta di insita incoerenza che a prima vista sconcerata e seduce al contempo, ma è una realtà della quale tutta una nuova generazione di architetti legata a Michelucci, riesce a cogliere la carica germinativa che in essa vi è riposta, ovvero, un nuovo e possibile orientamento nelle multiformi vie della progettualità, rivolto principalmente verso la ricerca di una *verità* che non è solo sinonimo di bellezza ma anche di bisogno e di necessità. Una visione, questa che Gori maturerà in maniera più compiuta e strutturata dal secondo dopoguerra in poi e che non si impone con la forza di un nuovo codice, ma al contrario, pare capace di produrre una risposta mediata e trasversale. Una risposta che non conterrà gli assoluti di una posizione certa, ovvero che non si baserà sulla necessità del puro funzionalismo, né sull'asettica risposta agli standard che un imperante Moderno andava postulando, quanto piuttosto, si baserà sulle tracce evolute di un nuovo e possibile Umanesimo che anche in questo caso, come in passato, sia capace di mettere l'uomo al centro di ogni suo ragionamento.

Una visione, questa di Gori, assolutamente in tangenza con le posizioni più avanzate della cultura architettonica di quel periodo, quando – vale la pena ricordarlo – dalla metà degli anni '30 in poi, si andava dibattendo tra l'adesione a quella cifra classicista già ampiamente postulata durante il Fascismo e le inaspettate visioni che l'estetica funzionalista lasciava intravedere come ricco potenziale di innovazione. Nell'immediato dopoguerra, il bilico di questa incertezza si sposta decisamente verso la ricerca di un *reale* sentito come unico piano da percorrere in grado di emanciparsi in maniera netta dal recente passato e contemporaneamente dare la possibilità di immaginare concretamente il futuro.

Per questo, l'Umanesimo di Gori nasce dunque più maturo, reso compiuto cioè, dal revisionismo critico alle molte istanze dell'ideologia del Moderno, sentita fin da subito come troppo astratta e come inapplicabile in un patrimonio come quello italiano e fiorentino in particolare. Un patrimonio ricco di esperienza, di tradizione e di certezze consolidate e soprattutto, non disposto a svendere il proprio carattere e la propria identità in nome di un'omologazione feroce ed imperante che

nell'assuefazione di logiche e modelli, pare non tenere minimamente in considerazione una possibile via emotiva al progetto.

In questa chiave sono da leggersi le molte e difformi tappe del suo itinerario, tutte ugualmente riconducibili all'accoglienza e alla disponibilità di visioni provenienti da saperi diversi e alle competenze derivanti da campi sperimentati in altri ambiti, in modo da supportare il semplice atto del "pensare la forma", con ragionamenti e contributi provenienti da altri settori, in modo da sottolineare la coabitazione di aspetti e discipline diverse in una coralità fino a quel momento non ritenuta possibile.

In questa continuità, parlare di ricerca progettuale, di didattica e di professione, come territori autonomi, pare una distinzione molto forzata che rischia alla fine di non avere molto senso. La sua progettualità è una sola, sia che essa si rivolga ad una realizzazione concreta, ad una questione didattica o ad un tema di ricerca. Centrale all'interno della sua visione del progetto è stata proprio la non separabilità di questi aspetti, che l'hanno portato nel corso degli anni a creare una sorta di laboratorio permanente di sperimentazione architettonica, dove questi aspetti si incontravano, si sovrapponevano e si arricchivano vicendevolmente. Per questo, Gori, insieme a Michelucci, Detti, Maggiora e Chierici, firma un Manifesto, pubblicato sull'organo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale, ovvero su "La Nazione del Popolo" del 4-5 settembre del 1944, nel quale si ufficializza la volontà di creare una Scuola di Architettura autonoma intesa come laboratorio a carattere scientifico rivolto allo studio di progetti di edilizia pubblica, in parallelo all'istituzione di una nuova figura di docente di architettura, le cui attività professionali, vengono dirottate nell'attività didattica. Proprio come nell'Umanesimo, docenti ed allievi avrebbero lavorato fianco a fianco in una dimensione di "bottega", vivendo in piena complementarità tra il momento educativo e il momento professionale, colmando, almeno nelle intenzioni, la distanza ormai mostrata tra l'insegnamento e una concreta pratica operativa in funzione delle circostanze sociali, culturali e politiche del secondo dopoguerra.

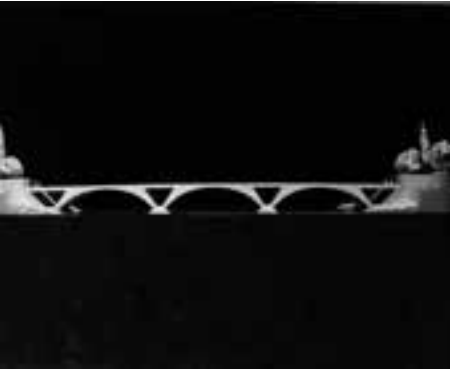
Trasferito Michelucci nel 1947 ad Ingegneria a Bologna, la Facoltà fiorentina rimane in mano ai suoi assistenti e nel forte clima di collaborazione caratterizzato dall'urgenza della ripresa culturale ed economica, il gruppo formato da Gori, Ricci e Savioli, pur con la saltuaria presenza di altre figure professionali, partendo proprio dall'Aula di Minerva nella storica sede condivisa con l'Accademia di Belle Arti di via Ricasoli, comincia ad elaborare una grande quantità di progetti.

Il più delle volte questi progetti sono pure visioni, come quelle elaborate per una nuova "Firenze sul Fiume" in occasione del concorso indetto nel '46 per la ricostruzione delle zone distrutte dalle mine tedesche attorno a Ponte Vecchio, nelle quali si registra l'utopico segno di una non scontata possibilità di relazione tra l'Arno e i pochi monumenti superstiti. Progetto, questo, nel quale oltre ad evincervi una generale impostazione basata sul "segno" – approccio che costituirà una sorta di costante nei pur diversi itinerari progettuali dei due "Leonardi fiorentini, per dirla con Zevi – vi si legge già in maniera matura quella che sarà una delle caratteristiche più evidenti e più personali della ricerca di Gori, ovvero, quell'attenzione al metodo più che al risultato, che nella consapevolezza di fornire piuttosto che una semplice immagine dei luoghi e delle loro architetture, una loro possibile idea, basa tutto il processo progettuale sulla ricerca di verità e concretezza.

Una ricerca che Ricci e Savioli evolveranno verso direzioni marcatamente più personalistiche, accentuando ognuno con intensità e con toni differenti, un comune versante dell'espressione,



G. G. Gori, sistemazione e arredamento di Casa Magnolfi, Milano, 1943



Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte San Niccolò, soluzione a tre arcate, Firenze, vedute del plastico, 1945

mentre il lavoro di Gori, al contrario, pare proprio rinunciare completamente alla componente espressiva, quasi rinunciando a se stesso in nome di una lingua più corrente e meno squillante, in modo da far parlare oltre alla lingua del luogo, quella della città e quella dell'edificio, anche quella delle infinite relazioni che concorrono a formarla.

In base a questo, non è possibile intendere nel lavoro di Gori, l'idea di una forma, quindi di una qualunque risposta architettonica e urbanistica, intesa nel proprio valore assoluto e certo, ma solo la reale e concreta incertezza di un percorso che è esso stesso risultato e non semplice mezzo per garantire un fine.

### *Comporre tra plastica e sintassi*

Sulla ricerca di verità come unica possibilità di bellezza della forma, la ricerca progettuale di Giuseppe Gori afferma una costante riflessione sul senso costruttivo e materico delle varie parti che formano l'architettura. Questa riflessione si palesa in una generale sintatticità riscontrabile nei molti piani di lettura che ogni opera presenta. Esistono, infatti, architetture fatte di volumi ed architetture fatte di elementi che compongono volumi. Le prime, sono quelle che adeguandosi ad un'immagine prestabilita sia in pianta che in alzato, sono sempre l'espressione di un procedimento a priori che adegua e aggiusta spazi e funzioni a quanto stabilito precedentemente. Le seconde sono invece quelle forme che non avendo nessuna immagine prestabilita da raggiungere, scaturiscono dalla derivazione linguistica dei propri elementi, scanditi sempre attraverso un medesimo principio di separazione, seguito da quello della loro successiva esaltazione delle singole parti, in modo da discretizzare ogni elemento in una propria riconoscibilità semantica. Le prime, sono architetture che ricorrono ad una formatività di tipo plastico, le seconde ad una sorta di montaggio.

Se l'approccio sintattico costituisce una delle basi maggiormente riconoscibili della progettualità di Scuola Fiorentina, affrontato in declinazioni e sfumature diverse dai suoi molti esponenti, il lavoro di Gori ne incarna una sorta di emblematica e assoluta applicazione che ne permette l'inevitabilmente confronto con la dialettica tra ordine e disordine. Composizione e scomposizione, individuazione di una regola e il suo immediato sovvertimento, così come l'istituzione di un codice e la sua simultanea deformazione, consentono a Gori un comporre liberato dalle imposizioni di un mero approccio tipologico e funzionalista, non approdando mai, d'altro canto, alla iconoclastia della forma, ovvero non facendo mai perdere alla sua architettura la chiarezza della geometria che rimane il controcanto più marcato in ogni sua composizione.

Pur essendo un frutto esemplarmente inserito nel suo tempo, la sintatticità dell'architettura di Gori va ben oltre il comune vezzo tipico degli anni Cinquanta e Sessanta di rendere vibranti gli edifici con il consueto mostrarsi della struttura nei confronti dei tamponamenti, ovvero, cadenzare i fronti dell'edificio con il marcapiano in cemento armato, arretrare o aggettare le specchiature di intonaco o di mattoni dai telai strutturali, oppure estroflettere la gronda in modo da concludere espressivamente al cielo l'edificio. Al contrario, la sua architettura attua un frasario basato sulla simultanea disarticolazione e riarticolazione della regola, proponendo una spazialità al contempo asciutta, lineare ma anche estremamente complessa e dedita in tutte le realizzazioni

all'approfondimento del dettaglio. La sintassi compositiva di Gori, si basa sull'interpretazione sensibile dei tradizionali elementi dell'architettura fiorentina, assunti come base di partenza sia a livello planimetrico che altimetrico. A rigorosi caratteri distributivi dello spazio e alla chiarezza gerarchica delle diverse parti, si affiancano gronde aggettanti sul filo di facciata che chiaroscurano le masse a loro volta scandite e inquadrare da fasce marcapiano o da profondi tagli d'ombra che in molti casi staccano i diversi piani tra loro. Ogni apertura nel muro viene trattata come un elemento di accentuazione qualitativa del volume e dello spazio. Una finestra non è quasi mai solo un buco nel muro, ma un'occasione di architettura. A volte la finestra si estroflette all'esterno divenendo un volume scatolato che si estrude, altre volte si ripiega all'interno a scandire i ritmi e le geometrie di una serialità che mai è ripetizione banalizzata di un processo, ma accentuazione espressiva di valori, come quello di far saggiare la consistenza muraria solida della massa. Così come nel caso delle porte, che spesso sono solo asole verticali, distanza tra due muri, sottrazione di materia, assenza di volume e non semplice ritaglio nella continuità del muro, come se la sua spazialità si leggesse in pianta come l'aggregarsi di autonome cellule fuse tra loro da un disegno che toglie l'autorità di precisi punti di vista.

Anche se la categoria compositiva entro la quale pare offrirsi la maggior parte dell'esperienza progettuale di Gori è quella della rigorosa sintassi tra le parti, essa non rinuncia in certi casi anche all'espressività offerta da un approccio di tipo plastico. Nella sua ricerca progettuale, queste due categorie non sono però poste in antitesi tra loro, quanto al contrario, appaiono collocate all'interno di una proficua relazione di reciprocità. Da una approfondita lettura, l'approccio plastico è usato da Gori per approdare ad una formatività mai gratuita ed autoreferenziale, ma per definire invece volumi che poi vengono intesi quali elementi da comporre in gerarchia con gli altri. Questi elementi, quasi sempre delle coperture, si collocano come vere e proprie punte di eloquenza di certe architetture, come nel progetto della Chiesa di Bigiano Basso e nel realizzato Palazzo della Pretura di Pescia, dove la vivace continuità dei piani plasticamente sagomati a formare inedite configurazioni volumetriche, viene connessa sintatticamente alla razionalità dei volumi sottostanti.

Diverso il caso del Mercato dei Fiori di Pescia nel quale tettonica e plastica paiono sommarsi in un medesimo percorso espressivo, dove all'accentuazione data dalla conformazione della volta a botte, si affiancano registri più consueti e strutturalmente più prevedibili nel suo ancorarsi a terra attraverso setti sagomati in c.a. tra le cui campate disporre i volumi degli uffici.

Come nella migliore tradizione fiorentina, anche la materia viene presa quale elemento capace di apportare sintatticità alla composizione. Ai bugnati e alle pietre impiegati per gli attacchi a terra, si affiancano gli intonaci, l'uso dei colori chiari, i vetri e i legni impiegati per i tamponamenti, quali espressioni di leggerezza. La materia, nel lavoro di Gori, esprime al meglio il carattere e il ruolo dei singoli elementi che compongono la totalità dell'architettura. Niente nella sua parabola, altera il valore della tradizione; neanche quando siamo di fronte ad opere altamente espressive, la materia non rinuncia ad assumere il ruolo di elemento equilibrante fra forma e funzione, tra espressione e regola, tra memoria e innovazione, dando sempre all'insieme un carattere di generale appropriatezza. Nell'architettura di Gori, la sintassi e la materia costituiscono la vera misura della forma, ovvero, il registro entro il quale comprenderne l'essenza.



G. G. Gori, L. Ricci, ricostruzione e ampliamento del palazzo Albion su Lungarno Acciaiuoli, Firenze, disegno di progetto, 1947

G. G. Gori, L. Ricci, ricostruzione e ampliamento del palazzo Albion su Lungarno Acciaiuoli, Firenze, veduta del cantiere, 1947

*Uno spazio variabile*

Giovanni Michelucci, del quale Giuseppe Gori è stato allievo e collaboratore, ha impostato tappa dopo tappa, una precisa visione del progetto che risulta tra le più innovative e potenti dell'intero Novecento. Ovvero, quel suo pensare la forma dell'architettura come un valore transitorio, mutevole e variabile, come mutevoli e variabili lo sono nel tempo le condizioni al contorno per legittimarla. Una forma che liberamente plasmata dalla pulsazione vitale dei vari e complessi flussi della città, sensibilmente orientata dalle misure e dalle figure dei vari contesti e coerentemente indotta dalla natura dei diversi paesaggi, appare felicemente distante dalla ricerca di ogni formalismo fine a se stesso.

Questa innovativa visione, inevitabilmente diviene la base costitutiva dei suoi molti allievi e seguaci, ed assume, con le necessarie differenze, lo statuto di una vera e propria filigrana teorica e operativa di riferimento all'interno di una possibile comune operatività di Scuola Fiorentina.

In particolare, nella ricerca di Gori, pur all'apparenza improntata alla rincorsa di un'immediata concretezza, il senso di uno spazio *variabile*, pare essere alla base di tutti gli altri temi percorsi nella sua ricerca progettuale. Addentrandosi nei suoi molti aspetti, non si può non rimanere affascinati da quel suo modo di pensare la dimensione materiale dello spazio, ottenuta attraverso quella ben più indicibile complessità che si origina dai rapporti tra le infinite categorie in gioco, ovvero le loro connessioni, i loro legami, i nessi reciproci e le diverse attinenze. Insomma, per dirla in altri termini, proprio con le infinite, mutevoli e variabili relazioni che legittimano la forma e che sono alla base della dimensione progettuale. Una serie di relazioni che di volta in volta divengono presupposto di riflessione formale, come se la forma dell'architettura, altro non fosse che la fisicizzazione e la concretizzazione dei diversi flussi della città, delle varie connessioni tra le sue parti e la dimensione visibile delle infinite reciprocità tra essa e il luogo. In altre parole, delle diverse e variabili dinamiche umane che determinano la pulsazione vitale dell'uomo sulla città e sul paesaggio, capace con la propria dimensione fenomenologica di assumere al valore di oggetto e di soggetto dell'intera questione. Nella poetica di Gori, come ovviamente anche in quella di Michelucci, la visione di spazio *variabile*, sottende un'idea di città che è necessariamente un'idea corale, cioè espressione e frutto di una medesima condivisione di attività materiali e culturali, capace di travasare nelle forme delle sue parti, tutte le infinite componenti della dimensione vitale, siano esse di natura fisica o immateriale, mutuando da esse, ovvero dalla loro ricchezza, un altrettanto variabile ideale estetico.

Sullo stretto piano compositivo, le architetture di Gori si manifestano come porzioni e funzioni diverse che si agglutinano attorno ad un tema strutturante. Di volta in volta questo tema aggregativo, se viene affrontato in un percorso progettuale che tocca la dimensione urbana, si manifesta in un elemento capace di aggregare episodi diversi, come ad esempio una piazza aperta, o una piazza coperta, oppure un percorso coperto o scoperto, oppure una galleria, una strada, una spina, a seconda delle situazioni. Se invece il percorso progettuale affrontato riguarda lo spazio interno, l'elemento aggregante può essere una sala, un atrio o un'aula, oppure una strada interna, attorno ai quali gerarchizzare tutti gli altri elementi. In tutti i progetti e in tutte le sue realizzazioni, tali spazi si configurano come spazi di sosta, cioè luoghi di relazione che spesso si dilatano in alzato nella sovrapposizione di doppi volumi e ballatoi a vivificarne la sezione. Va da sé che solo attraverso lo



G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, S. Mastrodicasa, Clinica Ortopedica, Perugia, disegno di progetto, 1951-1954

G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, S. Mastrodicasa, Clinica Ortopedica, Perugia, veduta dell'attacco tra i due corpi longitudinali, 1951-1954



strumento della sezione si riesce a cogliere al meglio il “battito” vitale di questi spazi. Ovvero, solo attraverso di essa si riesce a gestire e a descriverne la loro complessità, facendone uno strumento al contempo di progetto e di verifica. A differenza di altri percorsi progettuali fiorentini, lo strumento della sezione, pur se percorso con efficacia in tutta la sua opera, pare in Gori, avere un valore meno predominante, mettendo sullo stesso piano anche lo studio e la verifica dei fronti. In molti casi, è proprio attraverso di essi che si arriva a trovare assonanze e allusioni con i luoghi nei quali la nuova architettura viene inserita, poggiando l'intera sua parabola compositiva su un terreno di continua interpretazione dei caratteri e delle identità dei diversi contesti storici e ambientali.

Come nella lezione michelucciana, anche per Gori si assiste al travaso delle dinamiche urbane in quelle dell'edificio e viceversa, approdando a risultati di felice contaminazione reciproca. Rispetto alla visione del Maestro, tutta improntata alla ricerca esistenziale dello spazio, per cui estremamente focalizzata ai processi generativi della città, la ricerca di Gori appare meno poetica ma forse maggiormente vicina al rapporto con la dimensione fisica dei luoghi. Non un rincorrere, cioè, quel sapiente criterio di ambientamento, quell'apparire dell'edificio come *esserci sempre stato* nel paesaggio -urbano e non- fin dal suo essere appena costruito, quanto piuttosto un destinare la forma dell'edificio ad una sorta di commistione e reciprocità tra luogo e architettura che pare tralasciare ogni traccia poetica in favore di una dimensione logica ed intelligibile che in molti casi diviene segno, accento, espressione.

Tutto questo, nel rappresentare uno dei nuclei essenziali dell'itinerario progettuale di Gori, indica anche la vera natura della sua progettualità, da intendersi sempre come un vero e proprio processo e mai come un atto. Un progetto che fase dopo fase porta alla semplificazione e alla trasmissione dei suoi concetti basilari, legandolo all'idea della razionalità, della scientificità e della sua riproducibilità. Quindi, se per Gori ogni progetto è naturalmente un momento a se, in ogni progetto e per ogni progetto è possibile comunque, evidenziarne momenti specifici e autonomi che ne decretano la consequenzialità. In un processo che quasi mai ammette la fine, ovvero che non approda mai ad un risultato assoluto e inamovibile, tutto è invece passibile di rimessa in discussione, di evoluzione e di superamento in modo che il fare progetto possa dirsi atto in costante divenire in rapporto alla dimensione contingente della realtà, finalizzata nella sua percorrenza e nella sua evoluzione, a rendere sempre più semplice un pensiero complesso.

Un magnifico campo di applicazione della visione di spazio variabile, ovvero quel non avere obiettivi prestabiliti da raggiungere in seno alle questioni meramente formali, ma l'adeguarsi continuo della forma alla variabilità delle infinite relazioni che concorrono a legittimarla, trova una sua sponda ideale in quel particolare segmento di ricerca progettuale che Gori percorre a più riprese all'interno del tema dell'architettura scolastica. Un tema che può annoverarsi a tutto diritto tra i suoi temi più percorsi, in quanto capace di riunire dentro di se molte delle istanze che egli su più fronti andava postulando.

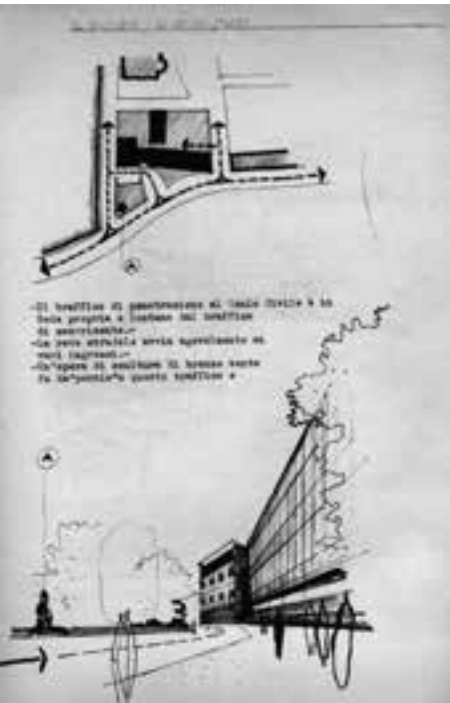
Fin dal primo edificio che Gori progetta nel '42 per questa tipologia in occasione del concorso nazionale per scuole all'aperto, si assiste al chiaro tentativo di mettere in relazione gli spazi canonici della scuola, con gli spazi verdi sui quali essa si apre e prospetta. Essi, fanno parte integrante dell'intera composizione e nel loro reciproco rimandarsi mettono in atto un primo momento di quella spazialità basata sulle relazioni che costituirà uno delle eredità più preziose di tutta la sua opera.



G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, R. Morandi, Ponte Amerigo Vespucci, Firenze, veduta del cantiere, 1953-1957



G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, R. Morandi, Ponte Amerigo Vespucci, Firenze, veduta del cantiere, i “conci” prefabbricati per la costruzione delle travate tubolari, 1953-1957



G. G. Gori, E. Brizzi, Palazzo del  
Genio Civile, Pistoia, pagina della  
relazione di progetto, 1957-1962

Nei due complessi scolastici progettati per Grosseto in via della Pace e in via Portavecchia nel '57, Gori identifica la scuola con la casa. Gli alunni si devono sentire come a casa e non devono avvertire il passaggio della separazione tra la famiglia e l'istituzione, per questo gli spazi che egli costruisce hanno un carattere profondamente umano legato all'accoglienza e alla disponibilità.

Lo straordinario esempio del complesso scolastico costruito a più riprese insieme a Rino Vernuccio fin dal 1962 a San Paolo alla periferia di Prato, incarna nelle sue asciutte volumetrie, le molte declinazioni di questo concetto. Gori si basa molto in questa opera, sull'interscambiabilità simbolica tra l'edificio e la città e questo lo porta a realizzare una strada interna a più livelli che diviene la vertebra di distribuzione e di espressione tra i diversi episodi che formano la scuola. La lezione è ovviamente di stampo michelucciano, basata sulla contrapposizione di piani di vita e di cavità che innervano di un irrinunciabile battito vitale lo spazio interno così generato, ma a differenza degli esempi michelucciani, questo edificio che si trova in aperta campagna, non prolunga la città dentro di esso, ma prende il modello della città per fare diventare le sue diverse parti, gli elementi di una vera e propria "città della scuola".

Anche nel caso del particolare segmento dei ponti, la progettualità di Gori percorre il versante della *variabilità*. Soprattutto nel caso dei concorsi fiorentini, i ponti non sono mai meri elementi destinati al solo collegamento tra due rive dell'Arno. Essi, assumono ulteriori valori e significati nel loro essere dispositivi di una circolazione relazionale che fa dell'architettura il luogo privilegiato del loro manifestarsi. In molti casi queste architetture di ponti, servono anche ad arrivare all'acqua e a creare percorsi pedonali secondari che si intersecano e relazionano a quelli carrabili in modo che il flusso vitale della città possa svolgersi anche attraverso la loro composizione. Insomma, affermano l'idea che un fiume non è una ferita al centro di una città, ma una presenza ricca di occasioni e di potenzialità da far maturare attraverso il progetto dell'architettura.

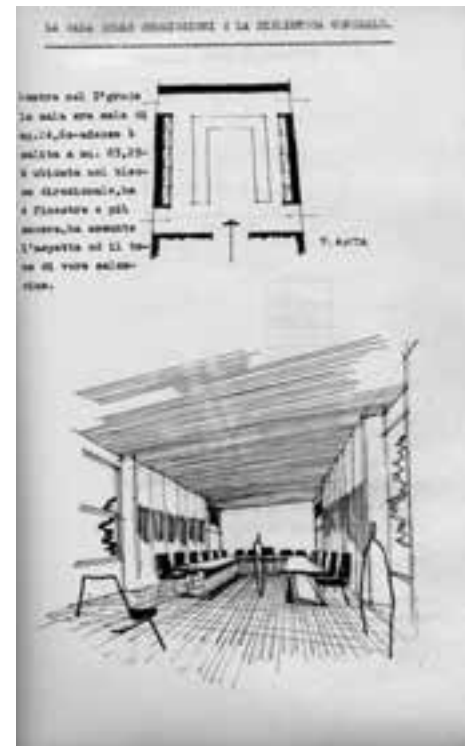
Anche in altri edifici a carattere collettivo il tema della *variabilità* fa da tema dominante. È il caso del Mercato dei Fiori di Pescia, pensato per funzionare ben oltre i limitati usi giornalieri legati al commercio florovivaistico, in quanto tale spazio coperto regala in origine alla città, una vera e propria piazza coperta dedicata allo svolgimento di feste, manifestazioni e ritrovi, ponendosi come possibile polarità alternativa a quelle esistenti nel centro storico. Al momento della sua realizzazione, prima che l'edilizia intensiva cresciuta disordinatamente nel suo intorno ne accecase le relazioni, la sua forma aperta alla città e al paesaggio, permetteva di ancorarlo con una doppia assialità sia alla collina che al fiume, in un radicarsi reciproco tra i vari elementi coinvolti dal progetto. Anche nel caso del Palazzo di Giustizia di Grosseto, pur all'interno di un tema così istituzionale come quello, appunto, della giustizia, la ricerca di Gori è incentrata nel tentativo di aprire il più possibile l'edificio alla città. Come in una basilica romana o in un palazzo del Rinascimento, il cuore dello spazio è dato dalla palpitante centralità della piazza triangolare interna che deriva dall'intera conformazione del volume posto in un lotto a punta tra due strade urbane. In questo spazio coperto si concentrano le relazioni interne al funzionamento dell'edificio ma anche tutte quelle relazioni che lo collegano all'esterno. Tutto pare convergere e contemporaneamente partire da questo spazio: i vari percorsi che gestiscono il funzionamento dell'edificio, i diversi traffici che lo attraversano, mettono in comunicazione reale e non solo visiva lo spazio dell'interno con quello dell'esterno, come se di fatto l'edificio costituisse un momento imprescindibile dell'esistenza vitale della città.

## GIUSEPPE GIORGIO GORI ATTUALITÀ DI UN MAESTRO

Dinamiche che in forme e modalità diverse valgono anche per il Palazzo della Pretura e degli uffici giudiziari di Pescia, dove il blocco quadrangolare e compatto in cemento armato a vista si solleva su quattro pilastri in modo da lasciare scorrere la vita della città fin sotto di se con le sue relazioni, i suoi flussi e i suoi traffici.

Come già affermato, così come lo è stato per molti esponenti della progettualità di matrice fiorentina, anche all'interno del lavoro di Gori, l'uso dello strumento della sezione quale momento di ideazione e di verifica, è stato una costante. Pur nella chiarezza distributiva esemplare, nell'esattezza della dimensione tecnica e nella pulizia del disegno generale, la sua architettura tende all'interno a rendersi maggiormente complessa, sovrapponendo e fondendo temi di collegamento e di relazione fra le varie parti. Sono interni "vivi" quelli di Gori, mai ancorati al fulcro visivo di punti di vista privilegiati, ma concepiti per essere colti ed apprezzati al meglio attraverso il loro uso quotidiano, per questo, solo lo strumento della sezione, può rendere al meglio il palpito dinamico che vi si crea. Si potrebbe essere portati a pensare che un approccio progettuale inteso come possibile evoluzione del portato michelucciano sui temi della *variabilità*, possa andare incontro a possibili sostituzioni di elementi propri con altri di carattere maggiormente figurato, attuando una sorta di trasposizione simbolica di elementi, come se questo tipo di percorso approdasse alla metafora e all'allegoria della città all'interno dell'architettura. Nulla di più sbagliato; nella *variabilità* portata avanti da Gori, l'idea della città viene vista prima come complesso fenomeno vitale, poi come particolare serbatoio di temi, di tipi e di figure da interpretare. Per questo, molte delle architetture da lui progettate o realizzate aventi un carattere pubblico, paiono principalmente preoccuparsi di rapportarsi a questa complessiva idea di città come luogo della vita dell'uomo, per cui le forme di questi edifici, allestiscono nei confronti della città, un processo di identificazione che è cosa ben diversa dalla metafora e dall'allegoria. Semmai, dopo la messa in pratica di questo aspetto, subentra il registro legato ad una sensibile interpretazione delle caratteristiche identitarie dei diversi luoghi -soprattutto quelli storici- con i quali le architetture progettate si relazionano, portando nella definizione della forma, alla percorrenza della pratica dell'allusione e della rammemorazione, entrambe portate avanti senza citazione alcuna degli elementi e delle dinamiche spaziali che sono proprie di quelle caratteristiche.

Nell'esempio della Casa dello Studente di Careggi a Firenze, la matrice variabile si manifesta nel pensare un edificio che mima l'idea della città. Esso, come nell'esempio della "città della scuola", diviene "città degli studenti" i cui spazi interni alludono nella loro spazialità alle strade e alle piazze urbane, mentre le relazioni che in esse vi si creano, sono finalizzate oltre che al migliore funzionamento dell'organismo, anche e soprattutto alla creazione di occasioni e spunti di socializzazione. Nella definizione esterna dei volumi, si nota come sulla piastra basamentale delle funzioni collettive si innestino i corpi verticali dei dormitori, alludendo alla memoria di una città che brulica di relazioni a terra e che si eleva verso l'alto in elementi singoli, alludendo ad figuratività presente nel medioevo. All'esterno, l'idea della torre medievale – vera figura di riferimento di molta dell'identità architettonica fiorentina – diviene tema da interpretare, condotto attraverso l'esasperazione della verticalità ma anche dello sbalzo. Le torri quadrangolari dell'edificio universitario fiorentino, infatti, non presentano corpi aggettanti conformati come delle scarselle che aggettano dal corpo principale, ma sono esse stesse interamente aggettanti su un unico pilastro



G. G. Gori, E. Brizzi, Palazzo del Genio Civile, Pistoia, pagina della relazione di progetto, 1957-1962



G. G. Gori, E. Brizzi, Palazzo del Genio Civile, Pistoia, disegno di progetto, 1957-1962

centrale che fuoriuscendo dalla piastra basamentale, crea effetti di bilanciamento di masse poste tra loro in un'inedita quanto riuscita tensione espressiva.

Anche uno dei suoi ultimi progetti, quello per la Banca d'Italia in via dell'Oriolo a Firenze, si muove all'interno di presupposti legati all'idea di *variabilità*, ancorando le sue soluzioni architettoniche ad una visione dinamica della città, capace con il movimento dei suoi flussi, delle sue relazioni e delle sue connessioni, di "abitare" l'essenza stessa dello spazio interno del salone destinato al pubblico, legandolo indissolubilmente a quella dell'intera città che lo ospita.

Va da sé che il concetto della *variabilità* contiene al proprio interno lo stimolo della contaminazione e dell'apertura nei confronti di altre discipline che possono andare ad interagire con il progetto dell'architettura. Sta proprio a Gori avere evoluto questa contaminazione facendola diventare un fatto indispensabile non solo al proprio registro progettuale, ma a quello più ampio di matrice di Scuola Fiorentina.

A suffragio di questo approccio, nel 1961 venne proposta alla Facoltà di Architettura di Firenze, la possibilità di condurre un esperimento didattico e di ricerca che per quell'epoca poteva ritenersi molto innovativo quanto coraggioso. L'Amministrazione Comunale fiorentina prende accordi con l'Istituto di Architettura degli Interni per lo studio di due scuole materne da realizzarsi nel territorio comunale. Questo fatto innesca la possibilità di una progettazione aperta nei confronti di altre competenze esterne, realizzando quella multidisciplinarietà che Gori paventava ormai da molto tempo, ovvero, le scelte progettuali dei suoi studenti, sarebbero state le naturali risposte alle valutazioni compiute insieme all'amministratore, al tecnologo, al pedagogista. In altre parole, la ricerca poteva tingersi di un'operatività basata su dati controllabili e misurabili, togliendo alla risposta progettuale il dato di aleatorietà in favore di una dimensione maggiormente scientifica. Scrive Gori su *Casabella* a proposito dell'esperienza di progettazione delle scuole da parte dei suoi studenti:

«Le due scuole materne per il Comune di Firenze, non furono mai costruite. Molti motivi lo impediscono: la vischiosità burocratica, la concorrenza di interessi precostituiti, le difficoltà stesse di un dialogo inconsueto (...). Avevamo imboccato un nuovo corso didattico dove la ricerca era intimamente legata alle proposte e alla verifica, e ci importava di proseguire in quella direzione»<sup>1</sup>.

L'anno successivo, il 1962, l'Amministrazione Comunale di Firenze dà l'incarico a Gori e al medesimo Istituto di Architettura degli Interni, di studiare un nuovo edificio polifunzionale da destinarsi ad una nuova scuola media, grado scolastico che in quel periodo non era ancora stato formalmente istituito come scuola dell'obbligo. Da un punto di vista esclusivamente pedagogico, esisteva già una notevole produzione sull'argomento, mentre da un punto di vista architettonico non esisteva nessun concetto operativo capace di tradurre in spazio le istanze rispondenti agli orientamenti dei nuovi modelli pedagogici. Gori, a questo proposito, istituisce una stretta collaborazione con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Firenze, durante la quale furono istituiti proficui scambi, incontri e occasioni. La totale mancanza di esperienze simili, insieme alla totale carenza di indicazioni e metodologie, innescano un metodo operativo basato sulle indicazioni e sulle richieste che emergevano dalle stesse richieste degli studenti. Purtroppo anche in questo caso, l'esperienza si conclude con un nulla di fatto, in quanto l'edificio che Gori avrebbe dovuto realizzare a Firenze in

<sup>1</sup> Cfr. G. G. GORI, *Le problematiche progettuali della nuova scuola media in una esperienza didattica interdisciplinare. Premessa*, in «Casabella», n. 331 (1968).

località Le Torri, non è mai stato realizzato, così come nemmeno gli edifici che l'Amministrazione Comunale di Bologna avrebbe dovuto realizzare, come invece paventato negli anni successivi in seguito alla risonanza dell'esperienza fiorentina.

### *Il progetto come ricerca*

La mancanza a Firenze di una tradizione culturale di stampo politecnico, ha permesso l'insinuarsi all'interno dello spessore teorico ed operativo della dimensione progettuale fiorentina, di discipline a carattere umanistico e sociologico. Ovvero, si andava affiancando un bagaglio di conoscenze e di acquisizioni che provenendo da nuovi campi e da nuove tematiche non venivano intese come ancillari, ma andavano a toccare il nucleo essenziale dell'esperienza del progetto.

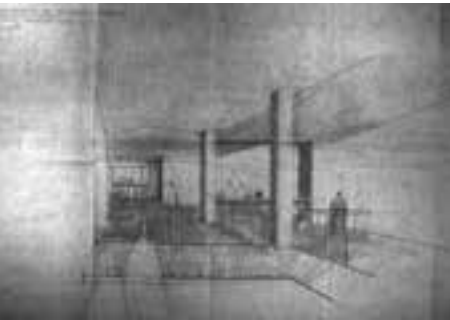
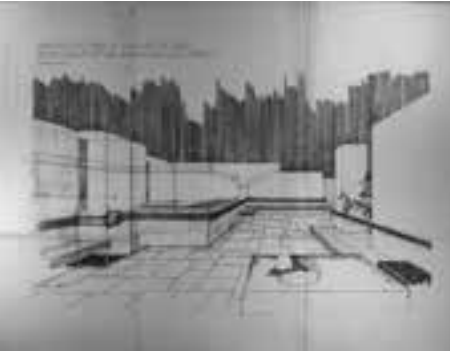
Questo processo – che per certi versi ha avuto l'importanza di una vera e propria rifondazione – contemplava essenzialmente la revisione dei diversi strumenti critici. Il risultato formale, in quest'ottica, appare del tutto posto in secondo piano, andando invece a privilegiare tutte le leggi organizzative che strutturano il progetto di architettura, creando prima un approccio e una poi una verifica, che viaggiano per schemi posti come intermediari tra le varie categorie di pensiero.

In quest'ottica è completamente inquadrabile il pensiero e il lavoro di Giuseppe Gori, titolare delle cattedre di Architettura degli Interni e di Decorazione che insegnò in contemporanea per la maggior parte della sua vita ad eccezione degli ultimi anni quando divenne ordinario di Composizione Architettonica e successivamente Preside della Facoltà di Architettura di Firenze. Con lui i diversi principi “di scuola”, precedentemente applicati dai suoi predecessori e maestri, seppure nella loro difficile perimetrabilità, vengono trasmessi e veicolati alle nuove generazioni in tutta la loro carica propositiva e ulteriormente potenziati da un rinnovato senso della dimensione comunitaria e sociale dello spazio.

Sensibilissimo alle questioni sociali, il suo insegnamento si è fondamentalmente basato, sulla relazione di rapporti interdisciplinari all'interno della Facoltà di Architettura di Firenze, estendendoli anche ad altre facoltà e a pubbliche amministrazioni che come abbiamo detto, si conclusero in alcune esperienze progettuali partecipate, di fatto poi abortite per ragioni assolutamente non imputabili a lui, alla sua progettazione e ai suoi metodi.

Potremo affermare che su queste premesse e grazie al costante affinamento effettuato dal suo instancabile lavoro, la dimensione del progetto legato ai principi di Scuola Fiorentina, si è manifestata e tende ancora a manifestarsi, attraverso la dimensione della “ricerca”, ovvero, attraverso l'abbandono di tutti i condizionamenti aprioristici ed estetici e di tutti i codici assoluti ed esportabili che normalmente possono influenzare un corretto percorso di progetto, affermando con forza, la costante adattabilità ad ogni diversa situazione, nel privilegiare prima della forma, le infinite, mutevoli e variabili relazioni che la sottendono.

Se il progetto di Scuola Fiorentina non è mai stato un progetto di forme, bensì un progetto di relazioni, Giuseppe Gori, oltre ad esserne uno tra i cantori più accreditati di tale visione, è anche colui al quale si deve fondamentalmente l'applicazione più corrente, continua e coerente, di tale principio. Una logica, questa, che lo porta a privilegiare enormemente la fase del percorso ideativo e che lo porta a lavorare sulle infinite componenti del progetto che in questa sua visione, perde sempre più lo statuto di atto imposto per divenire sempre più “processo”.



G. G. Gori, restauro e arredamento del ristorante "Da Francesco", Prato, schizzi di studio, 1965

Un progetto come viaggio nel quale è molto più importante la percorrenza di un itinerario che non la meta, dove il fatto di mettersi in relazione con tutti i suoi utenti, crea una sorta di cortocircuitazione che dimostra, come lui stesso ha avuto modo di scrivere sulle pagine di *Casabella*, che «la ricerca è infinita, nell'estensione come nel tempo. Non c'è punto in fondo al capitolo»<sup>2</sup>.

### *Progetto e memoria*

La pratica della "ricerca" come veicolo di progetto, costringe il comporre di Gori a revisionare continuamente se stesso nella necessaria indagine dei parametri che di volta in volta appaiono i più appropriati nell'individuare l'oggettività del progetto. In questo continuo evolversi, riveste una posizione di tutto rilievo il valore interpretativo che Gori assegna alla storia, quale serbatoio di riferimenti completamente privo di qualunque valore di apoditticità.

Centrale è sempre stato a Firenze il dibattito nei confronti della storia e della memoria della città e del territorio in relazione all'inserimento della nuova architettura nel tessuto storico e mentre per i suoi maestri – Michelucci fra tutti – questo valore assume fondamentalmente l'accezione di tradizione, per Gori questo valore pare superarsi ed evolversi verso una più sfaccettata declinazione di memoria. La memoria è dunque per Gori, un possibile paradigma entro il quale muoversi di interpretazione progettuale e la memoria da privilegiare non è astratta ma contingente legata alle diverse situazioni nelle quali si trova ad operare. Spesso questa memoria è la memoria della città, fatta di stimoli diversi che spaziano dalla sua dimensione visibile fatta di case, di palazzi, di strade e piazze, ma anche di entità più ineffabili come un umore, una tonalità, una qualunque relazione latente capace però di diventare ossatura portante del processo interpretativo nei suoi confronti. Per Gori, infatti, l'edificio si deve sempre rapportare al proprio contesto, sia esso urbano o non, in maniera da istituire una continuità evidente tra i temi del passato e quelli del presente, in modo che la nuova architettura si saldi indissolubilmente alla struttura genetica dei luoghi.

Per questo, nel suo lavoro, si assiste ad un approccio interpretativo condotto non con l'estemporaneità di un fare di volta in volta diverso, ma con la scientificità di un processo di ricerca che si affina ad ogni diverso caso affrontato.

Significativo, appare nel metodo di lavoro di Gori, insieme agli elaborati grafici, anche la presenza costante di una relazione di progetto nella quale con sintetica efficacia si riesce ad entrare in merito alle diverse scelte compositive, ancorandole alle loro diverse matrici di memoria che di volta in volta, di caso in caso, vengono disvelate dalla lettura analitica della città o del paesaggio nei quali si trova ad operare. Sono quindi le strutture urbane dei centri storici a essere prese in esame, le loro relazioni con i diversi sistemi paesaggistici dell'intorno, così come le caratteristiche dominanti di un contesto, lette attraverso misure, geometrie, ritmi e densità prevalenti, ma anche attraverso *zoomate* su singoli edifici e monumenti alla ricerca non solo di temi, tipi, figure e materie da dirottare nel processo di progetto ma anche di legami, latenze, potenzialità e relazioni tra le parti, di equilibri e tensioni, di dialoghi o di indifferenze.

Come nel miglior solco di una operatività che si confronta con i grandi temi del rapporto dell'architettura in relazione ai contesti storici che dal secondo dopoguerra si sviluppa in Italia

<sup>2</sup> Cfr. G.G. GORI, *Premessa*, in «Casabella», 33 (1968), p. 5.

come portato più interessante della cultura progettuale anche la ricerca di Gori approda in molti casi al raggiungimento di una continuità tra l'opera e il luogo. Tale continuità non avviene mai per sterile riproposizione di elementi di memoria, quanto piuttosto per la loro sensibile interpretazione in chiave contemporanea. Ovvero, riuscendo a innescare l'auspicabile *mutazione* di rogersiana acquisizione che ne forza e ne evolve le aspettative.

Nelle architetture di Gori pensate come interpretazione dei molti caratteri che strutturano l'identità di un luogo, l'appartenenza allo stesso luogo ritorna sotto forma di allusione e di rimando e mai come diretto riferimento citato. Nelle sue architetture, infatti, mai si assiste alla banale ripetizione di forme provenienti dal passato e dalla semplice lettura attuale del luogo, ma alla messa in atto nel processo di ricerca dei "principi di forme" che quelle forme derivanti dal passato contengono e tramandano e che si mantengono completamente indipendenti dalla declinazione linguistica con i quali si mostrano.

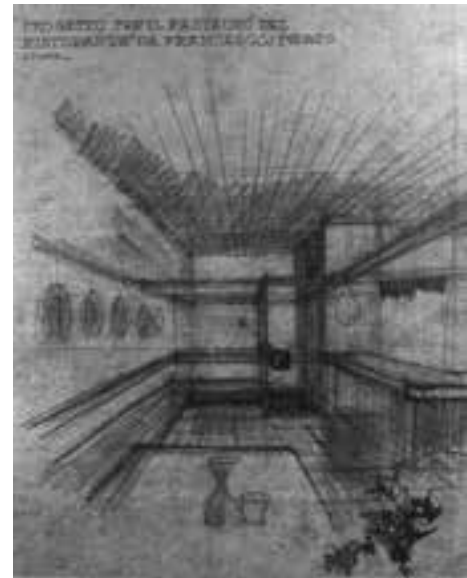
Abbandonata l'incertezza di quella sorta di algido classicismo che la sua opera, in gruppo con Ricci e Savioli mostra inizialmente, la composizione di Gori si assesta sul doppio registro di una sensibile interpretazione della memoria attuata sia nei confronti di un patrimonio generico di riferimenti, sia nei confronti delle molte specifiche contingenze che il carattere dei diversi contesti induce.

Per riferirsi ad alcuni esempi, nel Mercato dei Fiori di Pescia, la memoria rimanda al succedersi brunelleschiano degli archi e delle volte, ma anche all'astrazione e alla razionalità presente in tutta l'architettura rinascimentale nella quale il dialogo tra parti portanti e parti di tamponamento, pare qui sublimarsi in un frasario che è solo tensione e solo struttura.

Nella Clinica Ortopedica di Perugia, il dialogo tra preesistenze e nuova architettura è molto rarefatto e raffinato. Il volume scatolare del nuovo corpo di fabbrica delle camere di degenza, nell'offrire il proprio fronte sulla valle, crea una sorta di nuovo basamento continuo costruito ai piedi della città storica posta immediatamente più in alto e collocata su un piano arretrato di profondità. Il suo sviluppo a prevalenza longitudinale si confronta con i temi posti a sostruzione e a sostegno delle murature di questa parte storica di Perugia. Come loro, anche il nuovo edificio offre una composizione basata sull'avanzarsi e sull'arretrarsi di volumi che si muovono da un piano di fondo, quasi una quinta scenica sulla quale aggrappare o scavare corpi secondari in un riuscito alternarsi di aggetti e profondità, di chiari e di scuri, di luci e di ombre.

Anche nell'edificio del *Giornale del Mattino* di Firenze, Gori, pur lavorando con materiali che non sono canonicamente propri rispetto ai caratteri fiorentini come il mattone a faccia vista e il travertino, riesce ad articolare il volume compatto dell'edificio secondo una figuratività massiva, dove pare prevalere il pieno sul vuoto, come di fatto succede nel carattere dell'architettura fiorentina. Una massa incernierata attorno alla scansione di un angolo completamente murato a ribadire la solidità e la "silenziosità" dell'insieme.

Nel progetto per il Palazzo del Genio Civile di Lucca, Gori e il suo gruppo di lavoro si interroga su quale sia la giusta tradizione a cui riferirsi per prefigurare la nuova architettura nel contesto storico. La risposta alla quale giunge è quella di una generale tonalità comune al territorio toscano, basata sulla permanenza di volumi sobri e compatti che si assonano con le caratteristiche dell'ambiente. Dall'osservazione delle caratteristiche storiche delle città toscane, discende l'idea di un tessuto comune che si serra in maniera coesa attorno ad alcuni capisaldi vitali per la vita pubblica. Da qui, la costante immagine murata e silente



G. G. Gori, restauro e arredamento del ristorante "Da Francesco", Prato, schizzo di studio, 1965

dell'architettura civile di questa regione, alla quale guarda senza ammiccamenti, la proposta dell'edificio da realizzare in prossimità della Torre Guinigi e della Chiesa di San Francesco. Ed è da notare, come dal palazzo della Torre Guinigi, il progetto del nuovo edificio interpreta la struttura tripartita delle finestre impaginate in un corpo di fabbrica posto a sbalzo su un muro in pietra che poi si prolunga a definire un frammento di verde nella consistenza materica della città.

In tema di appartenenza ai consolidati caratteri ambientali di un luogo, si colloca la realizzazione della Chiesa di Soliera, nella quale la forma e i materiali suggeriscono l'adesione alla tradizionalità dell'architettura del contesto, ovvero del borgo rurale e delle pendici collinari circostanti. Il volume del nuovo edificio, infatti, ricorre all'uso di forme della tradizione vernacolare locale, rese maggiormente astratte da un sapiente processo di razionalizzazione che ne reinventa i caratteri. I volumi in pietra ed intonaco coperti con grandi falde inclinate ricoperte di coppi e tegole in cotto, alludono alla tradizione costruttiva locale e nella loro apparente casualità ricordano la spontaneità delle architetture dell'intorno.

Anche nel realizzato Palazzo del Genio Civile di Pistoia, Gori si interroga sul senso della tradizione e della memoria da elaborare per giungere ad un nuovo edificio posto in relazione con le molte preesistenti ambientali presenti nell'area. Da qui, come anche nell'esperienza di Lucca, si arriva a definire la città storica come una sorta di intersezione fra temi, caratteri e potenzialità diversissime tra loro che nel tempo hanno generato una sorta di vera e propria *koinè* di riferimenti. Quindi, il registro dei legami, dei nessi e delle attinenze si muove sul doppio canale di un guardare alla storicità generale della città toscana e alla storicità particolare di quel brano urbano, caratterizzato dalla vicinanza con il sistema della vecchia cerchia di mura. Ad esso, l'edificio guarda nel privilegiare il dialogo tra pietra e mattone, così come la definizione architettonica dei fronti pare guardare senza scivolare nel facile piano della citazione, alle caratteristiche salienti di principi ed elementi compositivi presenti in chiese e palazzi cittadini.

### *Un metodo di lavoro*

Nelle memorabili pagine di Koenig sull'Architettura in Toscana, l'opera di Gori viene interamente letta attraverso il suo particolare modo di lavorare in gruppo.

«Come il grande architetto tedesco Walter Gropius, Gori crede soprattutto nella scuola, e quindi alla collaborazione; ma più che formare un gruppo fisso, come quello milanese dei B.B.P.R. o di Figini e Pollini, Gori preferisce coagulare attorno a sé le forze più adatte in quel momento a risolvere un particolare tema, sia che si tratti di giovani assistenti o di luminari della scienza delle costruzioni come il professor G. Krall, di irruenti colleghi come Leonardo Ricci o di giovani capaci ma timidi, da spronare e portare avanti. Ciò significa che si tratta sempre di un vero e proprio rapporto di collaborazione, in cui Gori è solo il *primus inter pares*, il moderatore, e non il mattatore prepotente e bizzoso»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai, 1968.

Da queste parole meglio si comprende il metodo di lavoro di Giuseppe Gori, di fatto, molto lontano dalla dimensione solitamente elitaria ed isolata in cui normalmente i suoi contemporanei si



trovano a lavorare. Una dimensione che è ricerca, forse solo paziente e non più solitaria, destinata al raggiungimento di un solo obiettivo, ovvero le migliori condizioni di vita per l'uomo, nel rispetto dei molti imperativi della dimensione etica e morale di quello che il fare architettura per la collettività, comporta e significa.

E per Gori, fare architettura, significa essenzialmente rispondere al meglio ai bisogni dell'uomo, rispettare l'ambiente, intonarsi ad esso e non soverchiarlo con imposizioni e violenze: Significa sacrificare gli aspetti autobiografici in favore di un affinamento lento e costante dei pochi nuclei prioritari della progettazione, che si evolvono progetto dopo progetto, verso un'essenzialità e una chiarezza che sono l'esclusivo portato di una grande lezione di riduzione.

Le opere a carattere pubblico da lui progettate e realizzate sono maggiormente portatrici di questa possibilità, ovvero, offrendo alla comunità il loro servizio, dimostrano il loro valore dal loro pubblico consenso e dal loro comune riconoscimento. In questa preferenza, pur nel riconoscimento di alcuni innegabili tratti comuni, queste opere approdano a risultati linguistici anche molto differenti tra di loro, percorrendo versanti all'apparenza anche inconciliabili e legati alle molte declinazioni della modernità, quali per esempio il razionalismo e l'organicismo. Per cui è frequente assistere alla messa in campo di segni assertivi, a volte assoluti, addolciti però dal controcanto di una materia scabra, imperfetta e umorale, resa maggiormente vibratile dall'uso sapiente della luce. A volte queste due dinamiche si fondono a creare una cifra espressiva che pare essere la dominante fra tutte le componenti visibili della forma, ma anche quando la dimensione dell'espressione appare predominante, la ricerca di Gori non approda mai alla prefigurazione di architetture autoreferenziali e slegate dal senso del luogo, ma ad architetture che pur nella loro declinazione squillante, appartengono sempre alle tonalità dei contesti per le quali sono state pensate.

Poco importa, allora, se non è facilissimo individuare un filo rosso che leghi le sue esperienze progettuali sul puro piano dell'immagine e della sua dimensione linguistica. Le sue opere, quelle solo progettate e quelle anche realizzate, mostrano una sensibilità che è impossibile codificare, pena la sua inevitabile banalizzazione. Per questo, ogni sua opera appartiene ad un percorso di grande coerenza, ma all'apparenza quasi eclettica, come se -come detto più volte- il suo pensiero e il suo operare fosse molto più indirizzato alla messa a sistema dei molti elementi che concorrono alla formazione del fenomeno progettuale, costruttivo e infine vitale dell'edificio, piuttosto che alla sua resa finale in termini di forma, di immagine e di creazione di una cifra personale riconoscibile.

La sede di questo variabile gruppo interdisciplinare di lavoro, di cui Gori costituisce l'animatore più instancabile, avrà sede per molti anni – cioè dai suoi esordi fino al 1966 – negli spazi universitari di via Ricasoli a Firenze, all'inizio presso lo studio di Giovanni Michelucci, dove si trovava l'Istituto di Architettura degli Interni, Arredamento e Composizione della Facoltà di Architettura, per spostarsi poi sempre nei locali dell'Accademia, presso la biblioteca di Facoltà con la possibilità di usare le stanze ad essa adiacente per facilitare lo scambio tra professione e insegnamento. Poi dopo l'alluvione del 1966, lo studio fu spostato nella sede privata di Villa del Salviatino, insieme a Rino Vernuccio, all'indomani di critiche mosse dalla contestazione studentesca che non apprezzava il fondere dell'attività professionale con la ricerca accademica.

In un'aria di bottega dove collaboreranno stabilmente fin dal 1947 Dante Nannoni, autore della maggior parte delle vedute prospettiche e dei disegni a corredo delle relazioni dei progetti e dal



G.G. Gori, Conservatorio Musicale Luigi Cherubini, sistemazione della sala concerti, Firenze, 1965

A fianco:

G. G. Gori, C. Chiappi, R. Vernuccio, M. Cammelli, V. Michelagnoli, ristrutturazione della Sede della Banca d'Italia, Firenze, disegno di progetto, 1967-1974

G. G. Gori, C. Chiappi, R. Vernuccio, M. Cammelli, V. Michelagnoli, ristrutturazione della Sede della Banca d'Italia, Firenze, disegno di progetto, 1967-1974

1950 Sergio Baroncioni, entrambi con la funzione non solo di disegnare ma anche di sviluppare e portare a termine le idee che Gori produceva su schizzi e appunti fermati in piccoli fogli volanti che una volta portato a termine il progetto venivano distrutti, si sono alternati gruppi di lavoro formati da architetti e strutturisti, nello scambio reciproco di un sapere che si affinava sempre più attraverso le molte forme della ricerca e della sperimentazione.

Molti degli incarichi dei variegati gruppi di lavoro che fanno capo a Gori, sono il frutto di vittorie di appalti concorso che venivano affrontati sempre con le medesime modalità. Anche se in alcuni casi il materiale originale di tali progetti è andato perduto, quasi sempre si conservano ancora oggi le relazioni che accompagnavano questi progetti. Esse hanno il merito di mostrare in tutta la loro efficacia un metodo di lavoro basato sulla chiarificazione e sulla comunicazione dei vari passaggi che solitamente costituiscono il bagaglio personale messo in atto da ogni progettista per elaborare una soluzione. Bagaglio che rimane solitamente inespresso e difficilmente trasferibile al committente e all'utente. Gori, invece, affina un metodo che riesce a fare una fulminante sintesi di ognuno dei differenti piani di approccio alla definizione del progetto. I suoi lavori partono sempre da una motivazione delle scelte compositive, come se prima di dare una qualunque risposta, egli sentisse necessario porgere il paradigma filosofico di riferimento entro il quale inquadrarle, per passare poi alla fase analitica della lettura dei diversi luoghi nei quali si trova ad operare. Luoghi dei quali si mettono in evidenza le caratteristiche naturali, ma anche quelle culturali ed antropiche in modo che, come più volte detto, il progetto sia un prodotto perfettamente in assonanza con esse. In relazione al luogo, viene spiegato il posizionamento e il dimensionamento dei volumi, la consistenza delle masse e le diverse relazioni che esse istituiscono con la città o con le altre preesistenze. A queste specificazioni seguono sempre gruppi di approfondimenti che riguardano la specificità delle diverse architetture proposte, in molti casi presentate in diverse varianti in modo da valutare al meglio la soluzione che alla fine viene portata a maggiore definizione. Seguono poi valutazioni ed esemplificazioni delle caratteristiche legate alle funzioni, ai temi della distribuzione, della struttura, dell'uso delle materie previste, delle tecnologie costruttive, per arrivare all'esemplificazione delle soluzioni di spazio, all'aggregazione dei locali, alla gerarchizzazione tra le parti e alla definizione dell'internità ottenuta attraverso il colore e l'arredo.

Nella quasi totalità dei lavori, si arriva a definire la proposta attraverso schemi e disegni, ma anche attraverso simulazioni di inserimento nei luoghi di intervento tramite disegni in prospettiva e attraverso l'uso di modelli di studio e di approfondimento.

Dei lavori giunti alla fase realizzativa, si apprezza lo studio approfondito del particolare costruttivo e del dettaglio a riprova della grande professionalità esecutiva del suo lavoro. In particolare, degni di nota appaiono i progetti esecutivi dei dettagli architettonici quali scale, infissi per porte e finestre, ringhiere, balaustre, elementi di attacco a terra dell'edificio o di coronamento, di scansione d'angolo, di struttura o semplicemente di tamponamento murario. Ad essi si affiancano superbi particolari costruttivi di pezzi di arredo fisso, a volte disegnati addirittura in scala 1:1, a testimonianza del grande valore artigianale della sua progettualità. Un valore, questo, che deriva sicuramente dalle assidue frequentazioni con il mondo delle arti applicate, trasmesse e indirizzate dal padre, titolare di un laboratorio di mobili in via della Dogana a Firenze, che gli hanno permesso di entrare in contatto e in familiarità fin da giovanissimo con il legno, le sue lavorazioni e con il mondo dell'allestimento degli interni.

## GIUSEPPE GIORGIO GORI ATTUALITÀ DI UN MAESTRO

I suoi primi lavori sono infatti arredamenti di interni di case borghesi, come la Casa G, a Milano e la Casa Magnolfi, sempre a Milano, nelle quali attraverso l'arredo si ricerca, pur nella rigidità di sistemazioni planimetriche a stanze separate, un ideale di fluidità accomunante che pare essere il vero tema sotteso delle due realizzazioni. Esperienze come quella avuta in seguito al coinvolgimento di Michelucci nella progettazione del Centro Didattico Nazionale e del Museo della Scuola a Palazzo Gerini nello storico quartiere di Santa Croce a Firenze, orienteranno ancora maggiormente l'approccio compositivo di Gori verso l'internità come principio generatore dello spazio. La sua dimestichezza con la piccola scala e con il settore delle arti applicate, gli permette più volte di vincere il "Concorso di Arredamento" alla Mostra dell'Artigianato di Firenze e di diventare dal '47 al '52, il progettista ufficiale.

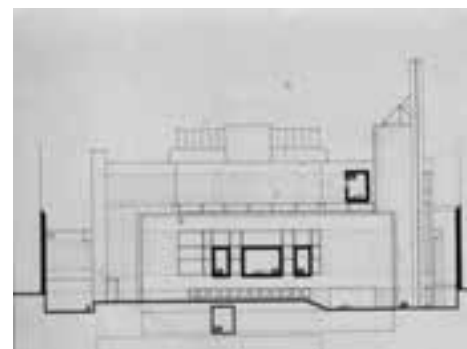
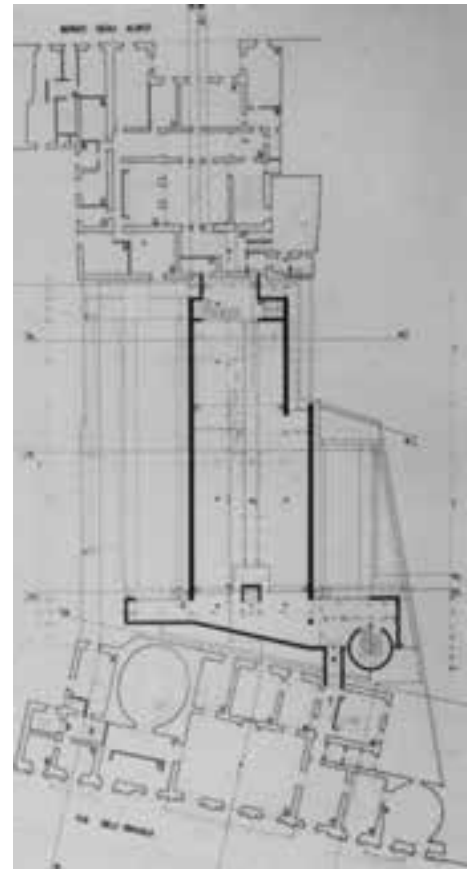
L'attenzione al dettaglio e all'arredo costituirà una costante di tutta la sua parabola progettuale. Anche quando sarà impegnato in progetti la cui scala è quella della città e dell'ambiente, il rigore con il quale si affronta lo spazio partendo dall'interno, rimarrà una dominante rispetto ad altri temi progettuali, e in molti casi, come testimoniano le relazioni di progetto con i loro schemi esemplificativi, l'arredo viene preso quale elemento primario nella generazione dello spazio. È il caso della Casa dello Studente di Firenze ma anche quello dell'Accademia Militare di Modena, dove il dimensionamento della singola camerata parte dal dimensionamento relativo ai singoli arredi, come il letto, il tavolo da studio e da lavoro e l'armadio.

In altre realizzazioni, il tema dell'arredo è un tema che legittima ulteriormente la definizione dello spazio. Esso non si sovrappone ai temi spaziali, ma al contrario, pare sottolinearli e prolungarli, come nel caso della ridefinizione interna della sede del Conservatorio Cherubini di Firenze, dove il disegno dell'arredo coincide con lo stesso disegno dello spazio, nel senso che la superficie avvolgente della Sala del Buonumore, per esempio, vive di una reciprocità tra muratura, arredo e decorazione che risulta difficile scorporare nelle sue diverse componenti. Il cielo di doghe di legno segmentate per ragioni di acustica, diviene in verticale, parete di fondo e cabina di regia, mentre il segno fluido dei parapetti diviene gradinata e piano di appoggio per le sedute, così come le bussole di ingresso alla sala si integrano perfettamente con la loro fluidità nella forma ovale del piccolo atrio posto a filtro per accedere alla sala.

O ancora, nell'esempio della sede fiorentina della Banca d'Italia in via dell'Oriolo, l'arredo è architettura e l'architettura è arredo. Un arredo che non è secondario e successivo allo spazio prefigurato, ma che invece ne costituisce parte integrante ed inscindibile, come nell'esempio dei banconi a servizio del pubblico che si relazionano con la loro forma in alzato, al disegno della sezione trasversale, ribadendone le caratteristiche principali e non negandola o sovrapponendosi ad essa.

Nel lavoro di Gori, anche la dimensione tecnica risulta ineccepibile ed essa viene sempre affrontata fin dall'inizio come parte integrante del processo di progetto. In molti casi, le accentuazioni qualificative attribuite agli spazi, sono essenzialmente dettate da soluzioni tecniche o da esigenze strutturali, come se fosse impossibile per Gori, nominare una forma senza prima averne nominato anche una materia e una tecnica necessaria per realizzarla.

Bellissimi appaiono i suoi disegni esecutivi, dove il margine di interpretazione è affidato alla sola casualità della materia. Disegni nei quali tutto è previsto in funzione della dimensione costruttiva



G. G. Gori, E. Brizzi, Palazzo del Genio Civile, Pistoia, la città storica vista dal cantiere, primi anni '60

che rimane il fine ultimo della sua architettura. Quindi, architettura come artigianalità in costante contatto con la realtà del cantiere che diviene il luogo dove il pensiero si concretizza e prende forma, in perfetta sintonia con quelli che sono stati alcuni dei migliori percorsi della stagione del professionismo colto che tanto peso ha avuto dal secondo dopoguerra in poi, nella revisione critica e sensibile alla dimensione più superficiale ed assertiva della modernità.

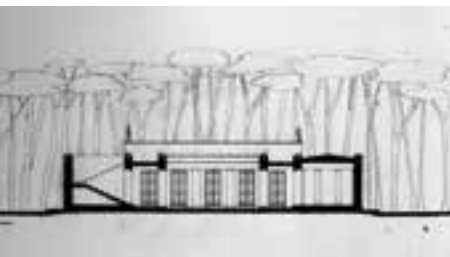
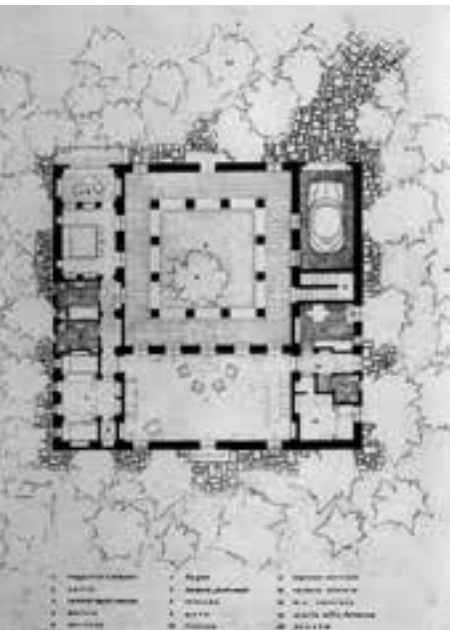


**1940-1969 PROGETTI E OPERE**

## Progetto di villa

Forte dei Marmi, 1940

Giuseppe G. Gori  
Emilio Isotta



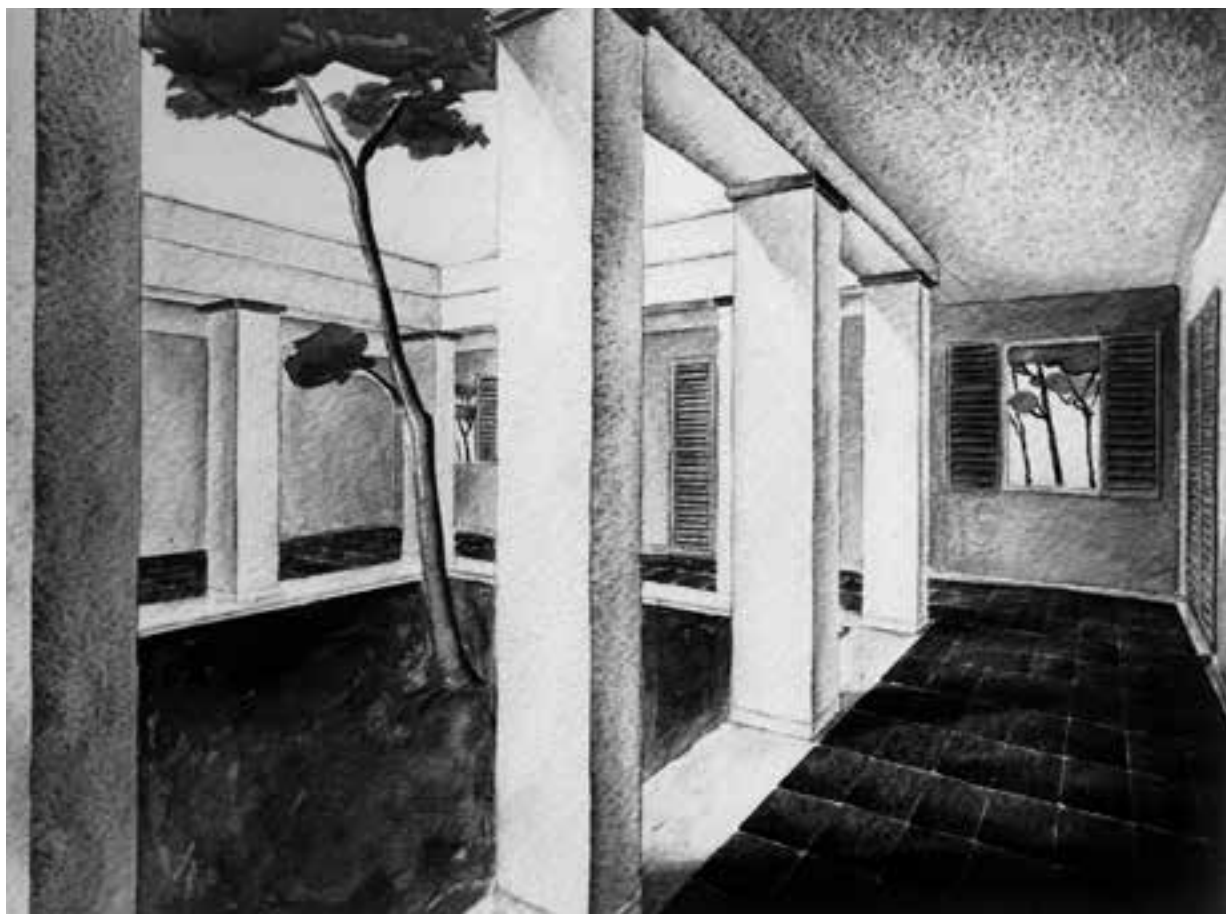
Influenzato dalla Villa Contini Bonacossi che Michelucci realizza a Forte dei Marmi nel 1939 e per la quale il giovane Gori realizza alcuni pezzi d'arredamento, nel 1940 insieme a Rolando Pagnini, lo stesso Gori progetta una piccola villa da realizzarsi nella medesima pineta di Forte dei Marmi.

L'impianto prende spunto dalla matrice della *domus* romana, affacciando tutti i locali attorno ad un patio-giardino chiuso all'esterno da un alto muro. La casa, ad un unico livello e con tetto piano, nasconde all'esterno la sua chiara ma complessa articolazione, non lasciando intravedere la presenza del frammento di verde che si racchiude al suo interno. I fronti esterni hanno piccole aperture schermate da persiane che non lasciano scorgere alcuna relazione tra la casa e la pineta, mentre i fronti interni sul patio si presentano maggiormente generosi di aperture e di relazioni tra interno ed esterno grazie ai fitti ritmi di porte-finestre e di pilastri quadrati.

Una grande sala di soggiorno funziona come *alter-ego* interno del patio, mentre le due ali laterali ospitano da una parte le camere da letto e dall'altra parte i servizi e il garage.

Una generale solarità mediterranea pare aleggiare in questi spazi, risolti con murature intonacate di bianco, coperture piane a terrazzo e statue poste agli angoli a segnare il piccolo corpo rialzato di ingresso.

Bibliografia: G. MICHELUCCI, *Tradizione della casa italiana*, in «Illustrazione toscana e dell'Etruria. La casa d'oggi», 5 (maggio 1941), Firenze



## Sistemazione e arredamento di Casa G

Milano, 1940

*Giuseppe G. Gori*



La sistemazione dell'appartamento milanese che Gori porta a termine nel 1940, risente del particolare clima progettuale di quegli anni, basato sulla canonica impostazione a stanze dell'interno, ma che tuttavia assume uno dei nuclei sostanziali del Moderno, ovvero la rincorsa della fluidità dello spazio.

A ben vedere, con pochi gesti progettuali, Gori realizza una relazionalità fatta di collegamenti, di viste e di sguardi che disarticolano impercettibilmente la suddivisione muraria esistente, dando luogo ad una fluidità di percorsi e di relazioni che costituisce il valore più prezioso dell'intervento.

Si tratta di un grande appartamento posto in posizione angolare di un palazzo alto borghese, la cui disposizione interna ruota tutta attorno all'ingresso e al vano scala condominiale. Nel nuovo taglio distributivo, i corridoi vengono ridotti al minimo per lasciare posto ad una concatenazione di spazi che dall'ingresso conducono nei vari episodi dell'ampia zona giorno. Per accomunare i vari ambiti Gori inserisce il tema di un ritmo di portali che vengono differentemente lasciati aperti a collegare ambienti diversi, oppure schermati con vetri satinati e profili d'ottone, o rivestiti con una lastra di specchio a moltiplicare visivamente lo spazio. Il grande soggiorno centrale con camino in marmo comunica con l'area dedicata al pranzo e con la veranda; quest'ultima, collegata alla casa anche attraverso un balconcino interno, mostra un sapore decisamente diverso, quasi vernacolare, con il suo pavimento in cotto e il suo soffitto a travi di legno, mentre il resto della casa presenta pareti finite a stucco bianco con grandi cornici poste sotto il soffitto ad ospitare i tubi a neon per una illuminazione indiretta.

Nella nuova sistemazione, spicca la grande zona letto padronale, dotata di spogliatoio, guardaroba e salotto da lavoro per la signora. Tutti su disegno gli arredi, molto semplici e lineari che tendono a caratterizzarsi per il loro essere integrati con l'architettura, come le pareti attrezzate del soggiorno e della biblioteca, caratterizzate dalle grandi stampe di antiche carte geografiche, o come la pettiniera della signora che sparisce in un armadio a nicchia in camera da letto. Onnipresente appare il tema dello spessore, impiegato in tutti i locali a consentire di incassare gli arredi direttamente nello spessore murario. Un tema che permette a Gori di lavorare così sul più innovativo concetto dell'attrezzatura, piuttosto che su quello classico del mobile isolato che rimane dedicato a poltrone, divani e tavoli. Nel raffinato studio dei dettagli e dei particolari, particolarmente interessante appare la stanza da bagno, rivestita in tessere mosaiccate di vetro e soffitti a volte anche in questo caso dotati di cornici di stucco che nascondono l'illuminazione a neon.







## Casa Littoria

Donnini, Reggello, Firenze, 1940

Giuseppe G. Gori  
Vittorio L'Hermitte



Dalla relazione di progetto:

«La Casa Littoria di Donnini sorge su un campicello in pendio compreso fra le ultime case di Donnini, l'ambulatorio, la strada per Vallombrosa e a nord-ovest, una strada comunale. Alla costruzione, che trovasi in posizione assolutamente dominante rispetto al paese, si arriva per una larga cordonata congiungente la strada di Vallombrosa con il piazzale della costruzione. Altri due accessi secondari, uno in corrispondenza dell'ingresso principale, l'altro del palcoscenico, rendono più facile la circolazione.

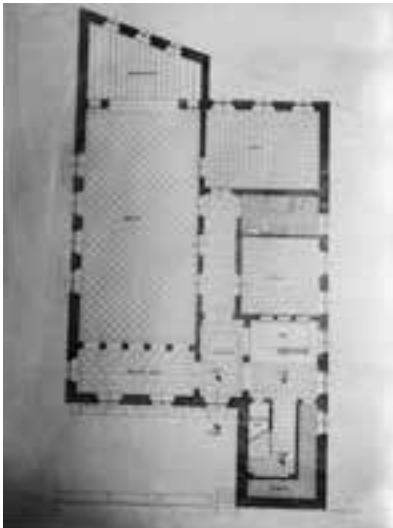
*La costruzione* - Il carattere montano della fabbrica è conseguente alla località. È costruito in buona muratura ordinaria in pietra grezza a faccia vista e stuccata a calce bianca. I riquadri delle porte e finestre sempre della stessa pietra grigia scalpellata. Infissi e docce in verde montano. All'interno, un grande salone su due piani, con palcoscenico e galleria: al piano terreno strettamente collegato con i locali dell'O.N.D., al piano con i locali del Fascio. I locali dell'O.N.D. comprendono il bar, due sale di trattenimento e i servizi. I locali del Fascio, ai quali si accede mediante una scala a due rampe con apposito ripiano a funzione di arengario, si compongono di cinque vani disimpegnati da una galleria volutamente a giorno sul salone.

*Il costo* - La fabbrica misura, vuoto per pieno, circa 2050 mc costa 104.000 Lire tutto compreso, meno l'arredamento. Ciò significa 55 Lire al mc vuoto per pieno.

Ci sembra potere affermare come il costo murario, appaia addirittura irrisorio in considerazione dei risultati ottenuti nella costruzione.

*L'estetica* - È una casa per rurali. Come espressione estetica, abbiamo tentato con amore di raggiungere quel decoro e quella misura umana che, non disgiunte in questa casa dall'umiltà della terra, sono della nostra civiltà italica.

Firenze 2 Giugno 1940 XVIII».



Giuseppe Gori, insieme all'architetto e barone fiorentino di antica nobiltà fiamminga Vittorio L'Hermitte, costruisce nel 1940 la Casa del Fascio di Donnini, una frazione del comune di Reggello, nota località agricola pedemontana del Valdarno fiorentino.

L'edificio è un piccolo capolavoro di ambientamento e relazione con il contesto. La sua conformazione si adegua all'andamento del lotto, seguendo il corso delle due strade che lo definiscono. Per rag-



giungere una comune quota orizzontale nel dislivello, si crea un terrapieno alberato al quale si accede da una scalinata in pietra che si modella secondo il profilo esistente degli edifici abitativi che sorgono intorno al lotto. La realizzazione di questo terrapieno sagomato dalla scala esterna che poi si raccorda con il corpo del vano scala dell'edificio, costituisce il segno distintivo dell'intero intervento, assumendo in sé il ruolo di figura interpretativa dell'attacco a terra del comune edificio rurale toscano. In pianta, l'edificio si scompone in due parti ben distinte fra loro, ovvero, quella che contiene il salone a doppia altezza e quella che contiene la parte dedicata agli uffici, al bar, alle sale da gioco e alle scale interne. Il fronte dell'edificio è caratterizzato dal nitore del muro in pietra sul quale si aprono le sole tre aperture di ingresso, mentre l'interno del salone, con murature finite ad intonaco e pavimentazione in cotto, si risolve con un tema di portali che danno ritmo e misura allo spazio. Su questo ritmo, si imposta una balconata-galleria continua che corre su due lati e che distribuisce i vari uffici. Come sarà di consueto nella parabola progettuale di Gori, l'intervento entra fin nei dettagli di molti particolari esecutivi, come gli interessanti inserti di pietra che alludono alla presenza di stilizzati capitelli e gli apparecchi di illuminazione ottenuti con *appliques* su disegno con scartoccio in vetro satinato.

*Bibliografia:* M.E. BONAFEDE, *La Scuola fiorentina fra le due guerre: genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Firenze, Print & Service, 1993

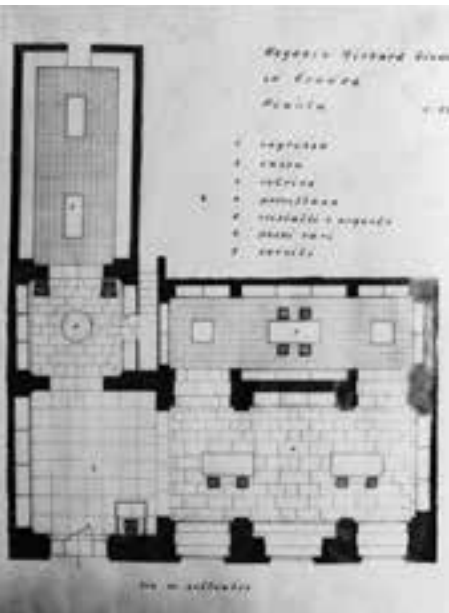




## Negozio della Società Ceramica Richard Ginori,

Genova, 1941

*Giuseppe G. Gori*



L'intervento prevede il riordino architettonico di un locale commerciale aperto su una delle vie più percorse del centro storico di Genova. Attraverso parziali demolizioni murarie si riesce a ricavare uno spazio unitario, reso fluido da una distribuzione che pare avere perduto ogni gerarchizzazione. Dai quattro sporti vetrati, pensati dall'esterno come elementi di richiamo commerciale ma dall'interno come delle vere e proprie finestre sulla città, la luce filtra abbondante fin nella profondità del corpo di fabbrica a sottolineare la volontà di creare uno spazio arioso e privo di suddivisioni interne.

Un intonaco bianco andante e un pavimento continuo di lastre di marmo, contribuiscono a creare un ambiente nitido, dove spiccano i pochi pezzi di arredo realizzati interamente in legno su disegno. Le scaffalature per esporre i vari pezzi della manifattura toscana di ceramiche, si allineano con l'altezza delle vetrine a stabilire una linea oltre la quale si staccano solo gli apparecchi illuminanti in vetro. Raffinati ed essenziali appaiono gli arredi: I banchi posti ad isola centrale nei vari ambiti, offrono un disegno rigoroso con il loro piano che risvolta in verticale a diventare sostegno, mentre un contenitore più alto appoggiato alla parete sembra assomigliare ad una madia della tradizione contadina. Lo stesso effetto è da riscontrarsi anche per gli sgabelli impagliati disposti attorno ai tavoli, così distanti da un punto di vista linguistico dalla ricercatezza dei vetri dei lampadari a soffitto, quasi si volesse mettere in luce una sorta di doppia anima stilistica. Così come la finitura rustica del legno, si affianca al nitore razionale dell'involucro, divenendo quasi, una generale metafora del prodotto esposto e commercializzato, da sempre apprezzato per la sua grande versatilità di prodotto di estrema raffinatezza e aristocrazia, ma anche adatto all'arredo di una tavola borghese.



## Centro Didattico Nazionale e Museo della Scuola

Firenze, 1941

*Giuseppe G. Gori*

*Giovanni Michelucci, coordinamento generale*

*Leonardo Ricci*

*Leonardo Savioli*



La "Firenze di Mussolini", tanto celebrata dalla stampa fascista, viene attuata con lo sventramento del quartiere di Santa Croce, nel quale il "piccone risanatore", già attraverso una delibera del 1936, prevede di abbattere un primo gruppo di isolati. A queste demolizioni però non fecero seguito come si pensava, una immediata politica di investimenti, tanto che si decise piuttosto che di ricostruire nuovi edifici, di andare a restaurare quelle poche emergenze rimaste in piedi nell'area, in modo che potessero assolvere al ruolo di nuove polarità in grado di rimetter in moto l'attenzione del mercato immobiliare della zona.

In questa visione, nel 1937 il Podestà Venerosi Pesciolini, autorizza il restauro del Palazzo Gerini, adibito fino a quel momento a sede del commissariato di sicurezza e a sede dei Reali Carabinieri. L'artefice di tale restauro è il capo dell'Ufficio di Belle Arti ovvero, l'architetto Ezio Zalaffi che crea una nuova facciata in stile neorinascimentale, oltre ad un pesante rimaneggiamento degli spazi interni attuato per mezzo di grosse demolizioni in modo da creare un organismo dalla misura ariosa con una distribuzione chiara e funzionale. A questo restauro seguì poi la scelta di destinare i rinnovati spazi del palazzo ad una destinazione prestigiosa di pubblico interesse; per questo la scelta ricadde sulla nuova sede del recentemente costituito Museo Nazionale della Scuola, ordinato fin dal 1925 da Giovanni Calò -ordinario di Pedagogia presso l'ateneo fiorentino- e che fin dal 1925 stazionava nella sede provvisoria di via Laura. Un Museo della Scuola e un Centro Didattico Nazionale che avrebbero raccolto ed esposto sotto forma di documentazione ogni dato, progetto ed esperienza riguardante l'architettura e l'arredamento scolastico, nonché i programmi e i metodi didattici, i lavori degli alunni e tutto quanto necessario alla dimostrazione di come la scolarizzazione e la cultura potessero essere interpretate come questioni fortemente volute dal Fascismo. I curatori di tale museo sarebbero stati Piero Bargellini e Nazareno Padellaro che insieme al contributo di Giovanni Michelucci, prefigurarono la struttura di tale mostra che doveva prevedere spazi immensi. L'incarico di Michelucci risale al 1939 ed è relativo oltre alla sistemazione generale dei locali di Palazzo Gerini, anche alla progettazione di un nuovo corpo di fabbrica che sarebbe dovuto sorgere di fianco al palazzo nell'ampia area adiacente rimasta vuota dopo le demolizioni. Per questo edificio Michelucci disegna un corpo di fabbrica compatto di volume parallelepipedo, classicamente tripartito e caratterizzato da un marcato attacco a terra formato da una fascia basamentale in lastre di pietra forte sulla quale si apre una teoria di finestre





Foto: P. BARBOTTI - Firenze



quadrate. Il piano nobile è caratterizzato da un ritmo di ampie vetrate verticali e il coronamento ritrova il prevalere della massa come suo tema dominante, mentre all'ultimo livello, una terrazza avrebbe consentito lo sviluppo delle sperimentazioni legate alla didattica all'aria aperta.

Il volume in ampliamento, per vicissitudini varie non ha visto mai la luce, mentre si consolida l'ipotesi di concentrare il tutto all'interno dei rinnovati spazi del palazzo, attraverso un semplice progetto di arredamento e di allestimento. Per la realizzazione dell'arredamento di questo Centro Didattico Nazionale e di questo Museo della Scuola, Michelucci chiama a collaborare con se alcuni giovani architetti suoi ex allievi, ovvero: Edoardo Detti, Giuseppe Gori e Leonardo Ricci e fin da subito si intuisce che la portata dell'intervento non è esclusivamente limitata all'arredo, quanto, piuttosto, destinata alla creazione di una nuova spazialità, modellandone la sua qualificazione attraverso accenti diversi capaci di conferirle l'accezione e il senso di una vera e propria *architettura degli interni*. L'inaugurazione di questa nuova struttura museale nel centro fiorentino avviene il 28 ottobre del 1941 alla presenza del ministro per l'Educazione nazionale Giuseppe Bottai e già all'indomani sull'intera stampa regionale si apprezza il carattere moderno e razionale dell'intervento, volto a mettersi in relazione con i segni storici presenti nella preesistenza architettonica, proponendo una serie di soluzioni che non vanno a soverchiare né il contenitore nelle quali sono ospitate, né i materiali che mostrano. Nelle molte sale che si dispiegano per i tre livelli del palazzo, pare emergere la volontà di non fare apparire una regia comune, una medesima mano che tenti di uniformarne diversità e caratteristiche, quanto, piuttosto, la sensibile consapevolezza di interventi puntuali che vanno ad esaltare le singole potenzialità di quelli che sono i materiali esposti e le filosofie dei vari temi trattati, anche se sopra tutto pare aleggiare una comune caratteristica di austerità e di misura che bene si addice alla serietà insita nel ruolo della cultura e nei valori dell'istruzione.

Da un punto di vista compositivo, il disegno dell'allestimento di queste sale, non si limita al semplice oggetto di arredo, ma coinvolge l'intera spazialità dei locali, proseguendo nel colore delle pareti, nel disegno dei rivestimenti, nel tentativo di creare legami visivi tra le parti, nel collegare fluidamente ambienti diversi tra loro, così come nel cercare una sorta di unità data da un nuovo senso architettonico attribuito all'interezza dello spazio, sottolineato anche dalla sua gestione in alzato, come nel caso della biblioteca caratterizzata dal compenetrarsi di livelli ottenuti dal ballatoio che crea spazi di lettura e consultazione ad altezza differenziata rispetto al piano di calpestio principale. In questa prova progettuale capace di trasformare un semplice problema di arredo in una questione di architettura, si matura secondo Giovanni Klaus Koenig quella attitudine, tutta fiorentina, ad una progettualità che avrà il «particolare modo di concepire l'architettura partendo dallo spazio interno»<sup>1</sup>, e che avrà la forza di imprimere una direzione al lavoro futuro dei giovani collaboratori -tra cui Giuseppe Gori- e che avrà la forza di strutturarsi in una sorta di vera e propria costante nelle modalità di approccio progettuale proprie delle diverse generazioni di progettisti di Scuola Fiorentina.

*Bibliografia:* Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista, Milano, Electa, 1993; A Palazzo Gerini, in «Il Nuovo Giornale», 28 Ottobre 1941; P. BARGELLINI, *I Collegi*, in «Scuola», Marzo 1942; M.E. BUONAFEDE, *La Scuola Fiorentina tra le due guerre. Genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Print & Service, Firenze, 1993; C.R. GUIDOTTI, *Prime indicazioni di ricerca*, in «La Nuova Città», V serie n. 6-7, Firenze, 1992; *L'inaugurazione del Centro Didattico Nazionale*, in «La Nazione» del 29 ottobre 1941; G. OREFICE, *Da Ponte Vecchio a S. Croce Piani di risanamento a Firenze*, Firenze, Alinea Editrice, 1992; G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai, 1968; L. PESCHETTI, *Compiti e aspetti del Centro Didattico Nazionale*, in «Corriere del Tirreno» del 30 ottobre 1941

<sup>1</sup> Cfr. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI edizioni Rai, 1968, p. 43.



## Progetto per scuola all'aperto di 5 aule

Roma, 1942

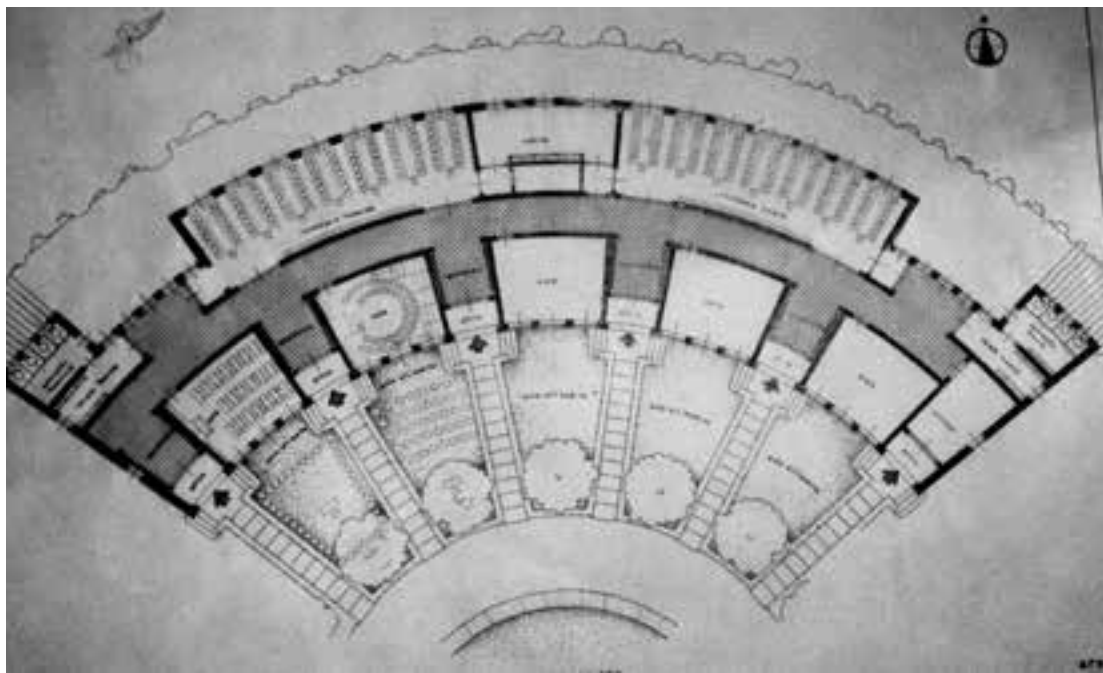
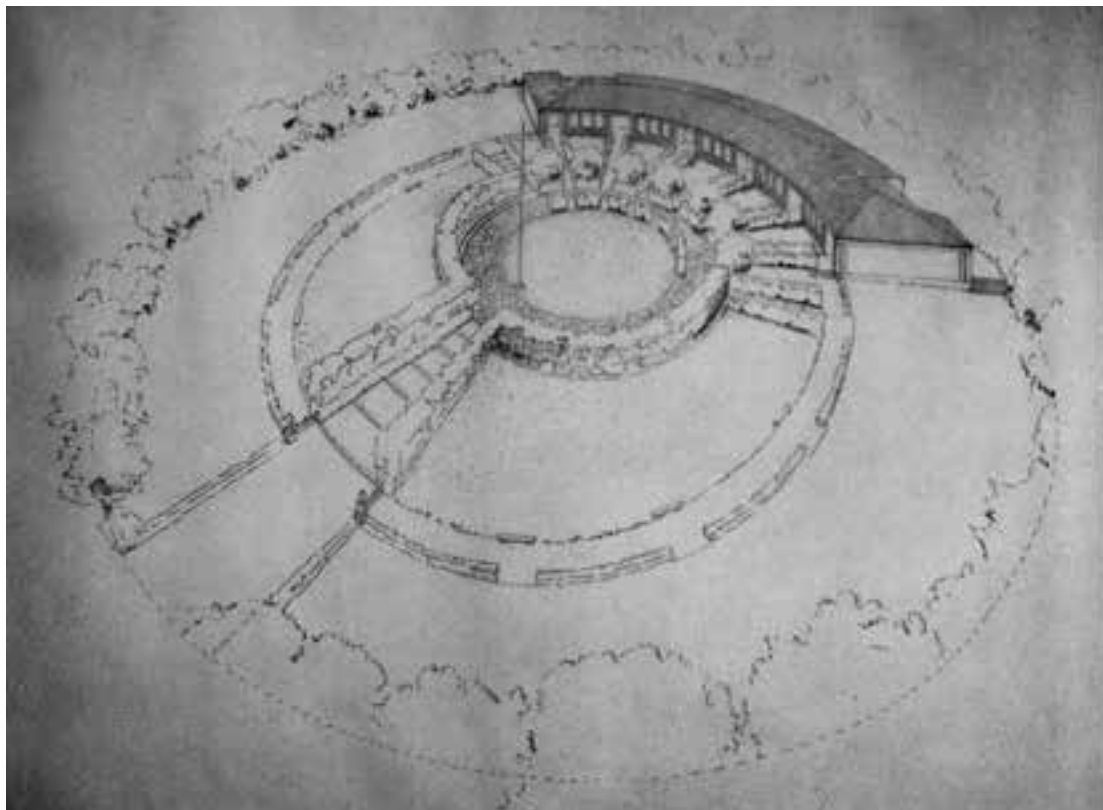
*Giuseppe G. Gori*

Il significativo progetto presentato al Concorso Nazionale per scuole all'aperto di 5 classi con il motto "Arno", individua e precisa una tipologia di istituto scolastico a pianta radiale sviluppata attorno ad uno spazio verde circolare che rappresenta il fulcro dell'intera composizione.

Il disegno della scuola comprende in un'intenzione unitaria, anche il coinvolgimento degli ampi spazi verdi di sua pertinenza che paiono allargarsi verso il sud nel tracciato ellittico del giardino.

Particolare attenzione viene data all'orientamento, infatti, il corpo di fabbrica della scuola è disposto a settore circolare in modo che la parte convessa risulti orientata a nord e quella concava si orienti verso sud. La batteria delle cinque aule, ognuna intervallata dal sistema atrio-spogliatoio, viene collocata sul fronte rivolto a sud e ogni aula presenta una vetrata tripartita che si affaccia direttamente su uno spazio verde recintato di pertinenza di ognuna di esse e individuato come spazio didattico all'aperto. Due gruppi separati di servizi sono posti in testa ai due lati del sistema, mentre un doppio refettorio maschile e femminile, separato al centro dalla cucina, si distende lungo il fronte convesso rivolto a nord e un grande corridoio centrale di distribuzione collega le varie parti tra loro. I fronti appaiono rigorosi e semplificati nel loro disegno ripetitivo del modulo della singola aula, caratterizzato dal gruppo delle tre finestrate verticali il cui insieme dà l'idea di un loggiato vetrato filtrato da una ringhiera immaginata in semplici elementi verticali di metallo. Il basamento rivestito in bozze di pietra a spacco attacca a terra il volume, mentre il compatto corpo di fabbrica si eleva nella propria nudità di intonaco modulato dalla scansione di paraste che ne connota gli angoli e gli intervalli tra le finestre di ogni aula. La copertura a padiglione viene mediata rispetto alla muratura verticale, da un disegno di semplici modanature in stucco che crea una soluzione di finitura prima dell'inizio della falda inclinata.

Particolarmente interessante appare lo studio degli spazi verdi caratterizzati da piccole increspature del terreno in modo da creare leggeri salti di quota che organizzano le diverse pertinenze delle aule, ulteriormente suddivisi e delimitati dalla presenza di muri vegetali. Una diffusa arte topiaria, infatti, caratterizza il disegno del verde, nel quale alte siepi squadrate vanno a definire quelle che potrebbero definirsi come vere e proprie "stanze verdi" nelle quali svolgere nella bella stagione le varie attività didattiche, dilatando così all'aperto, lo spazio interno della scuola.



## Sistemazione e arredamento di Casa Magnolfi

Milano, 1943

Giuseppe G. Gori  
Emilio Isotta



Insieme ad Emilio Isotta, Giuseppe Gori sistema nel 1943 l'appartamento milanese per la famiglia Magnolfi. La consueta infilata di stanze tipica della borghesia urbana ottocentesca, attraverso l'intervento, viene riportata ad una sorta di "grado zero" della sua composizione. Vengono infatti annullati tutti i possibili elementi che vanno a sovrapporsi alla leggibilità dell'impianto spaziale, abbattendo tramezzature superflue, cornici, stipiti, modanature e quant'altro legato all'apparato decorativo interno. Le pareti dei diversi locali vengono verniciate di bianco in modo da far affiorare la presenza di una sottilissima rigatura orizzontale per mano di una leggera cornice di stucco anche essa bianca, in modo da inserire la misura di porte e finestre in un omogeneo disegno di modulazione geometrica. Le pareti divengono così sfondo neutro nelle quali si apre il disegno secco e nitido delle aperture che ricerca una innegabile fluidità visiva e funzionale tra le varie parti della casa. Tutta la zona giorno è impostata su una doppia assialità che si incrocia su punti focali esaltati dalla presenza degli arredi d'antiquariato che oltre a fungere da elementi di snodo e di fulcro visivo, paiono galleggiare nel generale nitore dell'insieme, ottenuto con pareti e soffitti a stucco romano, pavimenti in marmo di Carrara bianco ad eccezione dell'intera zona giorno pavimentata con un disegno di listelli di legno di essenze diverse. Dove le condizioni strutturali lo consentono, le murature vengono parzializzate a ritmarsi in una serie di portali che mettono in comunicazione ambiti diversi della casa. Tali aperture affermano il principio di uno spazio che pur mantenendo le diverse caratterizzazioni delle varie parti di cui si compone, è reso fluido da soluzioni compositive che tendono ad integrarle in una ricerca di unità. Anche in questo caso non possiamo considerare questo intervento come un solo progetto di arredo, ma come una vera e propria *architettura degli interni* in quanto l'arredo altro non è che un aspetto teso a rendere maggiormente evidenti certe considerazioni e intenzioni spaziali. Il tema dello spessore, rende possibile incassare alcuni arredi direttamente nelle murature, creando delle divisioni che sono al contempo arredo e architettura, così come l'uso sapiente della geometria e della proporzione, induce sui vari spazi una sorta di serena consonanza tra le parti e il tutto, tra il contenuto e il contenitore, tra gli arredi e l'architettura che bene viene colta anche dalla critica del tempo, grazie alla quale questo lavoro milanese viene inteso nel 1943 da Carlo Enrico Rava sulle pagine di «Domus»<sup>1</sup>, come un felice esempio di un «possibile contaminazione tra antico e moderno».



<sup>1</sup> Cfr. C.E. RAVA, *Funzionale antico e nuovo*, in «Domus», n. 182 (1943).

*Bibliografia: Architettura e arredamento di Casa M. a Milano*, in «La Strada», n. 3 del 15 Dicembre 1943; C.E. RAVA, *Funzionale antico e nuovo*, in «Domus», n. 182 (1943)



## Cimitero dei Partigiani

Settignano, Firenze, 1945

*Giuseppe G. Gori  
Edoardo Detti  
Riccardo Gizdulich  
Leonardo Ricci  
Leonardo Savioli*

Il gruppo formato dai giovani architetti Edoardo Detti, Riccardo Gizdulich, Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, elabora all'indomani della liberazione, il progetto di massima per un possibile Cimitero dei Partigiani da realizzarsi a Settignano, alle porte di Firenze.

Il luogo immaginato è un terreno agricolo posto sulle colline attorno alla città e caratterizzato da una doppia pendenza che confluisce verso due corsi d'acqua, mentre piante di cipressi e ulivi ne rappresentano la vegetazione.

A differenza di un comune cimitero toscano che tende solitamente a ritagliarsi nel paesaggio come una sorta di recinto autonomo separato da un perimetro murario, il muro sul quale si definisce questa proposta, si imposta su una costante ricerca di relazioni con il paesaggio circostante in modo da inserire il più possibile il cimitero immaginato, in continuità con la struttura ambientale dell'intorno. Il muro quindi si spezza, si frammenta, si apre in segmenti diversi a cercare connessioni visive e relazionali con l'intorno descrivendo un organismo che non ha nulla della cittadella, bensì del sistema che ricerca integrazione e reciprocità con lo spazio circostante.

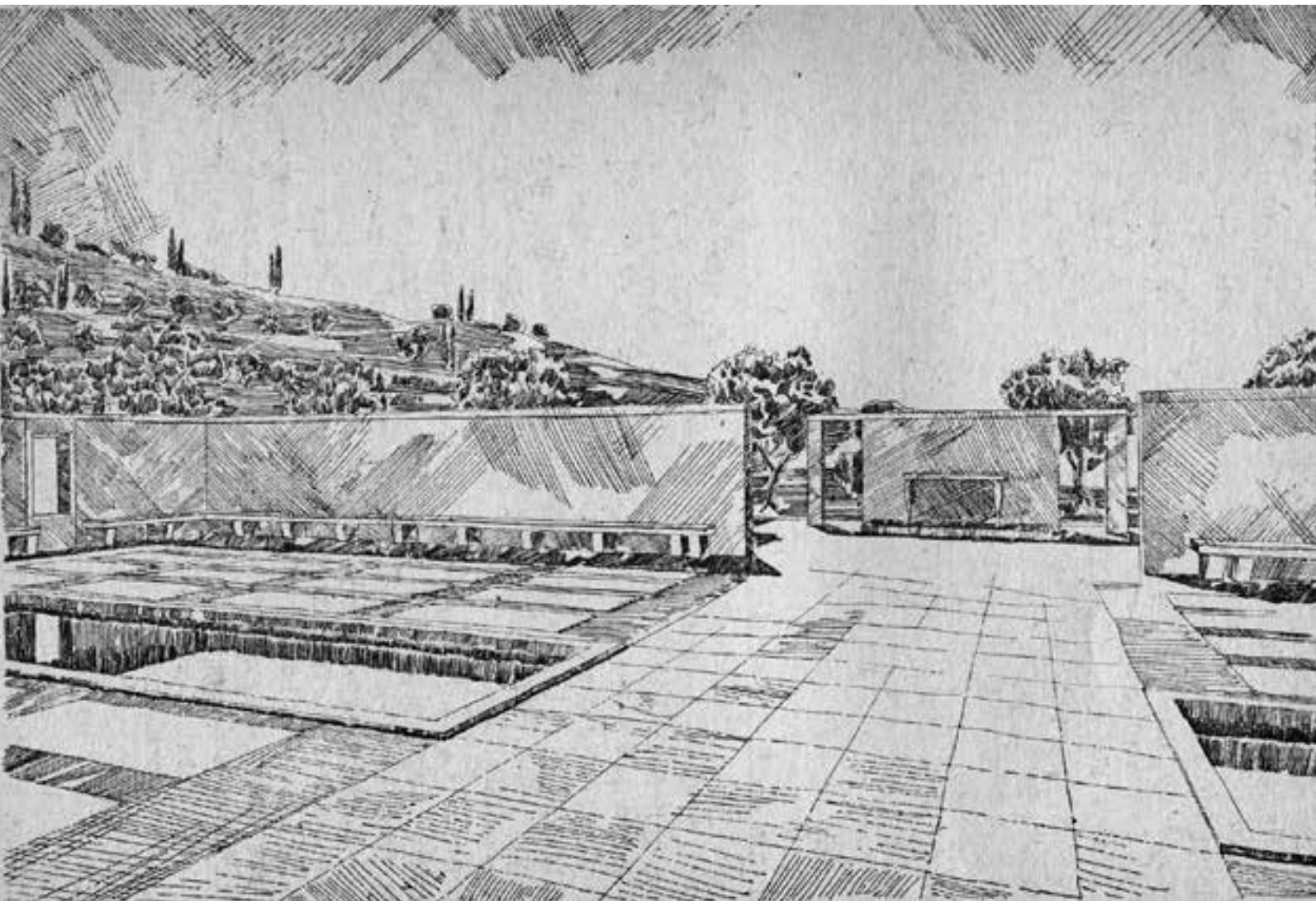
Un sotteso ideale di comunità pare caratterizzare la composizione del cimitero nel quale le tombe vengono disposte sempre in continuità con il muro che diviene il tema portante dell'intera composizione. Tombe rigorosamente identiche che nella loro spersonalizzazione suggeriscono i comuni ideali di riferimento per i quali ogni partigiano ha combattuto e nei quali la loro morte verrà ancora onorata e ricordata. Quindi non un recinto ma un brano di paesaggio, nel quale ai piedi di semplici brani di muro, si dispongono le molte sepolture, a ricordarci quel forte ancoraggio con questa particolare figura architettonica capace nelle sue diverse declinazioni di strutturare la riconoscibile identità del paesaggio toscano.

### *Bibliografia:*

M. CANCOGNI, *Il cimitero dei partigiani*, in C. COCCIOLI-A. PREDIERI (a cura di), *11 Agosto. Scritti di partigiani*, Edizione dell'Ufficio Stampa del Comitato Regionale Toscano della A.N.P.I., Firenze, 1945, pp. 65-73







## Progetto di ricostruzione delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio

Firenze, 1946

*Giuseppe Giorgio Gori*

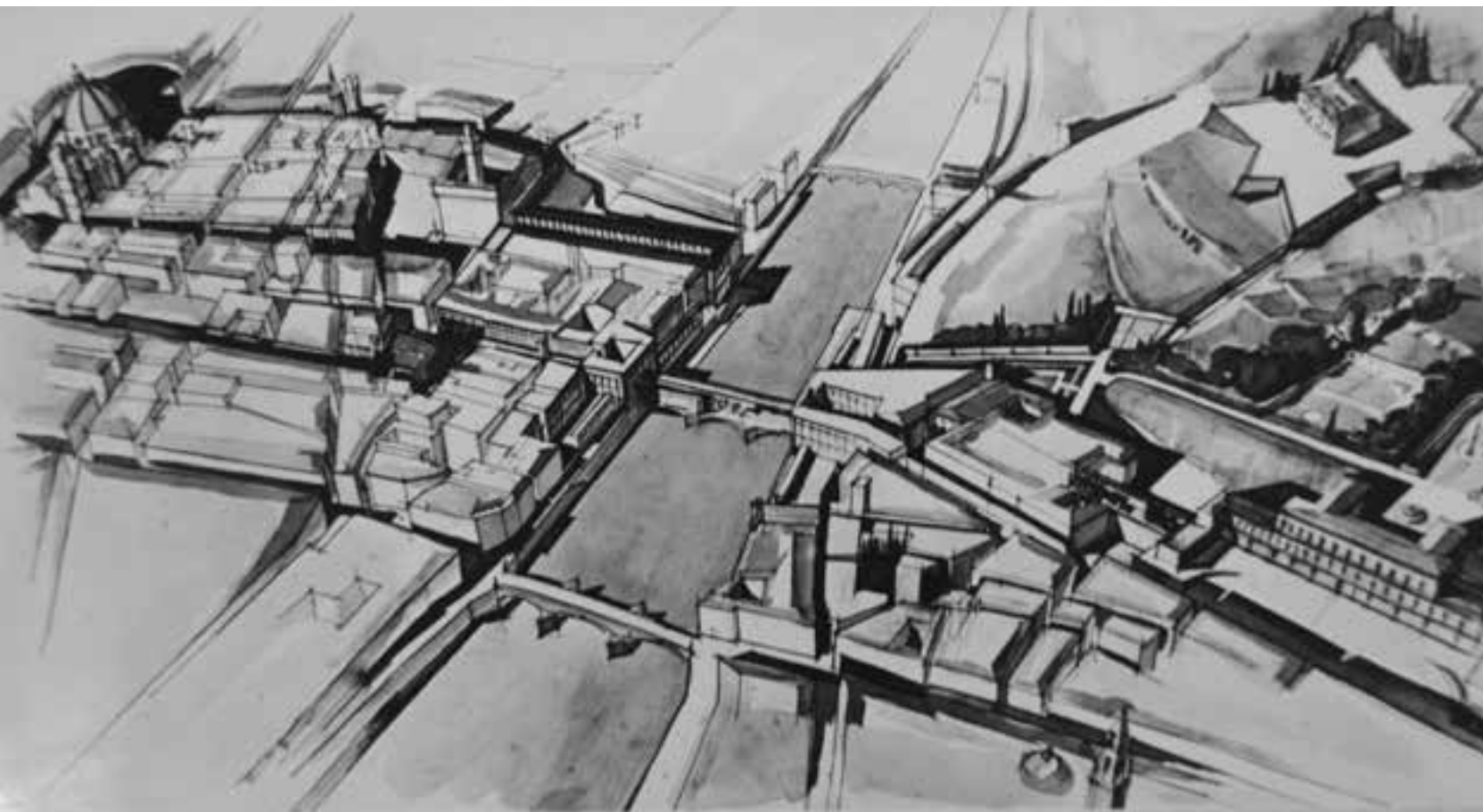
*Emilio Brizzi*

*Leonardo Ricci*

*Leonardo Savioli*

Negli schizzi di preparazione delle tavole di concorso, vengono fissati fin da subito in maniera molto chiara quelli che saranno gli obiettivi che il progetto "Firenze sul fiume" intenderà raggiungere. Il principale di tali obiettivi è la creazione di quel "centro di vita sul fiume" ritenuto dai progettisti mancante a Firenze e assolutamente fondamentale per la ricostruzione di questa area della città. Il vero centro della città, e quindi del progetto, è dunque l'Arno, inteso quale vero e proprio *forum* urbano, vivo e brulicante delle più svariate funzioni, da quelle residenziali in genere, a quelle commerciali, da quelle artigianali a quelle turistiche. Un luogo nel quale sia comunque sempre possibile sostare e godere della *vita incantevole dell'Arno*, come viene scritto a margine di uno degli schizzi. Un centro che si configurerà come un nucleo sul fiume dal quale partiranno e convergeranno tutti i collegamenti con le parti più salienti della realtà urbana circostante. Fulcro a sua volta di questo nuovo centro sono da considerarsi due nuove piazze ad anfiteatro previste agli accessi di Ponte Vecchio e che nelle intenzioni dei progettisti hanno un ruolo fondamentale nello smistamento del traffico meccanizzato. Queste due piazze, indicate nei disegni con una volumetria alta e compatta – anche se poi gli appunti di studio indicano la possibilità di variare a piacimento le altezze – "ospitano" nel loro profilo edifici superstiti alle distruzioni delle mine tedesche, ovvero, le torri degli Amidei e dei Carducci che si trovano ad essere nella piazza di testa sulla riva destra dell'Arno. In particolare, la Torre degli Amidei occupa nelle intenzioni dei progettisti una posizione privilegiata nel perimetro della piazza, diventando uno dei due edifici d'angolo all'immissione della direttrice Por Santa Maria-Ponte Vecchio e l'altra, quella dei Carducci, rimane l'edificio di filtro tra il sistema dei Lungarni e quello dell'asse di Por Santa Maria ad esso perpendicolare.

Il progetto considera come avvio del nuovo sistema concepito, l'inizio di Por Santa Maria, dove viene prevista una nuova piazza situata sulla sede dell'attuale edificio della ex Borsa Merci che aveva lo scopo oltre che di segnare il limite del nuovo intervento, anche quello di valorizzare la presenza della Loggia del Mercato Nuovo, ovvero la cosiddetta Loggia del Porcellino, insieme al Palagio di Parte Guelfa che si affaccerà così con una facciata sul lato lungo di questo nuovo spazio. Viceversa, l'altro lato lungo di questa "nuova piazza" diviene un luogo deputato alla trattazione degli affari con la previsione di uno spazio da adibire al livello della strada a Loggia dei Mercanti, che come osser-



vano i progettisti non aveva in città una sua collocazione ben precisa e una propria sede. L'altro lato corto, di fronte alla Loggia del Porcelino, viene occupato da una scalinata che collega un percorso sopraelevato lungo Por Santa Maria. L'idea del percorso sopraelevato, comune a molti altri gruppi partecipanti, deriva senza ombra di dubbio dalle indicazioni michelucciane che stavano animando il dibattito sulla ricostruzione fiorentina. Ricordiamo come Giovanni Michelucci, pur non partecipando al concorso per il Piano di Ricostruzione perché fautore convinto della necessità di un razionale strumento urbanistico, come un Piano Regolatore Generale, sia poi risultato la vera "eminenza grigia" della situazione, in grado di influenzare con la propria torrenziale produzione di disegni, le forme e le modalità attraverso le quali la "nuova città" avrebbe dovuto nascere, anche attorno all'idea del percorso pedonale in quota che ricorre così frequentemente nei suoi schizzi. Così facendo, da questo punto di inizio, idealmente e visivamente proteso verso l'asse prospettico di Ponte Vecchio, si sarebbe potuto cogliere la presenza delle torri che avrebbero segnato anche in altezza la presenza di questa forte direttrice urbana.

Per le sistemazioni delle zone che si affacciano sull'Arno, il concetto-guida è da individuarsi nell'offerta della massima visibilità del fiume. Il Ponte Vecchio, vero e proprio elemento di condensazione di tutte le masse murarie attorno all'Arno, offriva prima delle distruzioni un'immagine serrata di sé, nella stratta dei retri delle vie dei Bardi e Borgo San Jacopo, costituendo con essi un sistema chiuso. Il progetto in questione, per non smarrire questa caratteristica fortemente legata alla sua identità e al suo carattere e cercando al contempo però di renderla più aperta a concetti moderni, come il bisogno di luce e di aria, sviluppa un'idea che si appropria di questo concetto di murarietà dei lungarni e lo interpreta in una soluzione che crea delle volumetrie molto forti, in modo che il Ponte Vecchio non risulti una massa architettonica squilibrata in un contesto frammentario. Vengono così previste alle spalle del Ponte Vecchio, due grosse presenze volumetriche che ospitano al piano primo una serie di negozi "a sbalzo".

Lungo l'Arno vengono previsti nuovi edifici longitudinali che terminano con due piazze di testa capaci di garantire il rapporto diretto tra la città e il fiume attraverso la presenza di ampie scalinate che collegano il piano della piazza alla quota dell'acqua.

Sul fronte opposto alla Chiesa di Santa Felicità viene immaginato un nuovo accesso alla piazza che consente di collegarla con il quartiere che si sviluppa attorno alla via Toscanella, collegandolo con il cuneo verde che dal Giardino di Boboli si estende fino al cuore del tessuto urbano, creando così un sistema trasversale al sistema principale di Por Santa Maria-Ponte Vecchio-via Guicciardini-Palazzo Pitti.

"Firenze sul Fiume" fu un progetto molto discusso, data la quantità di innovazioni ma soprattutto di contraddizioni in esso presenti, nonostante si collocasse al secondo posto nella graduatoria finale insieme al gruppo contraddistinto dal motto "Santa Felicità".

L'attenzione che i progettisti dedicarono alle scelte urbanistiche è di gran lunga maggiore rispetto a quella dedicata alle scelte architettoniche. Si legge infatti in uno degli schizzi di progetto: *"in tale sistemazione sono stati naturalmente indicati i volumi delle masse generali mentre è lasciata libera la costruzione e l'architettura. Tale libertà sulle altezze medie, sul tipo fabbricativo, è possibile ed è questa la caratteristica fiorentina"*. Era quindi ben presente nei progettisti, la consapevolezza di fornire più un'idea generale di assetto che non un'immagine dei luoghi da ricostruire, lasciando alle descrizioni



<sup>1</sup> G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai, 1968, p. 55.

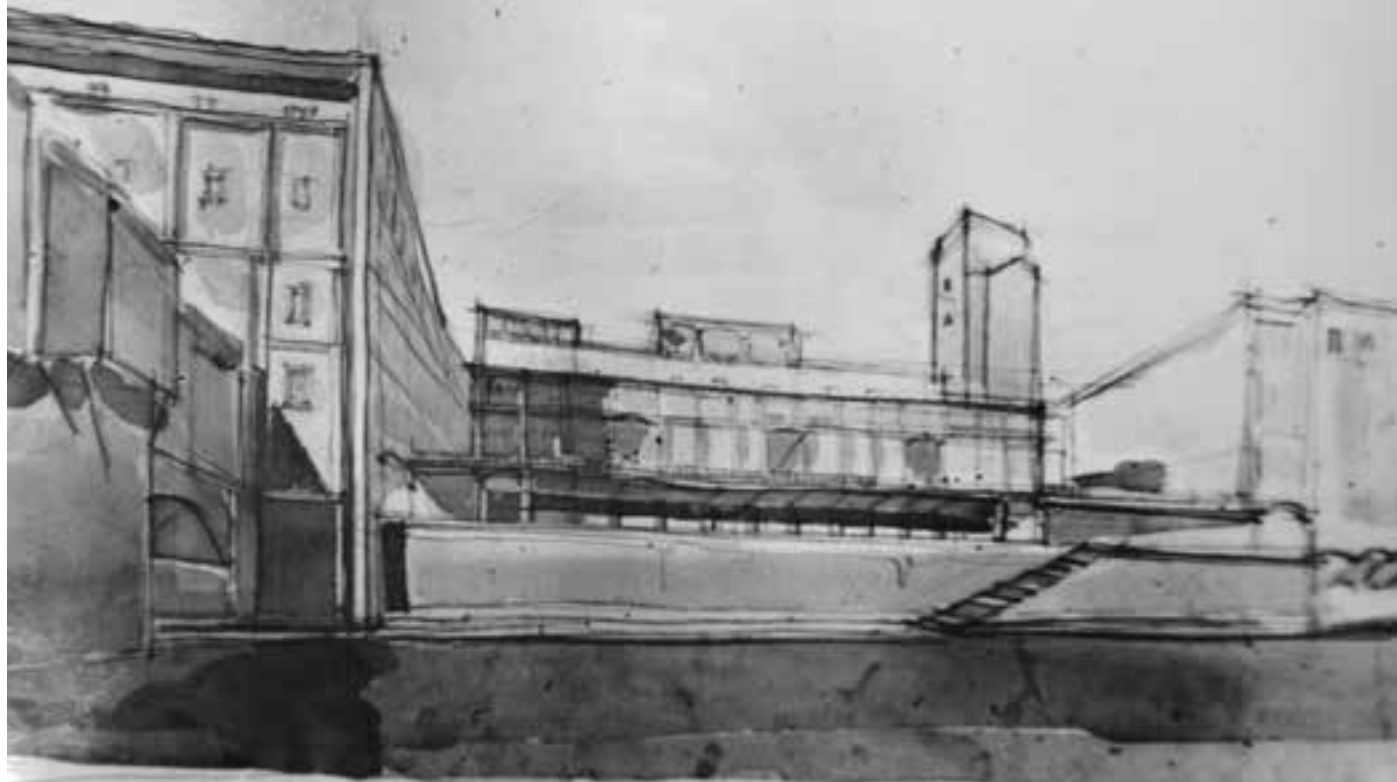
<sup>2</sup> L. PICCINATO, *Ricostruire Firenze*, in «Metron», n. 16/1947, p. 29.

grafiche il ruolo di semplice supporto. Le vedute prospettiche a disposizione, lasciano un'immagine convenzionale di pura architettura di facciata dal sapore Novecento che Koenig non ha esitato a definire "addirittura classico con lesene e paraste"<sup>1</sup>, dove evidentemente il termine "classico" si fa portatore di quella sorta di imbarazzo che la storiografia di un certo momento storico ha manifestato per tutto quello che non appartenesse all'ancora intoccata categoria del Moderno. Infatti, se le idee urbanistiche che questo progetto afferma nelle sobrie tavole di concorso possono definirsi rivoluzionarie, altrettanto non può dirsi dell'architettura, superficialmente imbrigliata in una visio-narietà tutta segno che pare tralasciare anche i più elementari aspetti concreti. Con questo, il progetto non rinuncia ad addentrarsi nello specifico del caso, anzi al contrario, in esso è possibile vedere proprio quegli aspetti di senso che rendono riuscito un percorso progettuale in chiave interpretativa. Un progetto che è tuttavia capace di alludere alla murarietà delle superfici appena abbozzate, alla concezione dello spazio inteso come concatenazione di altri spazi, al battito vitale e pulsante delle relazioni che paiono essere l'oggetto-soggetto dei temi condotti, così come il senso del limite percorso attraverso la dualità interno-esterno, fanno sì che la proposta non scenda quasi mai alla scala del "possibile" dando luogo ad un percorso paradigmatico nel quale l'architettura ha il fugace ruolo di una visione e dove gli spazi e i temi in essi contenuti hanno il ruolo di frammenti che tendono ad una possibile unità.

Le molte critiche mosse a suo tempo a questo progetto si concentrarono anche attorno ad un non applicato criterio di *ambientamento* che tradiva la lontananza della formazione culturale dei suoi autori dall'impostazione giovannoniana allora in voga in molti ambienti architettonici italiani, mettendo così in discussione molte delle scelte perseguite, come il fatto che i due isolati alla testa di Ponte Vecchio "osassero" ostruire la vista della Cupola del Brunelleschi e che la "follia" di rinchiudere lo stesso Ponte Vecchio, lo riducesse ad una sorta di puro elemento archeologico isolato in una sua non coerente ambientazione con il resto della città.

Sull'innegabile abilità urbanistica e sulle virtuose allusioni spaziali, aleggia la consapevolezza che di questo progetto poco o nulla sia stato trasferito nel definitivo Piano di Ricostruzione, che com'è noto, attinse a piene mani dalle proposte dei progetti in concorso, quasi a rendere concreta quella previsione che Piccinato espresse alla fine del concorso, ovvero di come "questa ardimentosa composizione (...) si concluda a conti fatti in una artificiosa fatica"<sup>2</sup>.

*Bibliografia:* M.E. BONAFEDE-C. CRESTI-F. FABBRIZZI-A. GIOLI-L. MACCI-G. MAGGIORA-U. TRAMONTI-A. TOTI, *Firenze 1945-1995. I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea Editrice, 1995; *Il Piano di Ricostruzione della zona del Ponte Vecchio*, in «Il Nuovo Corriere», del 25 Ottobre 1947; *Come verrà ricostruito il centro di Firenze*, in «Il Mondo Europeo», 15 maggio 1947; *I progetti premiati*, in «Il Nuovo Corriere», del 23 Marzo 1947; *La ricostruzione del centro*, in «Il Nuovo Corriere», del 22 Aprile 1947; B. LARDERA, *La nuova Firenze attorno al Ponte Vecchio*, in «Il Nuovo Corriere», del 8 Maggio 1947.

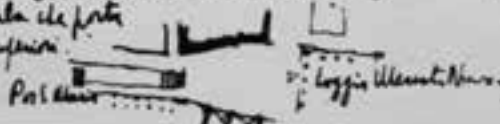


P.d.R. Firenze

tav. 12

"Firenze sul fiume"

- È stata prevista una nuova Piazza all'inizio di Ponte Vecchio allo scopo di valorizzare la loggia del Uffizi Nuovo e del Palazzo di Ponte Vecchio
- In tale piazza inoltre si vuole un'ampia loggia ove si realizzi la fruizione degli affari (la loggia dei Uffizi) che ancora oggi non ha una sede opportuna
- Da tale piazza si ha la via delle Torri, ora valorizzata, e della scala che porta alle Piazze Superiori

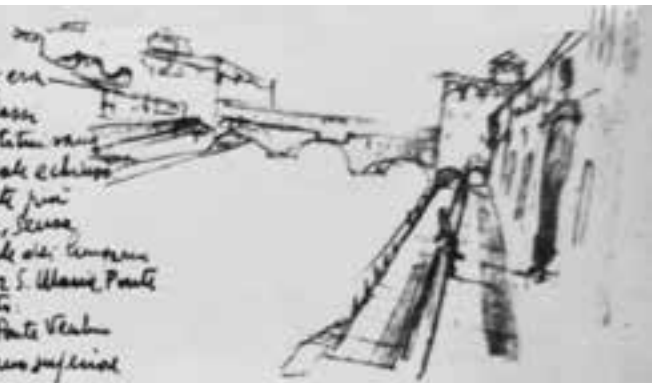


P. di R. Firenze

tav. 14

"Firenze sul fiume"

- Il Ponte Vecchio prima delle distinzioni era serrato, per cui due, dalla parte di Palazzo di Borgo San Jacopo e via di Bardo che costano vari con edo un ambiente pittoresco e medievale e chiuso ritenendo di dare continuità con antichi ponti antichi, sono, e lo sono alla luce e al sole, senza che questo rendere la continuità portuale sia temporanea e quella all'altare "murato" dell'asse Por. S. Uffizi Ponte Vecchio, Bencardini all'anno presente.
- La 2° nuova soluzione alle spalle del Ponte Vecchio - a due serie di regni "a sbalzo" al piano superiore



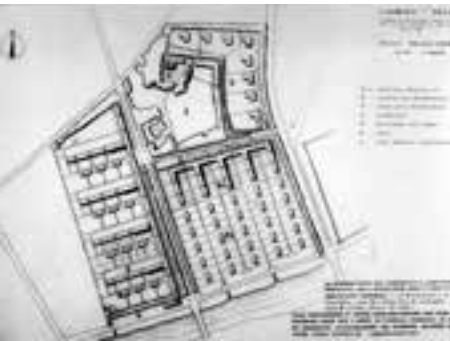
## Piano Regolatore del Villaggio Operaio della Saint Gobain

Pisa, 1947

*Giuseppe G. Gori*

*Leonardo Ricci*

*Leonardo Savioli*



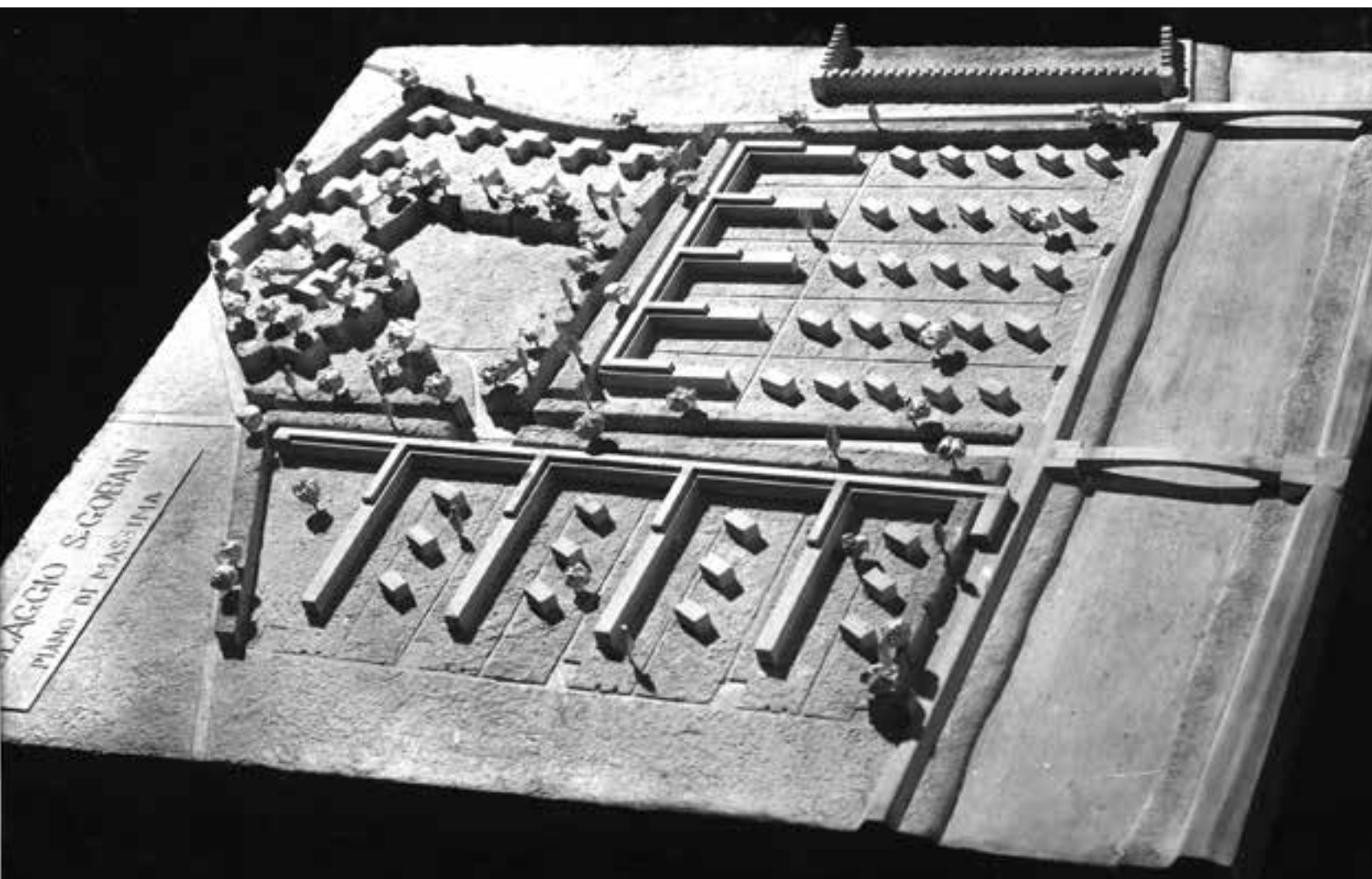
La proposta di piano regolatore sviluppata da Giuseppe G. Gori nel 1947 in seguito alla vincita dell'omonimo concorso appalto redatto insieme ai colleghi Leonardo Ricci e Leonardo Savioli e relativa all'insediamento di un Villaggio Operaio capace di ospitare le residenze e i servizi per le 600 famiglie degli operai della Vetreria Saint Gobain alle porte di Pisa, trae le sue leve compositive da un'attenta analisi del luogo indicato per la sua realizzazione. Motivazioni di carattere urbanistico, quali lo studio attento dei collegamenti con le parti salienti dell'intorno e del circondario, così come i coni delle visuali preferenziali, lo studio della viabilità carrabile urbana e territoriale, nonché quella pedonale pensata in relazione al contesto fatto di spazi verdi, della città storica e della presenza dell'Arno, portano ad individuare una proposta che si assesta su un'area che si affaccia sul fiume con uno dei suoi lati.

Tutta l'area a disposizione viene suddivisa in tre distinte zone residenziali con diverse tipologie abitative. Due di queste aree vengono separate tra loro da una via ad alto scorrimento che si prolunga poi nel ponte che attraversa l'Arno, mentre un'area destinata a verde pubblico viene messa a cerniera tra una di queste e la terza area residenziale.

Anche se nella tavola del planivolumetrico si precisa che la disposizione dei fabbricati è indicativa e sta a dimostrare solo i caratteri urbanistici generali, il disegno dell'insieme appare ben strutturato e ben risolto nel proprio tentativo di creare azzonamenti differenziati, separati da una viabilità che gerarchicamente definisce aree e pertinenze, nelle quali non mancano di emergere alcune polarità come il belvedere sull'Arno e l'Asilo, direttamente collegato allo spazio comune a verde.

Nello sviluppo delle varie tematiche contemplate in questa proposta, è proprio il tema del verde a fare da legante ai diversi episodi correlati alla residenza e alle funzioni comunitarie. Un verde non solo pensato come connettivo pubblico capace di ospitare funzioni legate alla ricreazione e alla pratica di piccoli sport, ma un verde capace di schermare e filtrare le residenze dal traffico della città, creando un microcosmo insediativo fortemente immerso e legato alla natura nella quale le famiglie di operai a cui era destinato, potessero ricavarne giovamento e sostentamento con la presenza costante delle diffuse pertinenze destinate ad orti.





## Concorso per la Chiesa di San Bartolomeo

Prato 1947

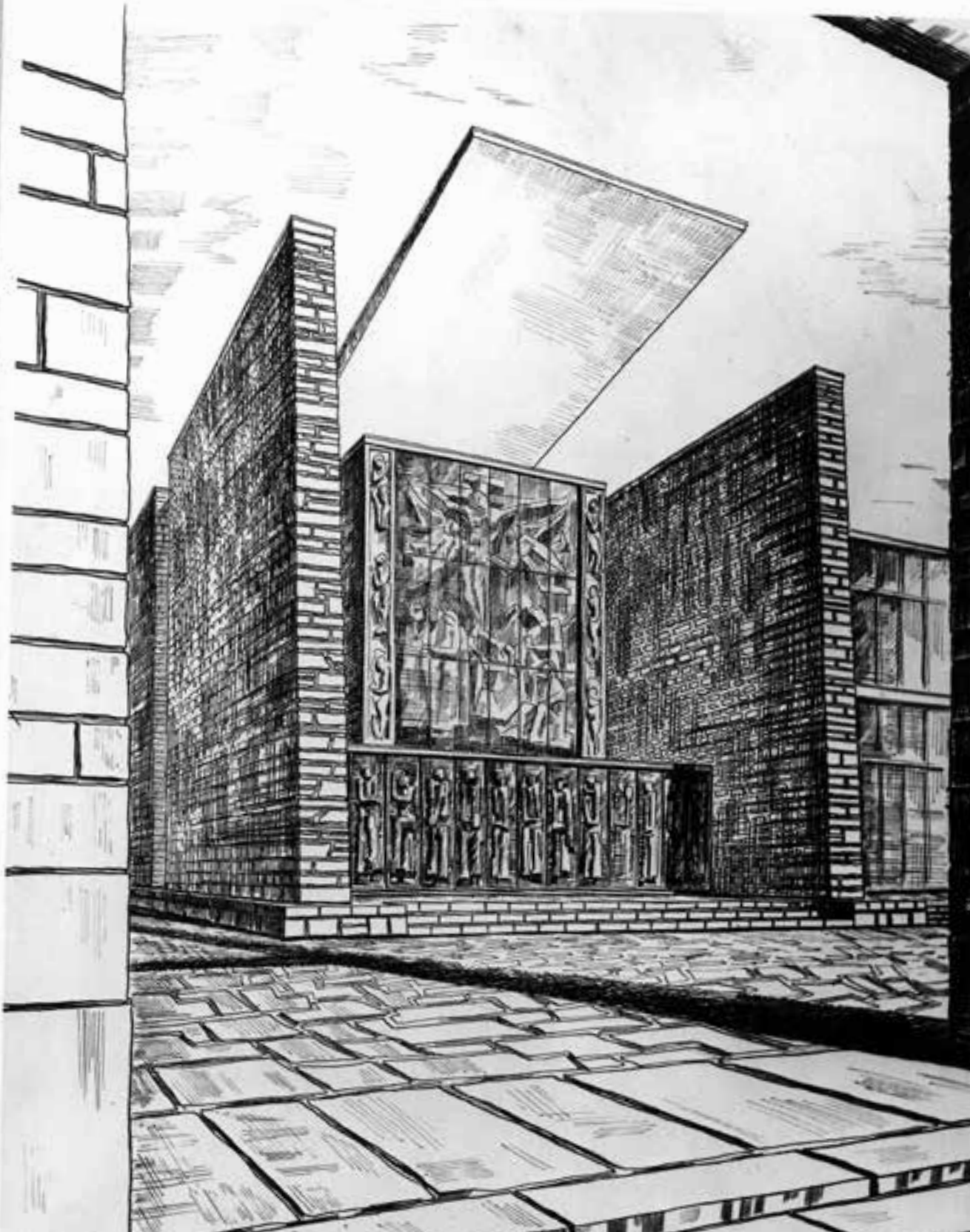
*Giuseppe G. Gori*



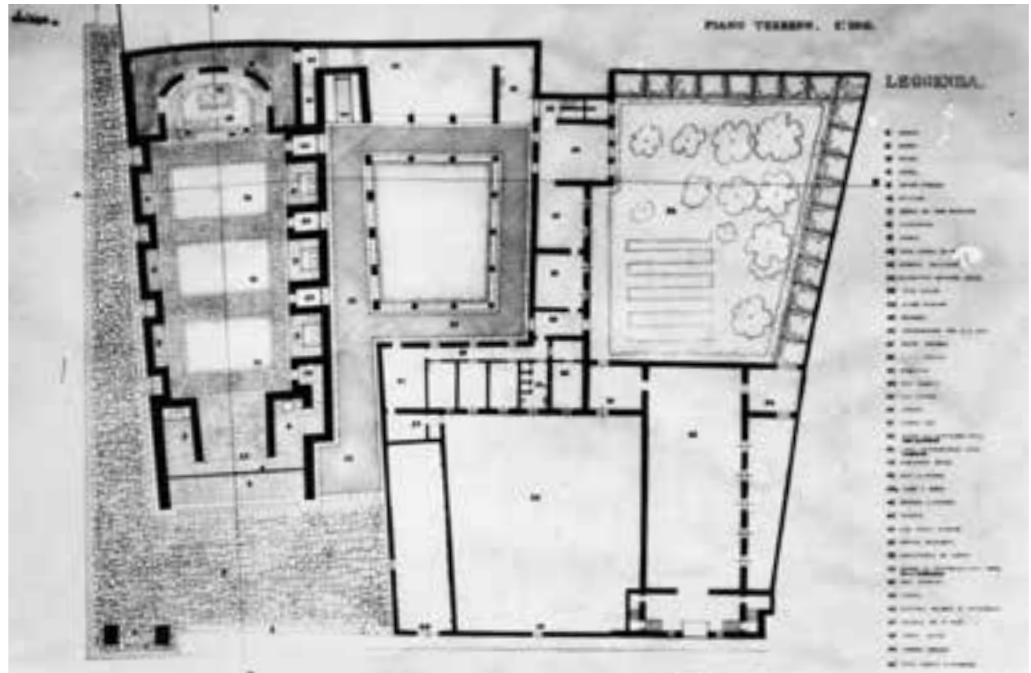
Nel 1947 Gori partecipa al Concorso di progettazione relativo alla nuova Chiesa di San Bartolomeo a Prato. Il tema del progetto è l'integrazione di un nuovo edificio religioso con alcune strutture esistenti in modo da formare una complessa architettura a servizio della comunità cittadina. Il luogo dell'intervento è la Piazza Mercatale, un grande vuoto urbano di forma trapezoidale situato ai margini del centro storico della città ma sempre all'interno della cerchia muraria, caratterizzato dalla presenza di un'"isola" di verde dal disegno tardo ottocentesco, da alcuni fronti porticati e dalla presenza dell'architettura novecentista della ex Casa del Fascio.

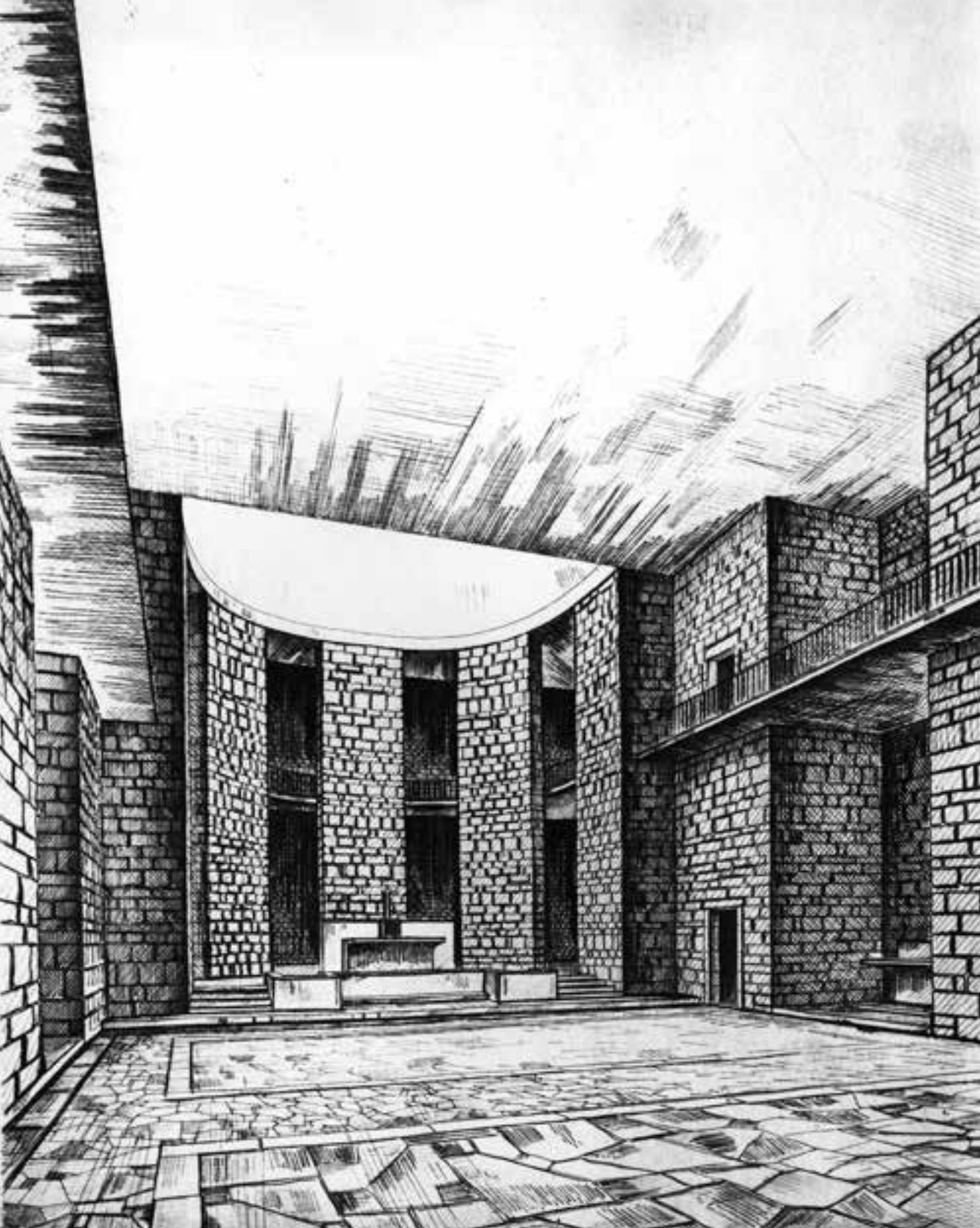
L'area della Chiesa si colloca proprio nella parte della piazza dove si concentrano le maggiori presenze architettoniche del luogo e per conformazione e per richiesta del bando, impone ai vari progettisti di pensare la nuova aula di culto disposta parallelamente alla piazza e non perpendicolarmente come si sarebbe portati istintivamente a immaginare. Da questo ne deriva che la Chiesa offre alla piazza il prospetto laterale e non la sua facciata che viene rivolta invece verso lo spazio più raccolto della piazzetta del Carmine. Gori affronta questa particolarità, connotando l'angolo di congiunzione tra la piazza Mercatale e la piazzetta del Carmine, con la presenza svettante di un inedito campanile che a differenza di uno tradizionale si pone distante dal volume della Chiesa, quasi a diventare un segno autonomo di caratterizzazione più urbana che non religiosa, capace di perdere la propria consistenza massiva di torre per assumere la ben più agile e quasi bidimensionale configurazione del traliccio, o dell'alto ed esile portale capace di svettare con la propria altezza, sul tessuto circostante.

Planimetricamente il nuovo corpo di fabbrica immaginato da Gori, risolve la complessità del tessuto edilizio delle varie strutture preesistenti, andando a ricucire sulla piazza l'alternarsi di vuoti e di pieni formati da chiostri, cortili, corti e corpi di fabbrica con conformazioni e destinazioni differenti. La Chiesa, planimetricamente impostata sulla geometria di due muri impercettibilmente divergenti verso l'abside, offre alla piazza il suo lato lungo che risulta scandito da una serie di quattro nicchie formanti all'interno delle cappelle e che all'esterno danno alla possente massa muraria in blocchi di pietraforte, non solo il senso della sua consistenza, ma anche la possibilità di essere ritmata dalle ombre in un disegno semplice quanto efficace. La medesima scansione si ripete anche nella parete che confina con il chiostro esistente in modo da formare degli spazi di mediazione luminosa tra l'interno dell'aula e lo spazio coperto del porticato del chiostro.



Agli estremi dell'unica navata, il tema di conclusione dello spazio è affidato alla stonatura dell'abside, caratterizzato dal ritmo verticale di setti in pietra semicircolari tagliati dalla presenza di un esile matroneo che corre in quota lungo il perimetro di tutta la Chiesa. All'ingresso invece, un tema di sovrapposizione e di estrusione di volumi scatolari connota lo spazio risolvendo sia in pianta che in alzato l'intero edificio. Al livello del piano terra, l'aula è separata dal sagrato da due gradini e da una porta che si estende occupando interamente lo spazio tra i due muri laterali in pietra, aprendosi a libro in segmenti diversi e permettendo così varie configurazioni, fino a mettere completamente in comunicazione l'interno con l'esterno. All'interno della porta a libro si crea prima dell'aula uno spazio filtro, caratterizzato dalla testa di due muri che definiscono un volume più raccolto nella dimensione generale. Questa conformazione, crea ai suoi lati lo spazio per le acquasantiere, mentre in alzato si configura come un volume di vetro davanti al quale si appone un gruppo scultoreo in bassorilievo con scene a soggetto religioso caratterizzato dalla presenza della croce che ne segna l'asse di simmetria. Particolarmente interessante appare la sezione longitudinale, capace di mostrare al meglio l'efficacia delle diverse articolazioni architettoniche, pensate non solo per accentuare qualitativamente l'espressività dello spazio, ma anche per dare a questo stesso spazio, una qualità della luce che non solo serva ad illuminare l'interno, ma anche a veicolare un generale senso di sacralità, doverosamente necessario nella composizione di una Chiesa. In sezione, l'abside si richiude verso l'alto a formare un volume a conchiglia che si apre con una vetrata verticale -quasi uno *shed* sulla copertura orizzontale della Chiesa- a catturare la luce che si riversa morbida e indiretta sull'altare. La medesima copertura orizzontale dell'aula si solleva nella sua parte iniziale a coprire il volume vetrato posto sopra l'ingresso, staccandosi così dalle murature perimetrali e dalla facciata, diventando una sorta di lama protesa sullo spazio del sagrato. Nel suo staccarsi e sollevarsi, questa lama permette di creare un lucernario anche in copertura in modo che la luce possa entrare anche dall'alto e grazie al matroneo a ballatoio che si stacca dalla parete vetrata con il bassorilievo, arrivare fino al livello del piano terra.





## Allestimento della 12° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato

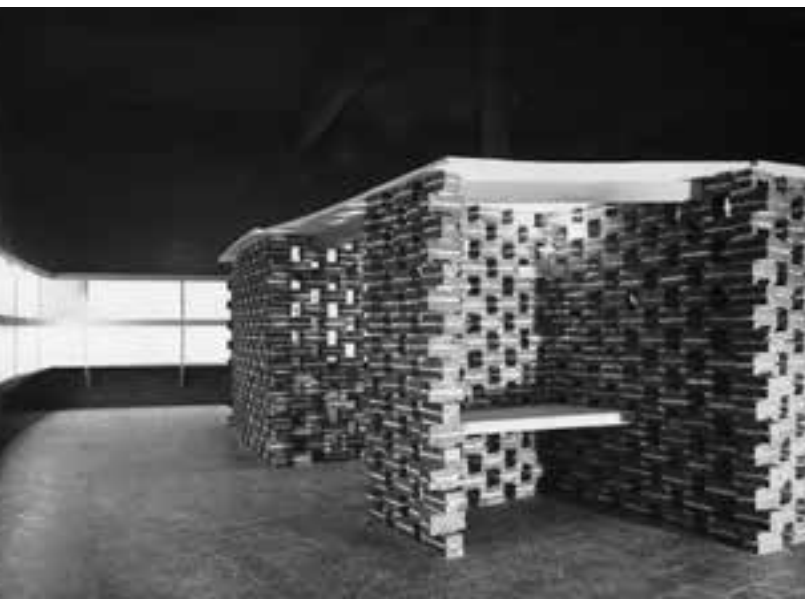
Firenze, 1948

*Giuseppe G. Gori*

Nell'allestimento dei padiglioni del Parterre di Piazza San Gallo a Firenze dedicati alla 12° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Gori lavora sulla conformazione dello spazio secondo una sapiente regia che porta pur nella diversità delle diverse sistemazioni, a ricercare accenti di riconoscibilità comune.

Al tema generale di bassi volumi espositivi in muratura rivestiti in intonaco bucciardato che caratterizzano sia l'allestimento del salone d'onore sia la sua relativa galleria, fa da contrappunto l'uso andante della stuoia in cannicciato che viene impiegata in diversi allestimenti a fare da fondale neutro per una espressività che cambia di volta in volta nelle varie botteghe artigiane in esercizio, come ad esempio, a delimitare l'ambito circoscritto e protetto della bottega dei fiori finti, fino a creare uno spazio più ampio e disteso nella bottega del telaio a mano e in quella delle conterie veneziane. A questo tema si aggiunge quello della stoffa plissettata in pieghe più o meno ampie che diviene la modalità con la quale si affrontano molti allestimenti, come quello del padiglione della moda caratterizzato dalla discesa dal soffitto di due enormi *abat-jour* in seta che vanno ad illuminare il locale e a creare uno snodo visivo tra le varie parti. La medesima tecnica della stoffa pieghettata viene utilizzata per la realizzazione di una balza di attacco a terra della varie vetrine espositive che ai muri, vengono sormontate da una fascia di pittura astratta dai vivaci colori.

Alla leggiadra definizione dei vari ambiti di questa 12° Mostra Mercato dell'Artigianato, impostata prevalentemente sui temi della leggerezza e della profondità dei vari corpi e volumi, si affianca per contrasto, l'allestimento del padiglione dedicato ai metalli, ottenuto verniciando le pareti della sala con una tinta brunita per meglio fare risaltare le vetrine illuminate poste lungo le murature e per esaltare la presenza centrale di una sorta di architettura nell'architettura, ovvero una composizione di mattoni a vista montati sfalsati tra loro con la calce bianca a doppio filare, in modo da definire ambiti di vendita e di esposizione maggiormente dedicati.



## Allestimento della 13° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato

Firenze, 1949

*Giuseppe G. Gori*

Prosegue il lavoro di allestimento della Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato che nell'edizione fiorentina del 1949 vede Gori impegnato in una nuova sistemazione degli spazi del Parterre prospettanti sull'allora Piazza San Gallo, ora Piazza della Libertà.

L'allestimento inizia con la collocazione di un totem informativo luminoso all'ingresso del cortile su cui prospettano i vari padiglioni. Tale struttura, riprende la forma planimetrica del complesso espositivo, ovvero un'edera di padiglioni attorno ad una piazza ovale alla quale si collega un sistema laterale fatto di altri padiglioni quadrangolari. Lo slittamento planimetrico dei diversi corpi di fabbrica dà motivo a Gori di comporre una sorta di ideogramma della Mostra, montando a caratteri cubitali a neon una grande lettera A seguita dal numero 13. Questa stilizzazione diviene una sorta di logo della 13° Mostra Mercato dell'Artigianato e viene ripetuto nella segnaletica interna e nella grafica dell'iniziativa.

All'interno, come di consueto, i vari padiglioni vengono dedicati ai vari settori artigianali secondo allestimenti temporanei che si legano compositivamente alle preesistenze architettoniche dei locali. Attorno ai pilastri a fungo del grande salone d'onore, Gori allestisce una sorta di margine frastagliato continuo che andando ad inglobare la base dei pilastri funziona come piano d'appoggio per i prodotti esposti, creando così, un movimento di penisole e di anse, ulteriormente ritmato dai movimenti di una controparete interna che crea degli spazi più raccolti e caratterizzati da fondali variabilmente decorati con pitture astratte sulle quali risaltano i prodotti artigianali disposti su scaffali. Anche in questo progetto di allestimento si nota l'uso generoso di temi che vanno a ricercare una continuità plastica di fondale nella quale far risaltare le varie "isole" espositive. Accanto all'uso generoso della stoffa drappeggiata che va a caratterizzare in un disegno unitario le superfici di molti ambienti, si nota l'uso disinvolto del cannicciato che va a definire il padiglione del cuoio.

Ognuno dei locali nei quali si compone questo padiglione viene caratterizzato da una copertura conica che esalta il senso ascensionale degli spazi, nei quali le murature verticali e le cupole, si legano in una plasticità totale scandita soltanto dal segno circolare di un bordo metallico che nasconde gli apparecchi illuminanti, le cui luci diffuse evidenziano, in un sottile gioco di allusioni e parallelismi tra il contenuto e il contenitore, l'artigianalità del rivestimento.







## Mercato dei Fiori

Pescia, Pistoia, 1949-1951

*Giuseppe G. Gori*

*Emilio Brizzi*

*Enzo Gori*

*Leonardo Ricci*

*Leonardo Savioli*



Nell'autunno del 1949, il Comune di Pescia bandisce un concorso nazionale per la realizzazione del Mercato dei Fiori, ovvero una piazza coperta da destinarsi a mercato orto-floro-frutticolo e da collocarsi in un'area compresa tra la stazione e il centro della città, sulla via Amendola nel nuovo quartiere di S. Michele. La necessità di questa struttura nasce in conseguenza della generalizzata riconversione produttiva dell'area pesciatina che fin dagli anni '30 si andava evolvendo in un'agricoltura specialistica legata alle produzioni di fiori e in particolare di garofani.

Nella stesura del bando viene già richiesta esplicitamente una copertura in cemento armato, dotata ai lati della piazza di uffici, magazzini e servizi, per cui i pochi margini di manovra della commissione valutatrice possono orientarsi a stretta maggioranza sul progetto del gruppo formato da Giuseppe Giorgio Gori, Emilio Brizzi, Enzo Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli e individuato dal motto "Quadrifoglio" perché oltre che dotato di quella bellezza che solo la semplicità possiede, appare anche come il più economico da realizzare.

Fin da subito il progetto si fa notare per la sua immediata capacità di tenere insieme nello stesso spessore compositivo il segno, l'espressione e il percorso compiuto, ovvero: il Mercato dei Fiori di Pescia, appare un'opera capace di sovrapporre memoria e innovazione in un percorso che affida principalmente alla dimensione costruttiva il proprio potere al contempo tematico ed evocativo.

Già dai disegni di concorso apparve come l'aerea e sottilissima volta in cemento armato immaginata dal gruppo, si librasse in aria gonfiandosi di un proprio moto ascensionale interno, sollevandosi come un telo teso dagli ancoraggi a terra.

Rispetto al progetto di concorso, il progetto esecutivo redatto a cavallo tra il '49 e il '50, modifica leggermente la quota della chiave della volta e prevede la possibilità di chiusura delle volte laterali su suggerimento della giuria. Nel 1951 l'edificio viene inaugurato e consegnato alla città anche se le rifiniture saranno completate l'anno successivo, ma ciò non impedisce di cogliere la grande forza di questa semplice "tenda" capace di realizzare una copertura di un'area di 72mx24 m attraverso la volta di una catenaria ottenuta con travetti di laterizio armato che vanno a scaricare su 6 setti -anch'essi in cemento armato- per ogni lato del rettangolo di base e posti a circa 14 m di distanza l'uno dall'altro. L'incedere parallelo dei setti, ognuno dei quali conformato come una sorta di spe-





rone triangolare definito dalla risultante delle spinte della volta, si modifica solo sugli angoli, disponendoli a 45° in modo da farli funzionare come controventature.

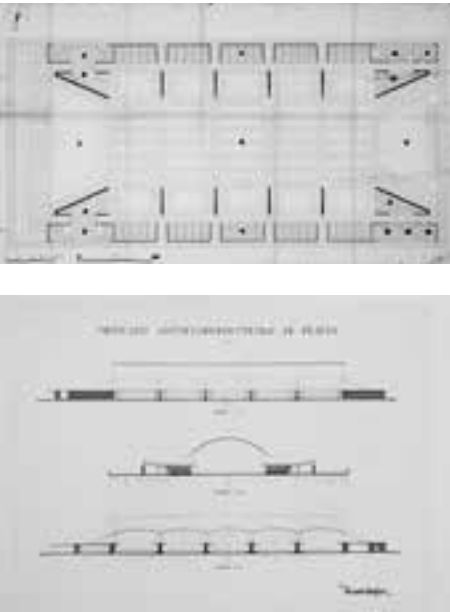
La sottilissima volta intonacata di bianco che in chiave misura appena 15 cm, viene sfrangiata alla base lungo i suoi lati da altri archi tesi tra sperone e sperone, dando così all'insieme quel caratteristico aspetto volante che tanto colpì all'epoca della sua realizzazione e che continua tutt'oggi a colpire per l'estrema leggerezza visiva. Negli spazi individuati dal ritmo dagli speroni, viene collocata una serie di bassi volumi quadrangolari coperti da una soletta piana in cemento armato che funziona da irrobustimento dei setti. Questi volumi che ospitano gli uffici, i magazzini e i servizi, sono rivestiti esternamente di bozze di pietra calcarea della Cava Maona situata presso Montecatini e vengono caratterizzati nella propria immagine severa e murata, dal solo tratto filante di alte asole orizzontali che ne illuminano gli interni impedendone la vista dall'esterno.

Un'architettura, questa del Mercato dei Fiori, le cui dimensioni costruttiva e figurativa, costituiscono un bilico perfetto nell'esprimere una forma chiara, certa e reale, ma contemporaneamente anche nell'esprimere il paradigma di una dimensione ulteriore, a tratti analoga, in grado di alludere a quella misura serena e a quel carattere arioso che sono propri di una generica memoria architettonica toscana, ottenuta attraverso il ritmo delle parti, attraverso il sapiente rapportarsi di ombra e di luce, nonché tramite l'alternarsi di pieno e di vuoto. Ad essa pare sommarsi, però, forse anche in maniera più evidente della prima, una memoria meno paradigmatica e più specifica legata alla peculiarità dei sistemi urbani e architettonici presenti a Pescia, primo fra tutti, quello della cosiddetta "Piazza". Nella particolare conformazione di questa città caratterizzata dal segno assertivo di una lunga striscia libera dall'edificato -l'attuale Piazza Mazzini ma appunto solo la "Piazza" per ogni suo abitante- emerge con forza la piccola massa compatta dell'Oratorio dei Santi Pietro e Paolo che costituisce insieme al Palazzo dei Vicari, una delle due teste di questo singolare sistema urbano. Solitamente, si arriva in questo spazio provenendo da sud, cioè dal basso, ovvero dal piede della Piazza, per questo, l'Oratorio viene anche individuato come la Chiesa della Madonna di Piè di Piazza. Costruita attorno alla metà del XV Secolo da Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, allievo e figlio adottivo di Filippo Brunelleschi, essa rappresenta uno dei primi esempi di architettura rinascimentale costruita fuori da Firenze. La definizione dei suoi tre fronti, si imposta sul medesimo schema di una grande arcata che interrompe un'alta trabeazione sostenuta da colonne. Questo disegno, realizzato in pietra serena, si ritaglia contro lo sfondo bianco dell'intonaco e nel proprio nitore, rappresenta una delle figure maggiormente ricorrenti dell'architettura antica, più volte illustrata dal Serlio, alcuni decenni dopo questa realizzazione, nei Libri del suo *Trattato di Architettura*.

Mentre la Chiesa della Madonna di Piè di Piazza fa da sfondo ad un sistema ad asse longitudinale, il Mercato dei Fiori viene pensato come la parte centrale di un sistema anch'esso longitudinale, ma che spazia sul paesaggio verso opposti punti focali secondo la direzione Est/Ovest, collegandosi in una sorta di doppio cannocchiale sia con il fiume che con la collina. Ovviamente oggi, con le costruzioni a più piani cresciute disordinatamente intorno all'edificio, questa percezione risulta altamente compromessa, depotenziando visibilmente il vigore del segno ottenuto dall'interpretazione stilizzata della serliana che i due fronti corti del mercato offrivano nei confronti dell'intorno.

Naturalmente, non esiste nessun dato che ci confermi in maniera certa questa che potremo chiamare come una possibile interpretazione di un'interpretazione, ma mi piace pensare che il disegno





della catenaria con i due elementi laterali di sostegno, sia davvero una stilizzazione attuata attraverso la capacità di rendere dinamica la staticità dell'arco tramite l'atto del gonfiarsi, colto solo un attimo prima della posizione del perfetto semicerchio. Quel semicerchio che, forse, potrebbe essere stato preso a memoria delle serliane presenti nella Chiesa di Piè di Piazza.

Così come lo stesso atto dell'imprimere movimento ad un elemento architettonico consolidato, fatto non estraneo alla cultura architettonica fiorentina, riporta immediatamente all'esperienza della Cupola di Santa Maria del Fiore e a quel voler dargli una doppia pelle "perché torni più magnifica e gonfiante"<sup>1</sup> secondo le parole dello stesso Brunelleschi. Quindi, un enunciare la certezza di una regola ma subito superarla con la forza del progetto. Quella stessa Cupola che Michelucci in "Brunelleschi mago", definì capace di contenere uno spazio accogliente, ovvero in grado di usare le relazioni della città per fare nuove relazioni, diventando essa stessa città.

La stessa idea dello spazio accogliente, tanto rincorsa anche negli anni del dopoguerra dalla variabilità della cultura architettonica fiorentina, trova profonda verità in questa realizzazione che spontaneamente, nei giorni e nelle ore non occupate dal mercato, diviene un vero pezzo di città, attraversato da infiniti flussi vitali e abitato da un vero battito urbano.

Notevolissima è stata la fortuna critica di questa architettura, subito salita all'attenzione internazionale anche grazie al premio vinto alcuni anni dopo la sua realizzazione, alla Biennale di San Paolo del Brasile per la sezione dedicata alle opere pubbliche. Un premio che nelle intenzioni degli organizzatori doveva essere una sorta di premio Nobel per l'architettura ma che non andò però mai oltre la prima edizione. Una giuria di caratura internazionale formata fra gli altri da Le Corbusier, Gropius e Aalto, riconobbe all'unisono la bontà di questa realizzazione ed Ernesto N. Rogers che in giuria rappresentava l'Italia, ebbe a dire tempo dopo sulle pagine di "Casabella Continuità" che

«Al di là di ogni giudizio comparativo, riguardando oggi questo lavoro, sono lieto del plauso che ha ricevuto in così alta sede perché ravviso in esso qualità intrinseche tuttavia emergenti: la chiara impostazione di problemi pratici si risolve nella limpida eco dello spazio imponente, senza prosopopea come vuole il tema dei fiori che richiedono protezione affettuosa nella dosata economia dell'aria e della luce. Tradizione toscana: un insieme che ci fa pensare al succedersi prospettico brunelleschiano degli archi e delle volte, staticamente logici e coerenti, eppure materialmente lievi»<sup>2</sup>.

*Bibliografia:* G.E. KIDDER SMITH, *Covered Market Pescia*, in *L'Italia costruisce*, Edizioni di Comunità, pp. 218-221, 1949; R. PAPINI, *Il Mercato dei Fiori a Pescia*, in «La Nazione Italiana», 13 Febbraio, 1949; A. VILLALONGA, *Mercoledì para verdura, flores y frutes en Pescia, Firenze (Italia)*, in «Revista de Arquitectura», pp. 234-241, Buenos Aires, 1949; F. ANGELINI, *Ambito elogio ai costruttori del Mercato dei Fiori di Pescia*, in «Il Tempo», 9 Febbraio, 1954; E.N. ROGERS, *Il mercato dei fiori a Pescia*, in «Casabella Continuità», n. 209 (1956), pp. 28-33; G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Verona, ERI Edizioni Rai, 1968; A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Architettura Italiana 1944-1994*, Roma-Bari, Laterza Edizioni, 1994; *Firenze 1945-1947 I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea Editrice, 1995; *Giuseppe Gori l'insegnamento dell'architettura*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 1999; G. FANELLI-M. FANELLI, *La Cupola del Brunelleschi*, Firenze, Mandragora, 2004; F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea Editrice, 2008; G. CARAPELLI (a cura di), *Giuseppe Giorgio Gori 1906-1969 Inventario analitico dell'archivio conservato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche*, Firenze, Edifir, 2010; G. MICHELUCCI, *Brunelleschi Mago*, Milano, Medusa, 2011; F. FABBRIZZI, *Lo spazio gonfiato del Mercato dei Fiori di Pescia, una interpretazione*, in «Firenze architettura», nn. 1-2 (2014), pp. 110-117.

<sup>1</sup> Cfr. F. BRUNELLESCHI, *Delibera costruttiva del 30 luglio 1420*, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze.

<sup>2</sup> Cfr. E.N. ROGERS, *Il mercato dei fiori a Pescia*, in «Casabella Continuità», n. 209 (1956), pp. 28-33.



## Allestimento della 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato e realizzazione del Nuovo Padiglione Espositivo

Firenze, 1950

*Giuseppe G. Gori*



All'interno del geometrico disegno dei padiglioni espositivi del Parterre, Gori inserisce un nuovo padiglione dallo sviluppo prevalentemente longitudinale, andando a saturare oltre l'esedra, lo spazio esistente tra due file parallele di edifici.

Il nuovo padiglione che apre la sua facciata su via Madonna della Tosse e dedicato all'esposizione della ceramica, viene inaugurato in occasione della 14° Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato nel 1950.

Il semplice spazio longitudinale ad un'unica navata interna, si caratterizza per il disegno nitido della copertura ottenuto dalla serrata reiterazione di sottili travi in cemento armato in vista, ottenute grazie all'utilizzo di casseri piallati. Tutto il soffitto, grigio e materico, si imposta sulle murature perimetrali continue, rasate ad intonaco bianco su cui si aprono ritmi di portali che collegano lo spazio espositivo ai deambulatori laterali ottenuti tra il nuovo volume e gli edifici esistenti. Con molta maestria, nel punto di unione tra il soffitto e le pareti, Gori inserisce una serie di finestre traslucide ad asola inclinata, rivolte verso l'interno, in modo da alleggerire la scatola muraria proprio là dove invece ci si sarebbe aspettati il punto di maggiore tensione. Questo piccolo ma efficace sovvertimento, determina una luce morbida capace di esaltare nell'evidenziazione del ritmo delle travi, la prevalente dimensione longitudinale dell'interno. Tutta l'assialità centrale su cui si basa l'intera composizione, "sfonda" all'esterno sulla città circostante, attraverso la parete di fondo completamente vetrata, filtrata sulla doppia altezza, dalla presenza di un esile ballatoio marcapiano.

La struttura permanente dell'allestimento interno si basa sulla realizzazione di banconi disposti in due fasce parallele ortogonali al percorso centrale. Ciascun bancone, nella propria parte estrema rivolta verso il percorso, si modella plasticamente in modo da configurarsi nella forma di una bacheca vetrata nella quale si espongono i pezzi più pregiati.

All'esterno, il nuovo padiglione mostra solo alcuni frammenti del proprio consistente volume, essendo quasi totalmente interposto tra gli edifici preesistenti. Il nuovo fronte di accesso, mostra la grande parete vetrata contenuta all'interno della testa dei muri laterali rivestiti in bozze di pietraforte, scandita in due piani sfalsati tra loro che si collegano con i livelli esistenti dell'intero sistema espositivo. La semplice trave di copertura lasciata in vista, funziona come coronamento all'insieme,





appoggiandosi direttamente sulle bozze in pietra e sulla superficie vetrata. Solo dal prospetto si evince il disegno della trave di copertura, caratterizzata ai lati da un'articolazione rastremata verso l'alto che consente di filtrare attraverso delle sedute, le retrostanti finestrate poste al collegamento tra pareti e soffitto.

L'intera copertura piana del nuovo padiglione viene risolta con una grande terrazza collegata agli esistenti spazi di connettivo, ampliando così anche all'esterno, lo spazio espositivo.





## **Circolo del Bridge in Palazzo della Stufa**

Firenze, 1951

*Giuseppe G. Gori*

*Enzo Gori*

*Ernesto Nelli*

L'intervento riguarda la sistemazione di alcune delle storiche sale del Palazzo della Stufa a Firenze per il Circolo del Bridge. Attraverso questo intervento si evincono alcuni temi nodali della ricerca progettuale di Gori legata allo spazio interno. Il tema della consueta fluidità viene ottenuto con la realizzazione di aperture capaci di mostrare infilate di locali dotati ognuno di caratterizzazione autonoma ma appartenenti ad una medesima totalità planimetrica e spaziale. Un semplice pavimento in dogato di rovere senza alcun disegno, funziona da elemento connettivo tra le parti, mentre il candore delle pareti e dei soffitti trattati a stucco avorio, mette in risalto fondali di cinz dalle fantasie floreali nei quali risaltano i colori corallo, verde e grigio. Con la medesima stoffa si rivestono solo alcune porzioni delle sedute imbottite in modo da evidenziarne il disegno delle loro parti. Gli arredi in legno vengono realizzati in acero trattato all'acido ossalico e il loro disegno, come nella migliore tradizione della progettualità di Scuola Fiorentina, viene giocato sulla sintassi tra le varie parti costitutive.



## Pensione Battelli

Motrone, Viareggio, Lucca, 1951

*Giuseppe G. Gori*

*Enzo Gori*

*Emilio Brizzi, strutture*



Nel 1951 il gruppo formato da Giuseppe Gori, Enzo Gori e Emilio Brizzi, progetta e successivamente realizza la Pensione Battelli a Viareggio in località Motrone.

Si tratta in realtà di un corpo in ampliamento all'esistente edificio con funzione ricettiva situato all'interno della pineta e ad esso collegato tramite una struttura porticata che definisce in parte il basamento del nuovo corpo di fabbrica e in parte l'area all'aperto dedicata ad ospitare il campo da tennis.

Il nuovo corpo di fabbrica si compone di una piastra ad un piano nella quale vengono riunite tutte le funzioni collettive e da una torre destinata alle camere da letto. La piastra, per esprimere il senso di radicamento al suolo, viene rivestita di pietra, mentre la torre parallelepipedica, che deve esprimere un senso di relazione con l'ambiente, presenta un telaio in cemento armato faccia a vista e tamponature in muratura ad intonaco.

Particolare cura viene riservata alla distribuzione della cellula formata dalla camere da letto e dal bagno che si estroflette all'esterno in modo da creare un piccolo volume scatolato che consente di ricavare le aperture tra lo sfalsamento del filo di facciata e il nuovo oggetto. Questo espediente progettuale, che sarà impiegato anche nella coeva progettazione della Clinica Ortopedica di Perugia, oltre a risolvere problemi di distribuzione interna del bagno in relazione alla sua apertura all'esterno, connota il fronte principale che risulta così vibratilmente modulato dai volumi in rilievo dei bagni, chiaroscurandolo nella sua sintassi volumetrica.



## Clinica Ortopedica

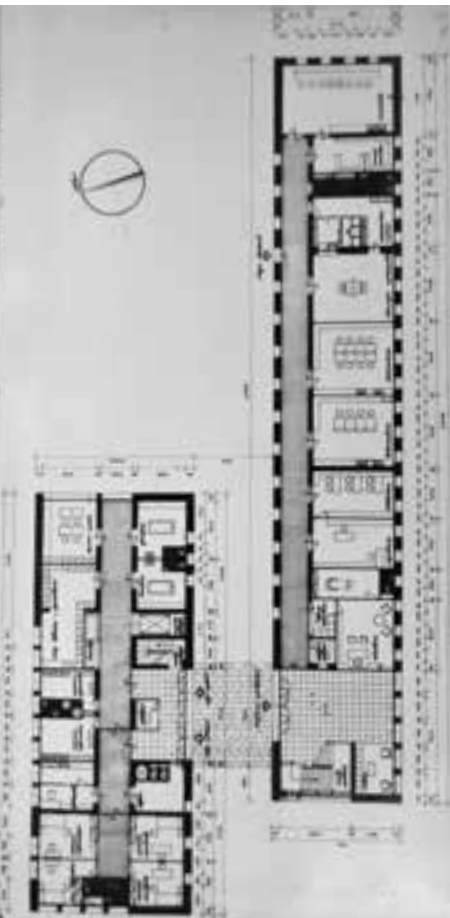
Perugia, 1951-1954

*Giuseppe G. Gori*

*Enzo Gori*

*Ernesto Nelli*

*Sisto Mastrodicasa, strutture*



Tra il 1951 e il 1954, Giuseppe ed Enzo Gori, insieme ad Ernesto Nelli e a Sisto Mastrodicasa per le strutture, progettano e realizzano la nuova Clinica Ortopedica del Policlinico di Perugia.

Situato ai margini del tessuto storico della città, in un terreno in forte pendenza con vista sui colli circostanti, il nuovo edificio prende l'avvio proprio dalle condizioni dell'esistente che suggeriscono di articolare la nuova clinica in due copri di fabbrica paralleli tra loro e collegati da un ponte. Con questa articolazione è possibile sistemare il corpo della degenza rivolto a sud con vista sui colli, mentre il corpo più arretrato e nascosto viene dedicato ai servizi. Questa disposizione ha il vantaggio di offrire dei percorsi interni ridotti, di non sbarrare la visuale panoramica con un unico edificio troppo lungo e di ottenere la maggior tranquillità possibile per i malati che si troveranno così ad essere collocati nella posizione più distante dalla strada e dalla città.

Il corpo di fabbrica destinato alle degenze è rivolto a sud ed è formato dalla batteria delle camere intervallate dai servizi igienici che si estroflettono parzialmente dal filo di facciata. Per questo il fronte a sud, quello che funziona come "basamento" alle sovrastanti preesistenze storiche, si presenta per i suoi due livelli di degenza come interamente vetrato, ritmato solo dai corpi dei servizi igienici e appoggiato su un'ampia fascia murata che radica l'edificio al suolo.

L'unità formata da due stanze di degenza e il servizio igienico ad esse connesso, costituisce il modulo base su cui si imposta il processo compositivo di questa parte di edificio. Questa ripetizione consente di articolare al meglio ogni unità che presenta accessi ai servizi igienici da un disimpegno tra i locali e non dal corridoio generale di distribuzione, impedendo ai malati di girare per i corridoi andando in bagno.

Planimetricamente, la longitudinalità del corpo di fabbrica destinato ai malati si conclude con il soggiorno dei degenti, ovvero con uno spazio contenuto tra due muri paralleli, il cui fondale vetrato, si proietta sul paesaggio circostante.

Particolare attenzione viene data allo studio e all'ottimizzazione dei percorsi e dei collegamenti orizzontali e verticali tra le parti, separando i percorsi destinati ai visitatori, ai sanitari, agli studenti e ai malati. Così come molto approfonditi risultano gli studi sull'illuminazione e sulla ventilazione degli spazi di ricovero. In particolare, nelle stanze di degenza viene progettata una particolare apertu-







ra articolata in più parti diverse che insieme all'uso di speciali persiane esterne a stecche avvolgibili riducono l'eventuale eccessivo chiarore e nel medesimo tempo, permettono agli occupanti delle camere di regolare a loro piacimento l'intensità dell'illuminazione naturale, così come l'intensità della ventilazione naturale.

Gli interni sono risolti anche tramite l'uso del colore, affidando a tonalità diverse la definizione delle pareti delle diverse aree: azzurro pallido per il gruppo operatorio, grigio perla per scale e attese, giallo brillante per i corridoi e le distribuzioni e verde pallido per le degenze rivolte a sud. All'esterno, la prevalenza delle murature in bozze di pietra montate a filari regolari si alterna alle specchiature in intonaco bianco utilizzate per i davanzali e per i corpi aggettanti dei servizi igienici, nonché per la caratterizzazione dei corpi scala, risolti come quello d'ingresso attraverso tante aperture circolari vetrate annegate nella muratura finita ad intonaco. Coperture a padiglione in cotto realizzate a filo muro senza oggetto alcuno, concludono l'edificio, esaltandone ulteriormente la razionalità, magnificamente interpretata e declinata ai valori del luogo e delle sue preesistenze nel quale questa architettura si inserisce.

*Bibliografia: Una nuova clinica chirurgica veramente efficiente e modernamente funzionale, in «Il Giornale d'Italia» del 12 dicembre 1951; Un complesso veramente "funzionale" l'ospedale S. Maria della Misericordia, in «Il Mattino dell'Italia Centrale» del 25 ottobre 1953; G. SILVESTRI, Anche l'architettura può servire ad anticipare la guarigione degli infermi, in «Il Mattino d'Italia Centrale» del 7 novembre 1953*





## Sede del «Giornale del Mattino»

Firenze, 1952-1953

*Giuseppe G. Gori*



L'edificio destinato alla sede del quotidiano fiorentino "Giornale del Mattino", si colloca a Firenze all'incrocio tra la via Nazionale e la via delle Ruote, all'interno di quel tessuto urbano ottocentesco posto in prossimità della cerchia dei Viali di circonvallazione.

L'edificio di soli tre piani di altezza, risolve planimetricamente l'angolo tra due edifici residenziali di altezza considerevolmente maggiore, non tentando in alzato di raccordarsi con essi. Eppure, anche se nei confronti dei volumi circostanti non c'è nessun tentativo di mediazione, l'edificio -per citare un noto adagio michelucciano- pare che in quel luogo "ci sia sempre stato". Questo generale senso di appartenenza all'identità e al carattere di quella particolare parte della città di Firenze è senz'altro dato dall'uso di un evidente linguaggio razionalista che si declina in una sua versione misurata, fatta di ritmi, di proporzioni, di materie e colori che ben si assonano alla serena razionalità delle architetture ottocentesche presenti nell'intorno.

A questo, si somma un eccellente livello di realizzazione costruttiva, la cui sapienza tecnica rimanda ad una sorta di possibile aura tradizionale che l'edificio emana non solo dalla sua forma ma anche dalla sua tecnica. Questo, anche se l'edificio impiega un materiale poco tradizionale a Firenze, come il mattone faccia vista usato in questo caso in una pezzatura insolitamente sottile, che permette però occasione di virtuosismo tecnico e costruttivo.

La prevalenza del pieno sul vuoto, così come della massa sulla leggerezza, inseriscono questo edificio in quel flusso di razionalismo spurio tutto fiorentino che vede nella Scuola di Guerra Aerea di Fagnoni, e nell'edificio Singer di Gamberini, nonché nella Stazione di Santa Maria Novella del Gruppo Toscano, per citare solo alcuni esempi, i suoi nobili predecessori.

L'intera composizione si svolge attorno al fulcro della scansione d'angolo che orienta e indirizza le scelte linguistiche dei due fronti ortogonali tra loro. Ad un basamento sul quale si aprono temi ritmici di finestrate quadrate inserite in fasce continue di cemento faccia vista, sul prospetto su via delle Ruote si appoggia un tema di aggetto interamente in cemento armato che risalta sulla retrostante parete in mattoni e che viene caratterizzato dalla presenza di finestre con serramenti molto tecnologizzati caratterizzati dall'automatismo delle lamelle oscuranti. Un'ampia parete cieca di mattoni a vista e solcata solo dai marcapiani in cemento arretrati sul filo di facciata, caratterizza l'ango-

GIORNALE DEL MATTINO



lo che prosegue su via Nazionale con il segno marcato e deciso di logge e vetrate che danno l'avvio ad un tema di bucaure quadrangolari nel muro di mattoni.

La scansione d'angolo viene ulteriormente sottolineata dalla collocazione ad incasso di un'antica immagine votiva in rame.

La sintassi dell'edificio appare chiara e sensibile. Ogni elemento viene esaltato nella propria duplice accentuazione di elemento architettonico e costruttivo, mentre l'estrema raffinatezza del dettaglio fa da contrappunto al volume globale, nitido e semplificato.

Anche l'interno, purtroppo rimaneggiato successivamente per adeguarlo alle esigenze di un noto istituto bancario fiorentino che ne ha fatto una delle sua filiale, conserva ancora quella misura austera e razionale tipica di un luogo di lavoro. Tutti gli ambienti dedicati agli uffici si raggruppano attorno ai due corpi scala, il più importante dei quali si presenta completamente aperto tra i livelli dei vari piani, in modo da offrirsi quale perno visivo delle direttrici orizzontali e verticali dello spazio. I parapetti vetrati, le quinte verticali rivestite in lastre di marmo come le pavimentazioni, il disegno delle controsoffittature che portano i temi dell'illuminazione, così come i particolari dei corrimani, dei gradini e degli infissi, riportano questo edificio alla grande lezione di quel professionismo colto che nel secondo dopoguerra ha caratterizzato gli esempi migliori dell'architettura italiana.

*Bibliografia:* G. GOBBI, Firenze, Itinerari di Firenze Moderna, Alinea Editrice, 1987, p. 99; F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea Editrice, 2008





## Allestimento della 17° Mostra Mercato dell'Artigianato

Firenze, 1953

*Giuseppe G. Gori*

Il grande spazio del nuovo padiglione, realizzato sempre da Gori nel 1950 diviene il cardine dei nuovi allestimenti della Mostra Mercato dell'Artigianato. In particolare, nella 17° edizione del 1953, la reiterazione delle travi in cemento armato in vista che ne caratterizza la copertura, viene occultata da un panneggio pieghettato che simula la conformazione di una copertura "a padiglione". L'imposta di tale copertura diviene l'altezza delle vetrine poste perpendicolarmente ai lati lunghi che si raccordano alle vetrine continue poste lungo le pareti, mentre un tema di vetrine a bancone forma un'isola centrale che diviene il fulcro della composizione.

Tema caratteristico di questa edizione della mostra, oltre alla recente introduzione dei padiglioni dedicati all'artigianato straniero, è quello della presentazione dei vari indirizzi scolastici a vocazione artistica ed artigianale.

Il padiglione dedicato agli istituti d'arte è caratterizzato da un tema di teli intrecciati che tridimensionalmente occupano lo spazio tra la sommità delle vetrine e il soffitto. Le vetrine che si isolano nell'ambiente per la loro luminosità e trasparenza rispetto ad un fondale uniforme, si estroflettono dalle murature secondo una geometria prismatica di volumi.

Maggiormente razionali appaiono gli allestimenti dedicati alle scuole professionali maschili che basano i loro percorsi espositivi sull'alternarsi di pannellature girevoli che riportano fotogrammi di situazioni lavorative, a pannelli divisorii dalla consistenza muraria, sui quali si riporta l'esposizione maggiormente dettagliata di pezzi meccanici prodotti dagli allievi.

Alla razionalità offerta da questi pannelli divisorii in muratura, Gori affianca nella sala dedicata alle scuole professionali femminili, una maggiore flessuosità formale, curvando il percorso e i vari supporti espositivi in un disegno più morbido e più fluido.

Interessante appare l'allestimento del padiglione dedicato agli stranieri, nel quale la scansione dei grossi pilastri esistenti, dà l'avvio per un allestimento che tenta di fondere in un disegno integrato la vetrina espositiva alla consistenza del pilastro che su due dei suoi lati viene decorato a motivi figurativi interpretati in chiave astratta.





## Casa Tassi

Via Bolognese, Firenze, 1954

Giuseppe G. Gori  
Enzo Gori



Una precedente villetta risalente agli anni Trenta e situata a mezzacosta tra gli ulivi che guardano Firenze, viene ampliata e ridefinita venti anni dopo da Giuseppe Giorgio Gori insieme a Enzo Gori, omonimo ma non parente, che ne fanno la nuova casa di una giovane coppia con due figli piccoli. Il preesistente nucleo ad L viene ampliato con una nuova ala in modo da ottenere un organismo planimetrico ad U tutto risolto attorno ad una pianta di pino marittimo. Ne nasce una casa *semplice ed onesta* secondo le definizioni degli autori, che rinuncia all'estremismo di rigorose posizioni formali ricercando una spazialità capace di contenere tutte le complesse ragioni legate allo svolgimento comune della vita umana, pensate anche in relazione allo splendido contesto paesaggistico nella quale la casa si inserisce. L'impostazione quasi nord-sud dell'edificio, determina una duplice valenza dello spazio interno ed esterno ai volumi; un giardino estivo, delimitato da muri, fresco ed ombroso in estate, annuncia uno spazio interno al quale si giunge percorrendo un passaggio coperto che circondando il garage conduce all'ingresso della casa. Tutto lo spazio interno si articola sulla sequenza delle varie aree, tutte proiettate sulla solarità dell'uliveto che digrada verso la città sottostante, mentre una serie di temi di mediazione tra interno ed esterno, come le profonde logge, le persianature mobili, gli aggetti e le rientranze, prolungano all'esterno gli spazi coperti e viceversa in un avvicinarsi di luoghi attraverso i quali l'internità si stempera nel paesaggio. Punto focale di questo stemperarsi è la terrazza del pino, attorno alla quale si aprono le varie parti della zona giorno che appaiono collegate tra loro da una fluidità nella quale si ritaglia solo lo studio e il tinello, pensati come volumi autonomi nello spazio generale. Il leggero dislivello su cui sorge la nuova ala della casa ha permesso di realizzare un vasto spazio parzialmente interrato dotato di ampie superfici vetrate, da dedicarsi al rimesaggio invernale delle piante in vaso disposte in giardino nei mesi estivi. Tutta la costruzione viene realizzata in muratura ordinaria di pietrame rivestita in intonaco civile con paraspigoli in filaretto di pietraforte della cava di Riscaggio, vicino a Reggello, mentre la copertura è a capanna rivestita in coppi e tegole di cotto con l'orditura lignea lasciata in vista ed accentuata dalla presenza di capriate che vanno a connotare il disegno di alcuni fronti esterni. All'interno, le pavimentazioni sono realizzate con elementi di cotto dell'Impruneta e con palladiana di Giallo di Siena e vanno a collegare i vari ambienti senza soluzione di continuità. All'esterno, invece, i pavimenti sono realizzati con lastricati compatti di pietraforte sfaldata che tendono a diradarsi e a fondersi progressivamente con il prato, man mano che ci si allontana dalla casa.



*Bibliografia:* E. GORI-G.G. GORI, *Casa Tassi in via Bolognese*, in «Bollettino dell'Associazione Toscana Architetti», Febbraio-Marzo 1954



## Sede della Banca Toscana in Palazzo Portinari-Salviati

Firenze, 1954-1959

Giuseppe G. Gori

Emilio Brizzi, strutture



Il progetto di riordino, restauro e arredo della Sede Centrale della Banca Toscana in Palazzo Portinari-Salviati a Firenze, vede impiegato Giuseppe Gori insieme a Emilio Brizzi in un lasso di tempo che va dal 1954 al 1959. Nelle varie fasi del lavoro, tutte incentrate al riordino dei complessi spazi interni dell'antico Palazzo rinascimentale fiorentino, il fulcro compositivo dell'intero itinerario progettuale pare concentrarsi attorno alla rifunzionalizzazione dell'ex cortile interno, che viene trasformato nel salone della banca.

Lo spazio rettangolare del cortile interno, già coperto da una preesistente struttura in ferro e vetro e cadenzato da archi e colonne con basi e capitelli corinzi in pietra serena, suggerisce la realizzazione di un bancone che disponendosi su tre lati consecutivi separa la zona destinata al pubblico da quella degli impiegati. Il disegno del bancone in legno si allinea al ritmo delle colonne, offrendo un andamento fatto di rientranze e di aggetti in modo da integrarsi al meglio con le forme preesistenti. Una nuova pavimentazione conduce dall'androne di ingresso sulla pubblica via fino al salone, definendo così l'area destinata al pubblico.

Le membrature in pietra serena si ritagliano contro il bianco dell'intonaco su cui galleggiano gli affreschi parietali e gli inserti preesistenti in pietra serena delle cornici dei vari portali che conducono alle sale limitrofe.

Sulla sommità dello spazio del cortile interno, sotto la preesistente copertura vetrata viene collocato una sorta di velario sospeso a schermare la vecchia struttura e a filtrare la luce solare proveniente dall'alto. Questo velario è realizzato con la composizione sfalsata di lastre quadrate di cristallo Parsol della misura di 120 cm per lato, sostenute al lucernario tramite tiranti metallici e sovrapposte in modo da creare una trama di ombreggiature diverse, quasi una tessitura diafana e vibratile che rende morbida ed omogenea la luce del salone.

Bibliografia: G. PAMPALONI, *Il Palazzo Portinari-Salviati oggi proprietà della Banca Toscana*, Firenze, 1960





## Spedale della Misericordia e Dolce

Prato, 1955-1964

*Concorso:*

*Giuseppe G. Gori*

*Enzo Gori*

*Rolando Pagnini*

*Realizzazione:*

*Giuseppe G. Gori*

*Rolando Pagnini*



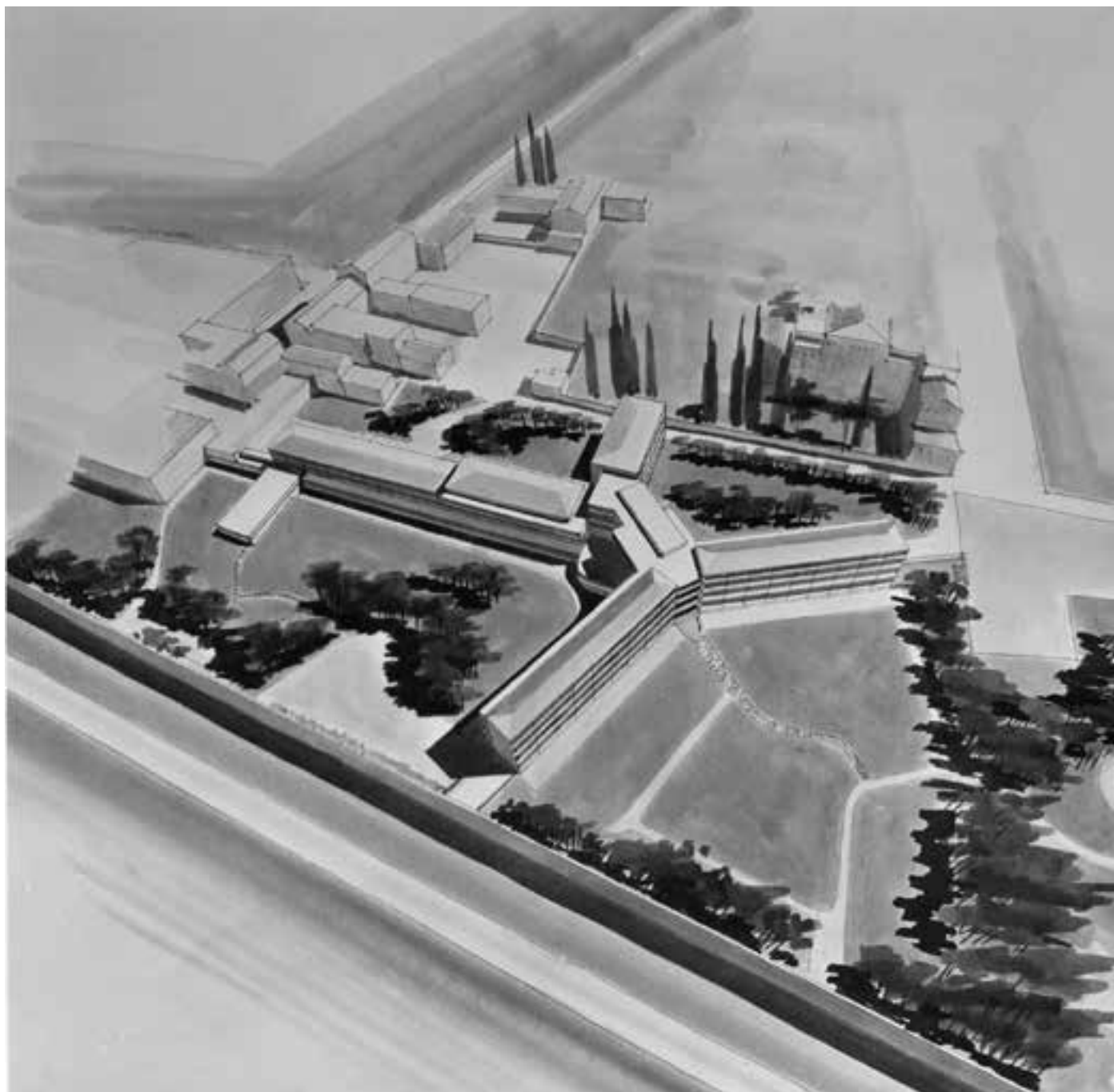
Negli anni Cinquanta nella città di Prato, la questione ospedaliera rappresenta un fatto centrale nelle politiche urbane e sociali. La necessità di costruire una nuova struttura sanitaria risale al primo dopoguerra quando già si mise in evidenza l'insufficienza delle strutture quattrocentesche e seicentesche del vecchio ospedale. In diverse occasioni viene studiata la possibilità di bandire concorsi e di realizzare progetti, ma difficoltà di vario tipo ne hanno impedito nel tempo la realizzazione. Nel 1937 su iniziativa dell'allora Commissario Prefettizio Mascolo, sorse un comitato cittadino che decise la costruzione di un nuovo edificio ospedaliero in via Roma. Furono così iniziati i lavori che subito però si arenarono a causa delle difficoltà legate alla guerra, lasciando per molto tempo inutilizzato il terreno. La vendita di quel terreno situato vicino alle grandi arterie di comunicazione regionale, ha permesso di ricavare i fondi con i quali finanziare la realizzazione di un nuovo ospedale che per non vanificare i diversi lavori di adeguamento e ammodernamento che nel corso degli anni la fabbrica storica ha subito, si decide di costruire in contiguità con essa, ovvero, nel podere posto tra il vecchio ospedale e la cerchia murata della città. Tra il '53 e il '54 viene bandito dall'Amministrazione dello Spedale della Misericordia di Prato un concorso per la progettazione del nuovo edificio ospedaliero e tra gli otto progetti presentati la commissione sceglie quello contrassegnato dal motto "Ospedale 55" appartenente agli architetti Enzo Gori, Giuseppe Gori e Rolando Pagnini.

Il progetto, che risponde all'esigenza di integrarsi alle preesistenti fabbriche storiche del vecchio ospedale tramite gallerie e collegamenti separati tra visitatori e degenti, si presenta come un unico <sup>1</sup> corpo di fabbrica dotato di più bracci variabilmente articolati tra loro nello spazio verde del podere.

La sua capacità è di 332 posti letto che potranno essere aumentati fino a 450, suddividendo nel vecchio edificio i malati cronici, l'ortopedia e i laboratori, mentre nel nuovo edificio vengono sistemati i reparti di chirurgia, medicina, pediatria, maternità, oculistica e otorinolaringoiatria.

La disposizione dei vari segmenti architettonici è determinata secondo attività funzionali interne, secondo l'ottimizzazione dei collegamenti tra le parti, secondo relazioni visive con gli edifici dell'intorno, così come secondo l'orientamento rispetto alla luce del sole e alla presenza dei venti dominanti nell'area, in modo da ottenere un insieme in armonia sia con l'ambiente naturale che con quello storico della città circostante.

<sup>1</sup> Cfr. *Il progetto per la costruzione del nuovo ospedale di Prato*, articolo apparso su «Il Nuovo Corriere-La Gazzetta», domenica 3 Aprile 1955.

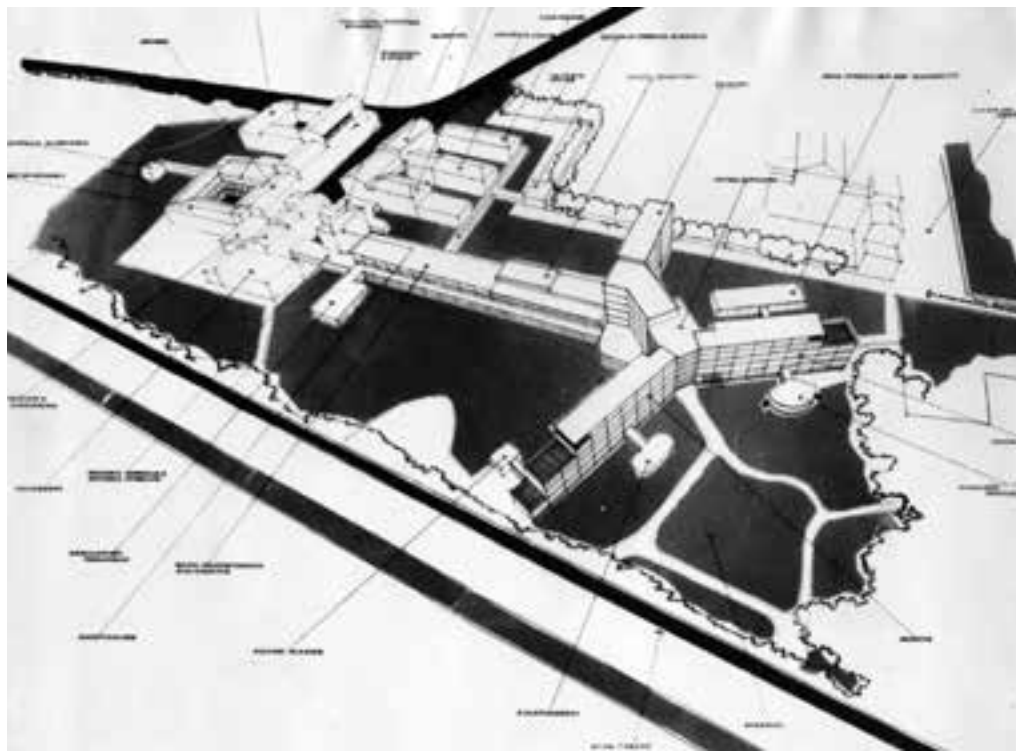




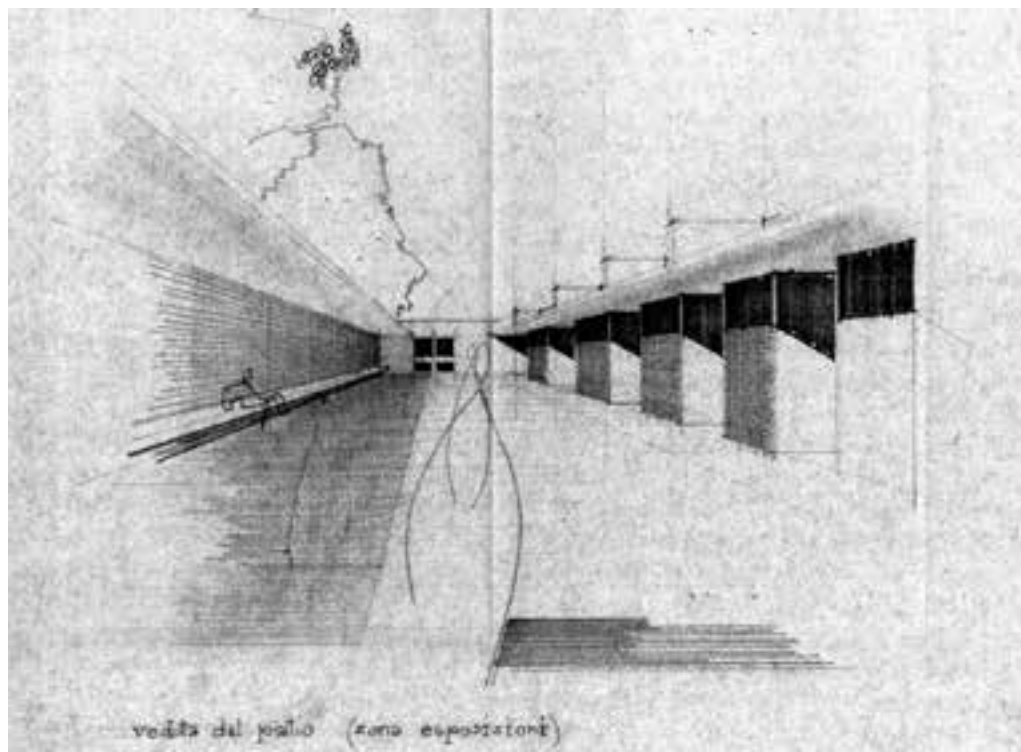
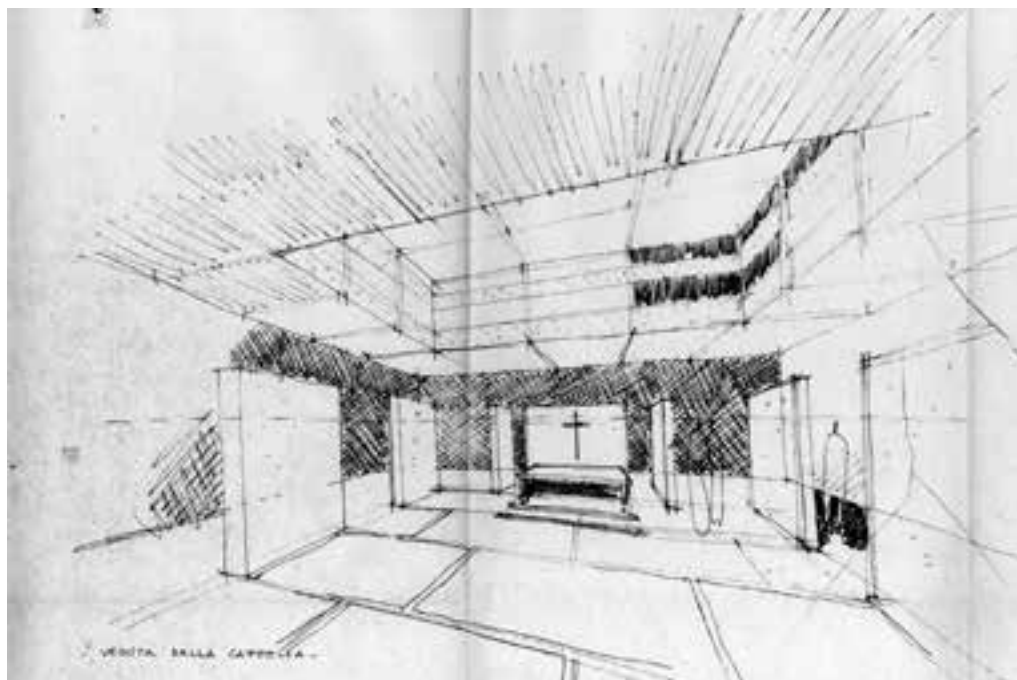
Nelle intenzioni dei progettisti, risulta molto forte la volontà di armonizzarsi con questo spazio verde caratterizzato dalla presenza di oliveti, racchiuso dalle antiche mura urbane e posto in prossimità con le sovrapposizioni degli edifici storici con cui si devono relazionare, per cui la nuova struttura ipotizzata, pur essendo di grosse dimensioni e di notevole impatto, vuole essere il più neutra possibile, «quasi lievemente posata sul terreno erboso». Ne deriva una struttura pilastrata leggera, che mette fortemente in evidenza il gioco sintattico tra parti portanti e parti portate, esibendo il telaio in cemento armato in vista rispetto ai muri intonacati di bianco.

Le lunghe finestrate a nastro delle degenze, ulteriormente sottolineate dalla presenza di filanti aggetti schermanti in cemento armato, esaltano la longitudinalità dei corpi di fabbrica, risolti nel proprio nitore costruttivo e affiancati a terra da estrusioni volumetriche che accolgono i vari corpi specialistici. L'uso del cotto impiegato come tamponamento di tutti i volumi che si appoggiano sulla linea orizzontale di copertura e il vetrocemento usato per illuminare i corpi scala e per connotare alcuni dei volumi specialistici, costituiscono le poche infrazioni ad un sistema linguistico e materico impostato sulla semplicità del rigore geometrico e costruttivo.

*Bibliografia: Il progetto per la costruzione del nuovo ospedale di Prato, in «Il Nuovo Corriere-La Gazzetta», domenica 3 Aprile 1955; Il progetto vincitore del nuovo complesso ospedaliero, in «Giornale del Mattino», domenica 3 Aprile 1955; Costerà mezzo miliardo il nuovo ospedale della Misericordia, in «La Nazione Italiana», 3 Aprile 1955, p. 4; Il nuovo ospedale. Proclamati i vincitori esposti i progetti presentati, in «Giornale del Mattino», martedì 12 Aprile 1955*







## Progetto per la Chiesa del quartiere CEP

Bigiano Basso, Pistoia, 1956

Giuseppe G. Gori

Mauro Cammelli

Vincenzo Michelagnoli, strutture



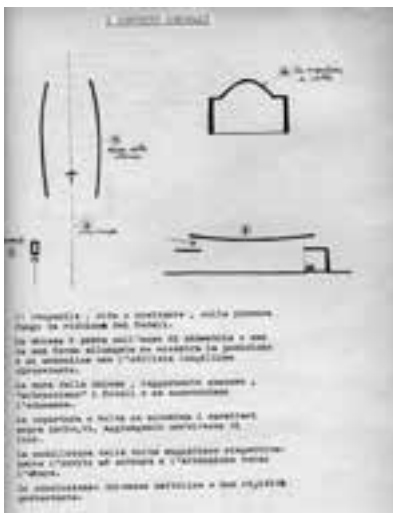
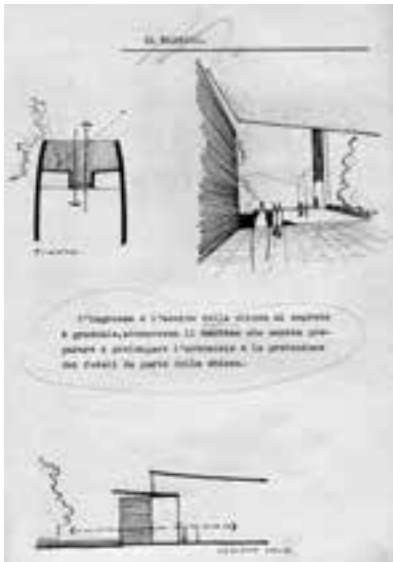
Nella relazione dell'appalto concorso relativo alla progettazione della Chiesa del quartiere CEP di Bigiano Basso a Pistoia, datata ottobre 1956, Gori riporta in premessa una sorta di generale tonalità culturale e operativa di riferimento entro la quale meglio interpretare questo suo lavoro progettuale.

Questa tonalità proviene dal composito sentimento michelucciano sui rapporti tra arte, architettura e Chiesa che in quegli stessi anni, il Maestro toscano professava in occasioni e in momenti diversi, seguendo una sua ormai consueta e consolidata strada. Questa sua visione, può ricondursi all'idea di un'arte come preghiera, ovvero, all'idea di una composizione delle forme dell'edificio Chiesa, non legate alla sola espressione di propaganda religiosa, ma coacervo di quella variabilità fatta del battito pulsante e vitale delle infinite e mutevoli relazioni che concorrono a formare l'idea di una Chiesa intesa quale corpo vitale nella città del dialogo. Da questa visione discende una progettualità nella quale «occorre considerare la povertà quale legge risanatrice e fondamentale del nostro operare per controllare le nostre convinzioni, l'intensità dei nostri sentimenti, la nostra ricchezza interiore che sola può consentirci di costruire con i materiali più comuni e vili e dare forma ad una forma eloquente»<sup>1</sup>.

Nella progettazione della Chiesa di Bigiano Basso, Gori chiarisce in maniera nitida i diversi concetti generali che informano il percorso compositivo intrapreso. Tutto il complesso religioso che contempla l'edificio della Chiesa, della canonica e di tutti gli altri spazi interni ed esterni della parrocchia, si pone come una vera e propria polarità nel tessuto circostante, affidando alla sagoma esile e svettante del campanile, il ruolo di vero e proprio segnale urbano. L'aula, presenta in pianta una perfetta assialità centrale, il cui spazio viene definito da murature leggermente concave in modo da "abbracciare" i fedeli nel proprio sottolineare l'idea dell'assemblea. La copertura viene affidata ad una esile volta variabilmente sagomata secondo un profilo concavo lungo la sua sezione longitudinale in modo da creare oltre ad una caratterizzazione espressiva inconsueta, anche una sottolineatura della dimensione longitudinale che collega l'ingresso all'altare, quasi un invito ad entrare e a focalizzare l'attenzione verso l'abside. La volta viene immaginata come una volta *Sap*, ovvero, realizzata in laterizio intonato all'interno e semplicemente impermeabilizzato all'esterno.

<sup>1</sup> Cfr. G. MICHELUCCI, *La Chiesa nella città*, relazione tenuta da Giovanni Michelucci al Congresso di Architettura sacra di Bologna, pubblicata in varie parti su il «Giornale del Mattino», del 24-25-26 e 27 settembre 1955.



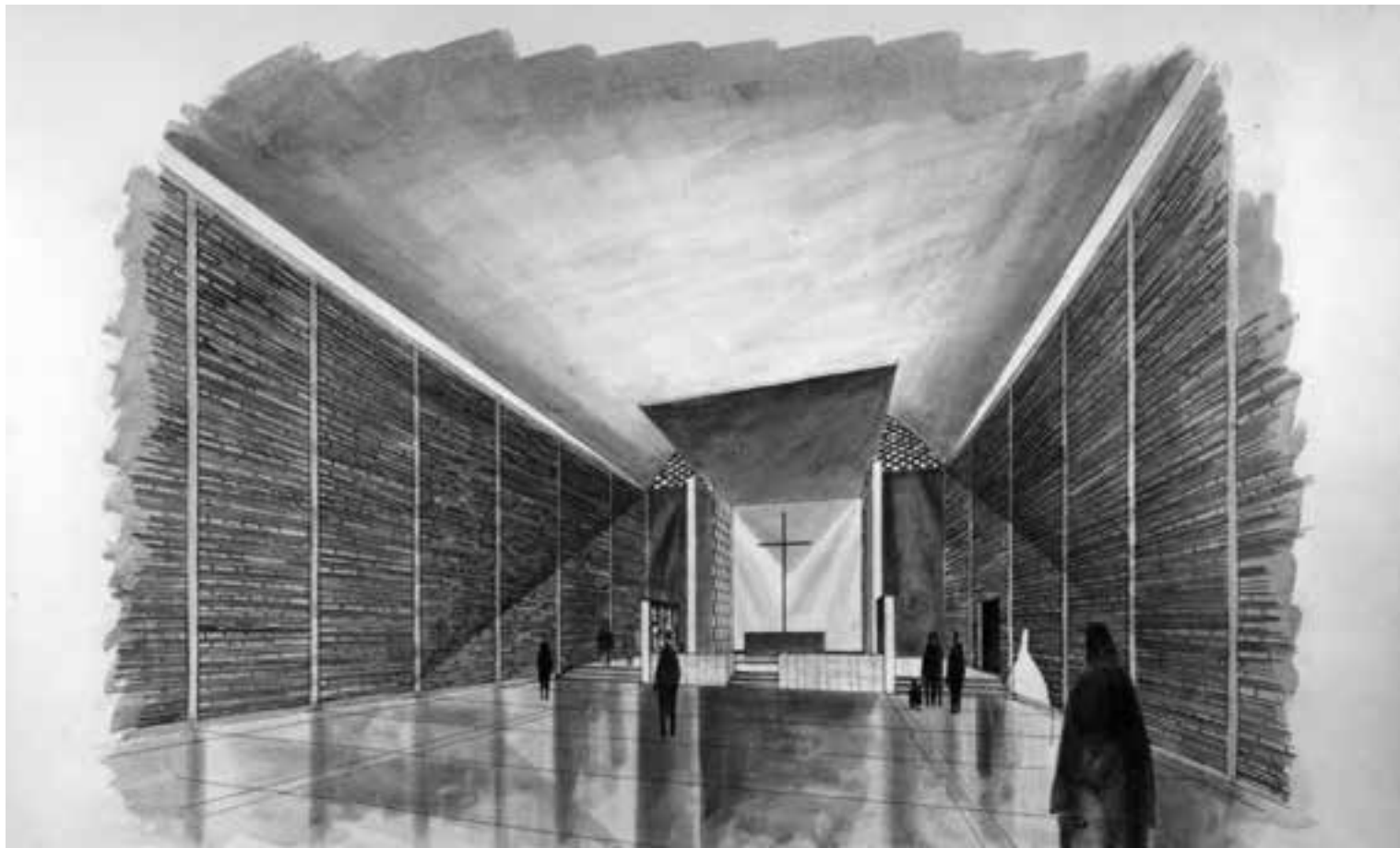


La forma del rapporto tra le pareti concave e la volta sagomata, risponde anche a precise considerazioni di ordine strutturale. Sfruttando, infatti, la componente verticale di scarico della volta eccentrica di  $y$  quale elemento compensatore dell'eccesso di spinta, si crea un momento di segno opposto a quello della spinta, proporzionale all'eccentricità  $y$ . La relazione che quindi lega l'abbassamento della volta con la bombatura dei muri è una relazione iperbolica. Quindi il valore di  $y$ , ovvero, la bombatura delle murature perimetrali, è quello che consente di ottenere una sollecitazione al piede del muro in mezzera esattamente uguale a quella analoga in estremità. La forma e il rapporto che ne deriva tra pianta e copertura, scelto sul loro variare il limite staticamente conveniente, ovvero, capace di eliminare la spinta della volta tramite i muri in calcestruzzo armato, determina quindi una eloquente forma esatta. Come esatte, dice Gori, lo sono le architetture della tradizione costruttiva rinascimentale toscana.

A queste considerazioni sulla legittimità strutturale della forma, se ne affiancano altre sul tema della luce. La conformazione sagomata della volta, permette diversi tipi di ingresso della radiazione luminosa con altrettanti diversi risultati sull'architettura. Dalle due volte poste agli estremi del volume, risolte con vetri colorati e cotto sfalsato montato alla maniera dei finili, si ottiene una luce colorata che va a inondare gli estremi dello spazio, trasformandosi al centro in una luce morbida e soffusa grazie alla forma della volta stessa. Questa luce, sottolinea il senso di uniformità dell'interno e riporta all'idea dell'unitarietà dell'assemblea, in dialettica con le luci che provengono dalla parte basse delle murature che puntualmente tramite asole o fessure vanno ad illuminare il fonte battesimale, i confessionali, nonché lo spazio dell'abside.

Come nel precedente progetto per la Chiesa di San Bartolomeo a Prato di pochi anni prima, Gori ricorre ad un medesimo espediente compositivo per connotare l'ingresso della Chiesa e il suo rapporto con il sagrato. Dalle due murature perimetrali laterali, si estrude un piano leggermente inclinato in c.a. che separa il corpo quadrangolare della facciata della sovrastante lunetta della volta. Questo, permette di proteggere l'ingresso a tutta altezza, pensato con un infisso in legno e rame apribile in più settori, ma anche di creare un filtro, un ulteriore luogo intermedio tra Chiesa e città che si antepone al sagrato vero e proprio.

Lo stesso tema del filtro, della mediazione e dell'inter-esterno si replica anche negli spazi della canonica e degli uffici, nei quali, pensiline, sedute e cambi di quota, danno all'insieme quel preciso tono claustrale da sempre mirabile esempio di relazione tra la dimensione pubblica e quella privata. Cotto, pietra, cemento armato e legno sono i materiali del progetto. Mentre per l'interno delle pareti concave, Gori ipotizza uno spesso rivestimento in filaretto di pietra naturale greggio lasciato in vista, per l'esterno ipotizza quattro varianti diverse che vanno da un rivestimento delle strutture in c.a. con listelli di cotto liscio, con listelli di cotto chiaroscurato alternati a listelli di marmo bianco, oppure come all'interno in filaretto naturale di pietra sbazzata alla mazza, o in ultima analisi, come lo stesso Gori pare preferire, in cemento armato lasciato in vista, realizzato su cassero di legno pialato, oleato e disposto a disegno e sul quale emerge nella parte basamentale, una "processione" di figure alte circa 1 m realizzate con casseforme di gesso incavate nel cemento.



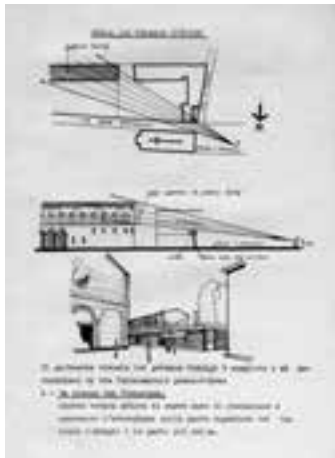
## Palazzo del Genio Civile

Lucca, 1956

Giuseppe G. Gori

Rolando Pagnini

Emilio Brizzi ingegnere

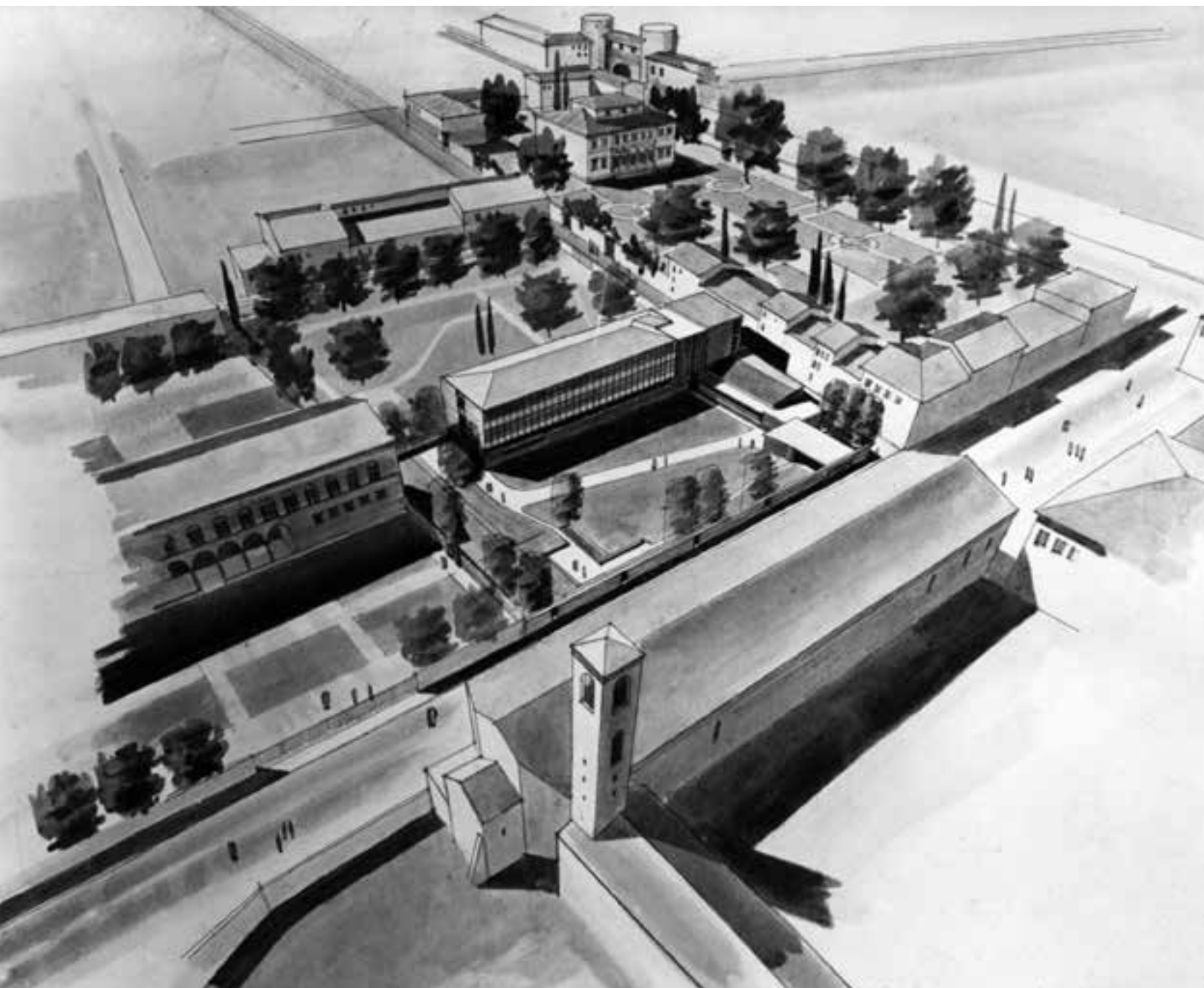


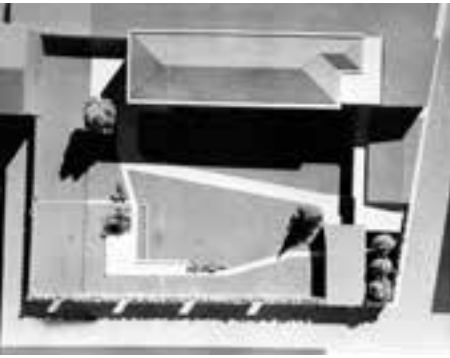
Nella relazione di presentazione alla commissione giudicatrice del lavoro di progettazione per la sede degli uffici del Genio Civile di Lucca datata settembre 1956, Giuseppe Gori e Rolando Pagnini, mettono come premessa generale la questione del rapporto tra nuova architettura e preesistenze storiche<sup>1</sup>. In quegli stessi anni, il dibattito progettuale e teorico italiano innescato dalla ricostruzione del secondo dopoguerra, andava chiosando i suoi punti essenziali in posizioni, opere e visioni che sono rimasti i capisaldi di una irripetuta e vitale stagione culturale e che farà del rogersiano concetto di *continuità* uno dei suoi nuclei più preziosi.

Anche in ambito fiorentino si discute molto di tradizione e di preesistenza ambientale e Michelucci ne fa il suo quotidiano viatico insieme agli allievi più giovani come anche ad esempio Italo Gamberini che metterà questa filosofia alla base della sua progettualità. Per questo, anche Gori e Pagnini, lavorano su un possibile approccio interpretativo nei confronti della tradizione ma prima di esporsi nell'individuazione di principi e linguaggi, si interrogano molto su quale sia la tradizione con la quale confrontarsi, visto che la città altro non è che un insieme inscindibile di momenti differenti, quindi di espressioni e di aspirazioni a volte inconciliabili tra loro. Dai due, la risposta arriva definendo l'ambiente come una condizione culturale prima che formale, capace di influenzare le caratteristiche di ogni individuo, ma queste così trasformate, a loro volta hanno la capacità di condizionare l'espressione. Per questo, ogni individuo ed ogni opera sono il risultato di un crocevia di parentele che danno continuità e coerenza tra le opere di stili diversi, prodotte da una stessa cultura. Quindi una sorta di umore comune, che in Toscana pare essersi affermato tra il 1000 e il 1400 e che ha strutturato l'idea di una progettualità fatta di sobri volumi compatti, in perfetta assonanza con l'ambiente naturale.

Il progetto parte allora da una approfondita analisi delle principali città toscane, tutte assestate sulla costruzione di un tessuto che si salda attorno ad un cuore generato dai capisaldi vitali della stessa città. Un cuore serrato dalla vicinanza e dalla reciprocità tra i vari edifici che lo compongono e che a loro volta generano un'immagine e una sostanza che al contempo ne incarna il carattere e l'identità. In particolare nella conformazione di Lucca, il tessuto urbano serrato e compatto, si ritaglia nel paesaggio all'interno della figura riconoscibile e definita dalle mura, quasi un'isola che galleg-

<sup>1</sup> «Le preoccupazioni ambientali che hanno condizionato la presente opera dal punto di vista estetico ed urbanistico (senza che se ne perdesse il valore funzionale) sono evidenti in una moderna espressione architettonica riallacciandosi alla tradizione, ed appaiono ben chiare da quegli elaborati di progetto come disegni foto e modelli particolarmente destinati a questa illustrazione», Cfr. G. GORI-R. PAGNINI, *Premessa* della Relazione dell'appalto concorso per il Palazzo del Genio Civile a Lucca, 1956, depositata presso il Fondo Gori della B.S.T.





gia all'interno della quale galleggiano a loro volta, le isole dei giardini murati e dei cortili storici. Da queste considerazioni si muovono gli atti compositivi attorno ai quali si struttura il progetto del nuovo edificio, inserito in un contesto di particolare rilevanza all'interno del tessuto storico della città e posto in prossimità della Chiesa di San Francesco e del Palazzo Guinigi.

La forma quadrangolare dell'area suggerisce una conformazione spezzata in più corpi secondo un andamento disposto ad L lungo due dei suoi margini. L'intero perimetro dell'area viene però recinto da un muro compatto che isola un tassello verde al proprio interno senza impedire la vista di scorcio dalla piazza di San Francesco e della vicina massa laterizia di Palazzo Guinigi; una soluzione che interpreta una via impiegata in molti muri perimetrali dei giardini storici lucchesi.

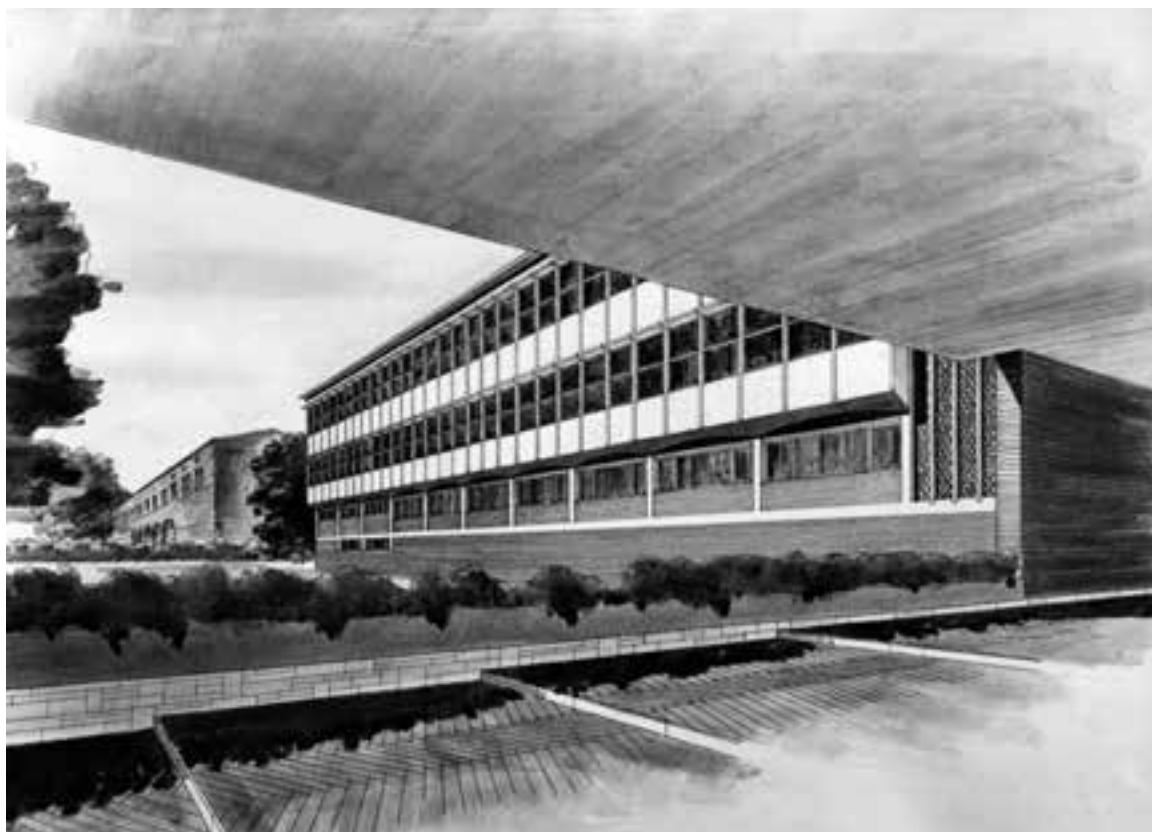
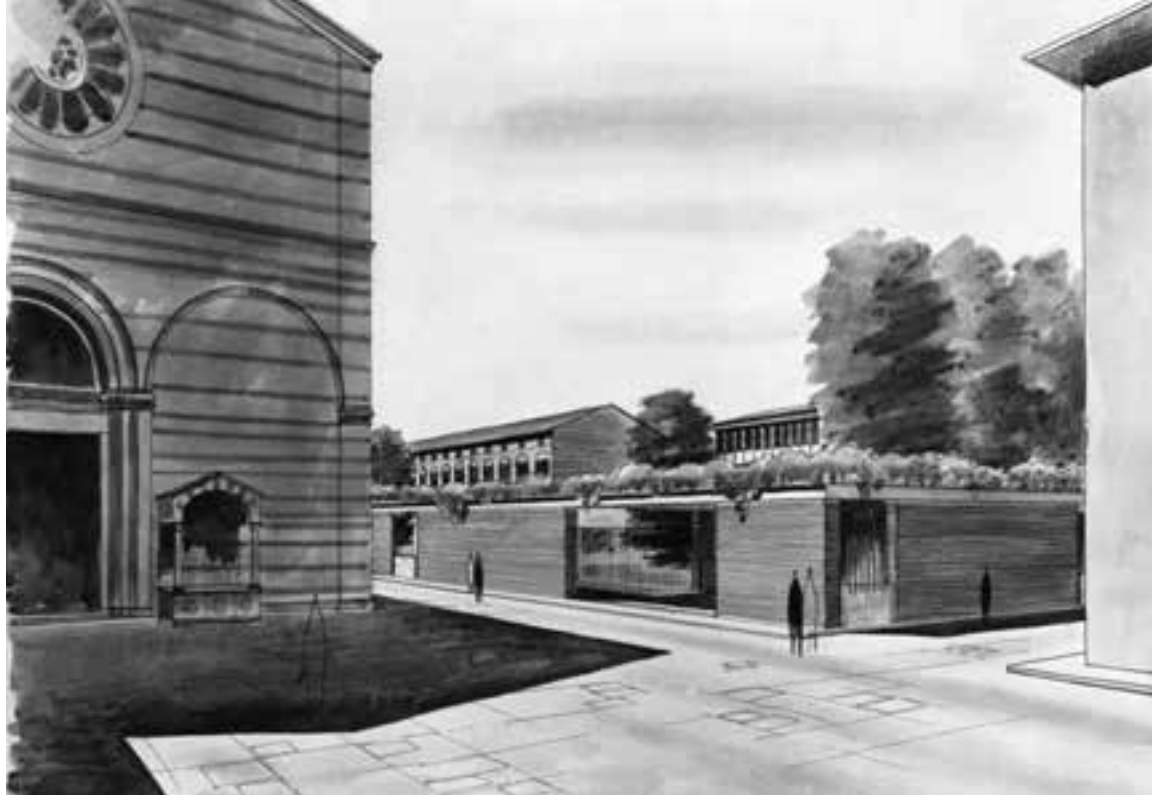
Funzionalmente i diversi ambiti vengono distinti in una piastra di accoglienza posta sull'angolo della Piazza San Francesco, da un blocco destinato indifferentemente da sala riunione o esposizione, da un volume di testa posto a scansione d'angolo, dalla cerniera del corpo scala e dal lungo nastro del blocco degli uffici che definisce uno dei due lati lunghi dell'area. A livello volumetrico, il complesso si presenta come una sorta di recinto-basamento, sul quale si appoggia su un lato, il compatto blocco degli uffici.

Nel muro di recinzione – grave e carnoso – secondo la definizione degli stessi autori, sul quale sulla via della Quarquonia si apre un ritmo di portali per permettere dall'esterno la percezione visiva del giardino interno, si appoggia la scatola secca e vibrante degli uffici che prolunga idealmente la fabbrica longitudinale di Palazzo Guinigi. Le due teste così separate solo da una strada, dialogano tra loro attraverso una massività evidente nella quale poche e asimmetriche bucatore, ne saggianno la consistenza. La longitudinalità del volume, appoggiato a sbalzo sul muro del basamento per accentuare la sintassi tra le parti, è tripartita in settori diversi che partendo dalla testa dell'ala direzionale, prosegue con la pausa della gabbia laterizia delle scale per concludersi nel ritmo serratissimo delle aperture della batteria degli uffici. Aperture che interpretano il ritmo a tre delle finestre di palazzo Guinigi, separate da ampie superfici murarie nell'esempio storico, serrate in un rapporto di prossimità nel caso dell'edificio del Genio Civile.

Un accurato studio dei caratteri distributivi informa la progettazione di questo impianto, improntato ad una evidente ottimizzazione dei percorsi e degli accessi in modo da arrivare ad una sorprendente quanto razionale sovrapposizione tra l'architettura e il suo schema.

Anche in questo progetto, il tema della luce diviene un tema centrale. Tutte le aperture si aprono preferibilmente sui vasti spazi del giardino, adeguandosi formalmente dalla loro funzione: serrate e capaci di fare entrare molta luce nel corpo degli uffici, orizzontali e filanti nelle parti basamentali destinate alle autorimesse e ai depositi, così come grigliate e filtranti sono le finestre dei corpi scala in modo da suggerire vibratilità e movimento.





## Chiesa di SS. Maria Assunta

Soliera, Fivizzano, Massa Carrara, 1955-57

*Giuseppe G. Gori*

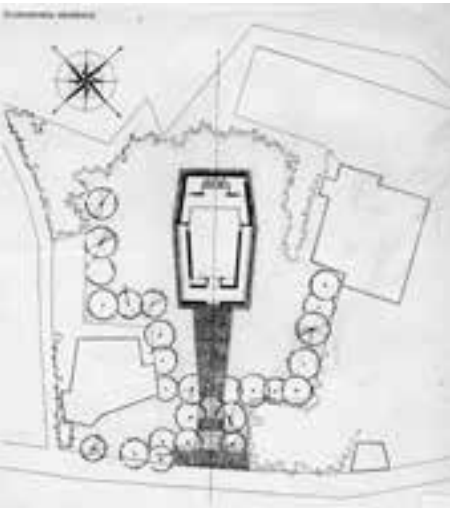
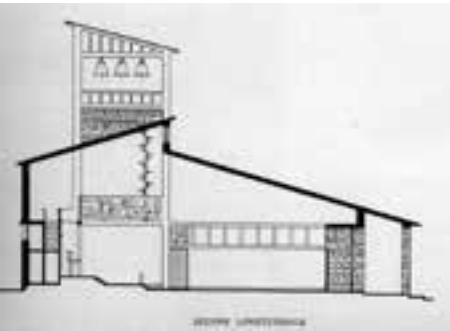
*M. Cammelli, V. Michelagnoli, strutture*



In seguito al crollo parziale della Pieve di Soliera situata all'interno della cinta muraria dell'antico castello e dovuto al cedimento di una galleria scavata sotto l'edificio al tempo della seconda guerra mondiale, il Genio Civile di Massa indice un appalto concorso per la costruzione di un nuovo edificio religioso. In realtà, presso gli uffici del Genio Civile di Massa era da tempo stato presentato un progetto molto convenzionale per la ricostruzione della Chiesa, a firma di un precedente architetto incaricato, ma prima della sua realizzazione viene deciso dal Provveditorato OO.PP. della Toscana di fare un appalto concorso per scegliere un nuovo progetto. A tale concorso parteciparono 9 imprese tra le quali si scelse quella del Cav. Piero Chiocchi di Pallerone di Aulla che presentava il progetto di Giuseppe Gori. In contemporanea ai momenti progettuali e realizzativi di quest'opera, Giovanni Michelucci realizzava a Sasso Pisano una piccola Chiesa che assomigliava ad una capanna rurale, dove il cotto della falda inclinata di copertura si univa alle semplici pareti in bozze di pietra. Un'architettura, questa, che rappresenta un'ulteriore declinazione di quella ricerca di verità, già affermata sempre da Michelucci fin dal '53, nelle masse della Chiesa di Collina nei pressi di Pistoia. Lì, tra il dolce profilo del paesaggio, la sua architettura si pone come l'ennesimo grumo edificato tra i molti grumi edificati che caratterizzano il paesaggio toscano. Anch'essa è fatta di muri di pietra, di falde inclinate di coppi e tegole, di mattoni montati sfalsati alla maniera dei fienili, a ripercorrere nella modernità esibita della razionalità e della fluidità comunque presenti, una interpretazione della tradizione che appare al contempo come l'irrinunciabile punto di partenza e di arrivo dei suoi percorsi progettuali. Su queste stesse basi, anche Gori progetta e in seguito realizza, una Chiesa che appartiene ai precisi caratteri ambientali e architettonici del luogo che la ospita, innescando con essi un rapporto di innegabile reciprocità e di profonda comunione.

Il progetto di Gori nasce da una suggestione elaborata durante lo svolgimento di una processione che si snodava sulla collina. Su quella collina sarebbe dovuta nascere la nuova Chiesa e ad essa si sarebbe saldata, così come si sarebbe dovuta saldare alle masse dello stesso borgo storico posto a qualche decina di metri di distanza. Uno scambio plastico di flussi e relazioni avrebbe dovuto collegare contemporaneamente la Chiesa al borgo e al paesaggio in un medesimo ideale, frutto ed espressione di appartenenza e di comunità. Nel nuovo spazio della Chiesa si sarebbero dovuti





radunare quegli stessi uomini e quelle stesse donne che erano in processione lungo il fianco della collina, per raccogliersi poi, stretti attorno all'abbraccio del nuovo edificio.

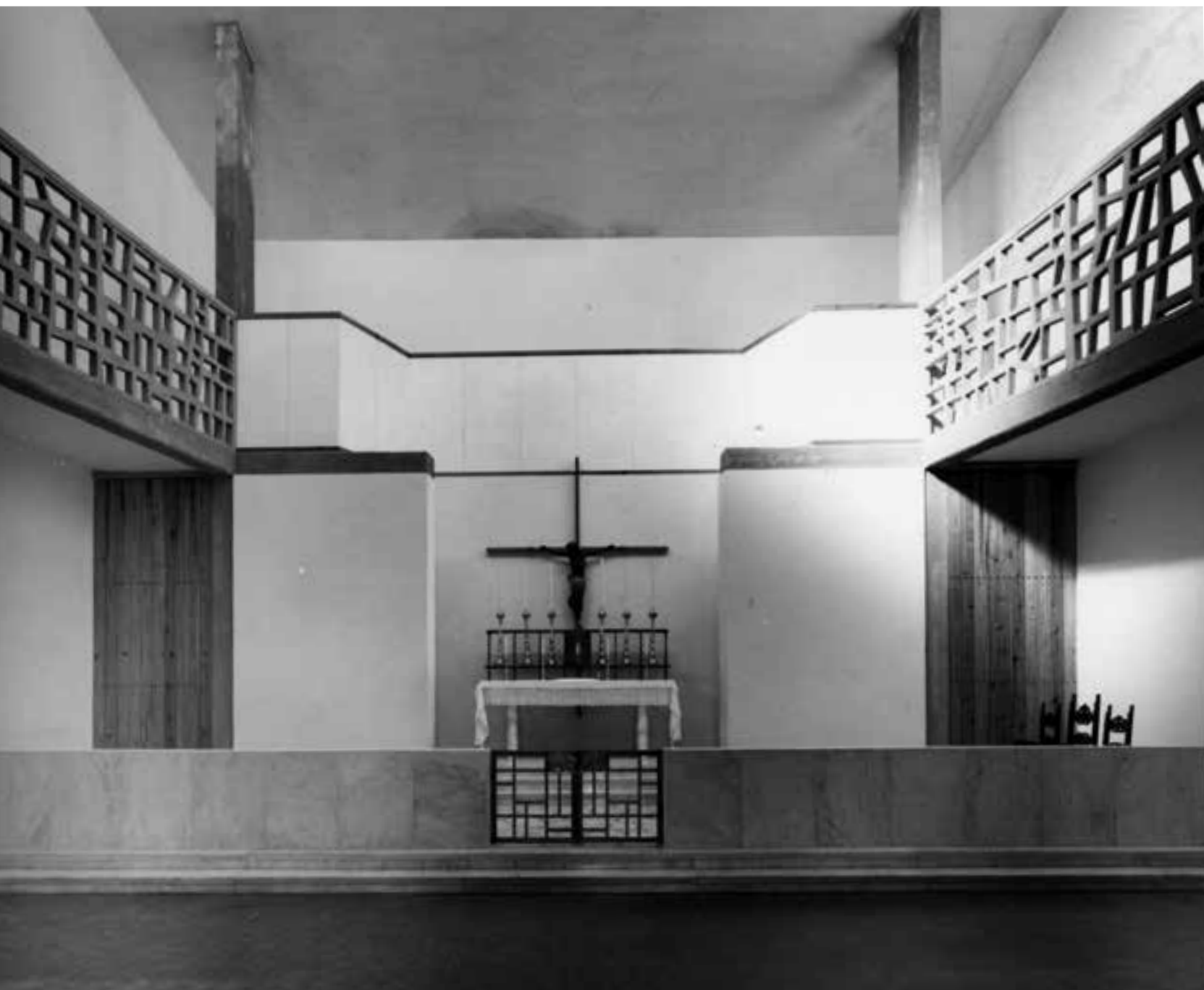
Per questo, anche in questo caso, l'architettura della Chiesa raccoglie la pietra del posto e la trasforma nel rivestimento di uno scheletro in cemento armato che affiora come una maglia dalla consistenza dell'insieme. Prende le medesime tegole dei tetti circostanti e ne fa la sua nuova copertura, così come lavora sui ritmi chiari del pieno e del vuoto, della luce e dell'ombra a segnare le forme di uno spazio che appare essere in quel luogo da sempre.

Una scalinata tra muri di pietra risolve il dislivello tra le varie quote e giunge all'ingresso di un volume che in pianta risulta vagamente mandorlato, quasi a sottolineare l'abbraccio ai fedeli. Un portico-loggiato corre parzialmente sui tre lati del volume a creare una profondità di piani che chiaroscura la massa in decisi alternarsi di luce e ombra, mentre la capanna della copertura si sfalsa ad accogliere una finestratura di vetri colorati che illumina il sottostante altare. Dalle falde inclinate di copertura si estrude un piccolo volume intonacato su telaio in c.a. a vista, che funziona da torre campanaria. L'interno si presenta ad aula unica, interamente intonacato di bianco sul quale risalta lo scheletro portante in c.a. La grande vetrata posta sulla cartella di copertura serve anche a concentrare la luce sull'altare, ulteriormente sottolineato dal gradino che lo solleva dalla quota delle sedute dei fedeli. La sacrestia viene collocata dietro l'altare dove si trova anche la scala di collegamento con il livello superiore, quasi una sorta di matroneo perimetrale che si sviluppa lungo tutto il perimetro della porzione più alta del volume interno. Dal ballatoio si diparte una piccola scaletta a chiocciola di legno che raggiunge il campanile, il cui disegno secco e raffinato basato sulla reiterazione di un medesimo elemento di legno, riporta alla grande lezione del professionismo colto, grazie alla quale le questioni legate alla costruzione dell'architettura e ai suoi particolari tecnici e costruttivi, sono messi sullo stesso piano delle questioni più auliche legate al simbolo e alla teoria.

Ad alcuni arredi espressamente concepiti su disegno per questa architettura, si affiancano altri arredi provenienti dalla precedente Pieve ormai dismessa.

*Bibliografia: G.G. GORI, Chiesa a Soliera, in «Architettura d'oggi», luglio-agosto 1961, n. 2-3*





## Scuola Elementare

Via della Pace, Grosseto, 1957

Giuseppe G. Gori  
Rosario Vernuccio



Il 30 settembre del 1957 Giuseppe Gori e Rosario Vernuccio presentano il materiale per l'appalto concorso di due scuole dell'obbligo da realizzarsi nel tessuto urbano di Grosseto. I criteri che informano il loro lavoro e affermati con la forza di una dichiarazione di intenti nella relazione presentata insieme al materiale progettuale, vertono su pochi principi tutti riconducibili alla costruzione di una nuova coscienza e sensibilità sociale destinata ad immaginare una «scuola per tutti ed aperta a tutti». Principi, come si legge nella relazione di cui sopra, che vanno a delineare l'idea di una «scuola attiva con una fisionomia netta, ordinata, decorosa, improntata su criteri moderni, semplici, privi cioè di ogni artificiosità costruttiva e distributiva».

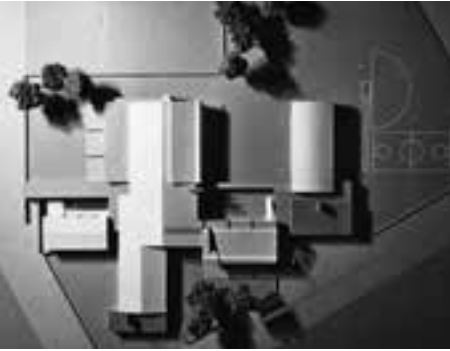
I nuovi orientamenti in materia di architettura scolastica, scaturiti oltre che dalle numerose ricerche in campo internazionale anche da un apparato legislativo che in Italia dopo la metà degli anni '50 va a dare precise indicazioni, come la Legge del Presidente della Repubblica del 19 dicembre 1956 e le Disposizioni del Ministro Togni del 22 agosto 1957, sono alla base di questa molteplice proposta progettuale che vede l'ipotesi di realizzare due scuole diverse da 15 e 11 aule da collocarsi rispettivamente in via della Pace e in zona Portavecchia.

Per quanto riguarda la proposta della scuola con 15 aule, Gori e Vernuccio elaborano ben due soluzioni alternative, sviluppando quello che chiamano *schema estroverso* e *schema introverso*.

La motivazione alla base dello sviluppo di entrambi gli schemi dipende dalla qualità del contesto edilizio circostante, molto compatto e denso di residenze che potrebbero interferire con la serenità e il raccoglimento necessario alla scuola. Per ovviare a questo inconveniente, si propone allora nello schema estroflesso, una planimetria che dispone le aule a gruppi articolati tra loro in modo da formare degli spazi aperti protetti alla vista circostante e nello schema introverso, una conformazione planimetrica protetta da opportune cortine di verde, dotata all'interno di una distribuzione che favorisce l'intimità delle aule, facendole tutte affacciare sulla grande aula comune.

Entrambi gli schemi, pur nella differenza squillante della loro risoluzione architettonica, mantengono caratteristiche comuni, quali un unico accesso controllato e protetto, una efficientissima risoluzione dei vari flussi facendo attenzione a non creare interferenze tra loro, rapporto con il verde circostante in modo che la scuola si prolunghi idealmente e fisicamente nei vari ambiti esterni.





Diversi appaiono nei due schemi, i rapporti di relazione tra le varie aule e gli spazi comuni, improntati comunque al concetto dell'accoglienza.

«Così alla voce del maestro, alla ricchezza dei contenuti culturali o emotivi che da essa scaturisce, all'azione mnemonica o fantastica del materiale didattico, all'attrattive sempre nuove del libro, la scuola moderna vuole aggiungere la suggestione silenziosa e pure eloquente dell'ambiente, espressa nelle forme architettoniche e di arredamento. Un ambiente quanto più possibile "umano", cioè aderente allo spirito di chi vi abita e alle funzioni che in esso si esercitano; un ambiente che ben lungi dal "costringere", produce, invece l'impressione opposta, cioè quella di "accogliere"».

In ognuno dei due schemi è comunque presente l'aula comune, nella quale idealmente proseguire la vita domestica e nella quale, oltre alla presenza dei tavoloni da lavoro, spicca in un ambito defilato, la protettiva e rassicurante presenza di un camino.



«Occorre che la scuola sia la naturale continuazione della vita familiare; che essa si inserisca spontaneamente e gradualmente nell'esistenza di tutti i giorni, consentendo ai fanciulli di allargare la sfera delle loro attività, ma non costringendoli a mutare quegli interessi, atteggiamenti ed abitudini che ad essi derivano dalla protettiva atmosfera della famiglia. Così, l'edificio scolastico deve essere, soprattutto, per i bimbi, una vera "casa", e serbare della casa l'intimità e la serenità; quei valori affettivi, cioè, che, soprattutto nel mondo moderno appaiono i più preziosi, insostituibili, per l'armonica e compiuta formazione della personalità umana».

Nello schema estroflesso, le 15 aule vengono suddivise in tre gruppi di 5 aule e ogni gruppo viene servito da una sala per le attività collettive. In questo schema, la comunità degli alunni è suddivisa in tre gruppi che possono svolgere contemporaneamente tre tipi di attività diverse senza disturbarsi a vicenda. Nello schema introverso invece, sussiste la presenza di un'unica grande sala destinata ad accogliere tutti gli allievi della scuola per le attività collettive e ricreative.

Come di consueto nei lavori di Gori, ogni aspetto non viene lasciato al caso e anche in questo esempio, molta attenzione viene data allo studio dell'illuminazione con la conformazione dei fronti capaci tramite aggetti e rientranze di articolare e modulare differientemente la luce e l'aria in inverno e in estate in modo da avere diverse condizioni di confort interno. Anche lo studio dei dettagli e l'uso dei materiali rappresenta un consueto approfondimento, prevedendo per gli esterni l'uso di murature in mattoni lasciati in vista e stucchi a cemento ai quali si affiancano piccole specchiature di intonaco dal contorno nitido che si confrontano con il rigore degli infissi concepiti secondo un abaco di poche variazioni per l'intero edificio

*Bibliografia: G.K. KOENIG, Architettura in Toscana, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968*







## Scuola Elementare

Portavecchia, Grosseto, 1957-58

Giuseppe G. Gori  
Rosario Vernuccio

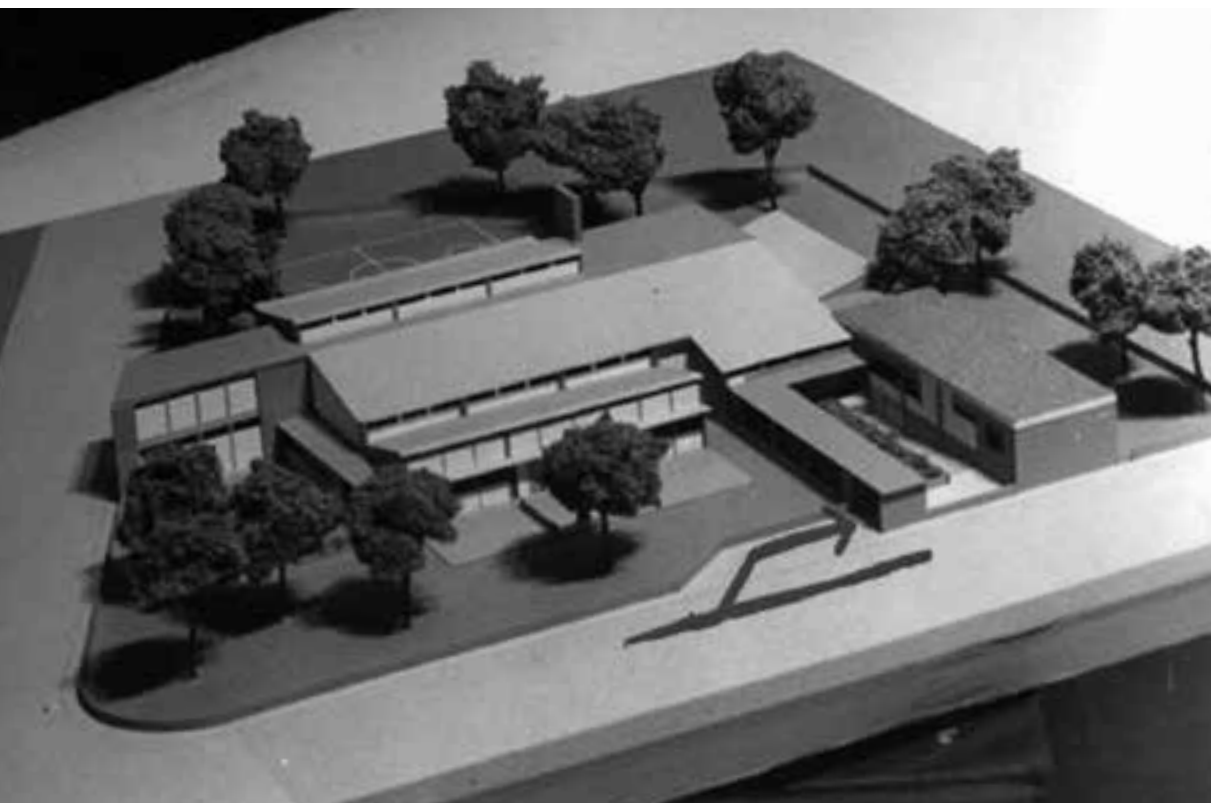
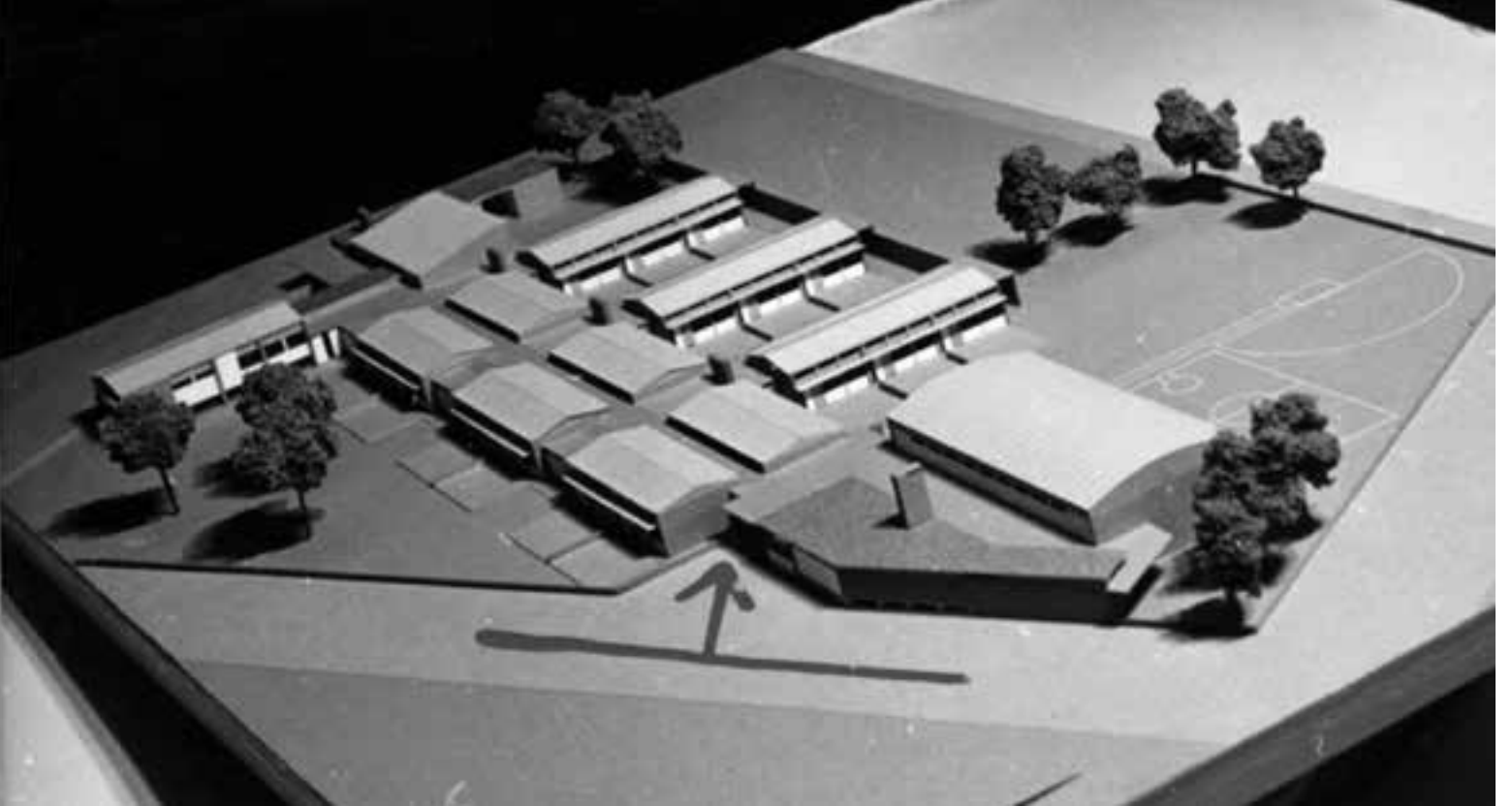


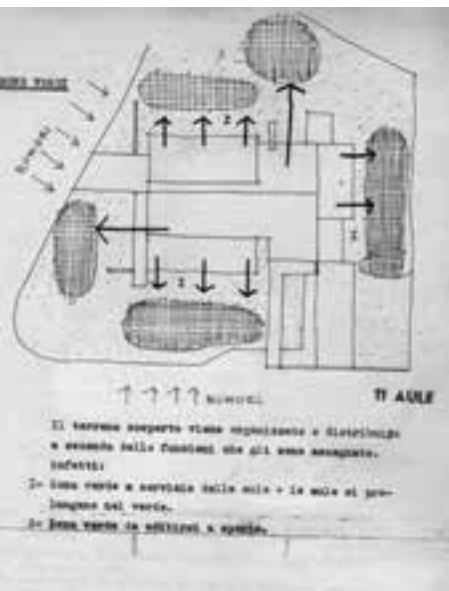
«Tra le opere (...) successive di Gori fa spicco una scuola elementare a Grosseto, progettata in collaborazione con Rino Vernuccio, esemplare per la correttezza dei particolari, tutti studiati e realizzati con estrema semplicità, come se fossero prototipi di una serie. E infatti, la vittoria di Gori nell'appalto concorso si dovette al prezzo più basso, ed è estremamente raro veder coniugati la massima economia con il miglior risultato. Quando ciò si verifica, vuol dire che gli architetti hanno fatto uno sforzo eccezionale nella progettazione, perché si deve solo al paziente lavoro se le due cose antitetiche si son potute conciliare»<sup>1</sup>.

Questa caratteristica ricorrente nell'opera di Gori, ovvero la questione dell'impeccabilità realizzativa della sua architettura, trova in questa progettazione scolastica grossetana di 11 aule costruita in zona Portavecchia, una sua emblematica applicazione.

Con la collaborazione di Rino Vernuccio che in futuro raccoglierà ed evolverà le sonorità più decise della lezione e dell'eredità progettuale di Gori, la composizione della scuola si precisa con il consueto approccio messo a punto in tutte le esperienze di appalto concorso, tramite l'ausilio di schemi esemplificativi e chiarificatori delle molte analisi e delle conseguenti dinamiche progettuali che da esse scaturiscono. Il nuovo edificio, immaginato in una zona prevalentemente verde, articola le sue volumetrie in vari corpi di fabbrica che si distendono nel terreno secondo il disegno rigoroso di una chiara gerarchizzazione delle varie parti, evidenziando attraverso la forma e la sua espressione, oltre agli spazi serviti e gli spazi serventi, anche gli spazi destinati alle aule da quelli destinati alle attività comuni. Particolare attenzione viene data allo studio dei vari percorsi che prevedono un unico accesso al complesso, controllato e protetto in modo che gli alunni possono anche attendere fuori dall'edificio ma sempre in zona coperta. L'uscita degli allievi viene frenata nella sua corsa al momento della campanella da tutta una serie di accorgimenti architettonici, quali muretti destinati a fioriera e un ingresso aperto su una strada laterale meno soggetta al traffico. I flussi del pubblico che si reca alla direzione e alle segreterie sono rigorosamente separati dal flusso degli alunni in modo da non interferire reciprocamente. La zona uffici, infatti, si estroflette dalla composizione, in un corpo di fabbrica schermato da un patio verde, con accesso diretto dalla strada principale.

<sup>1</sup> Cfr. G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana*, ERI Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana, 1968, p. 118.

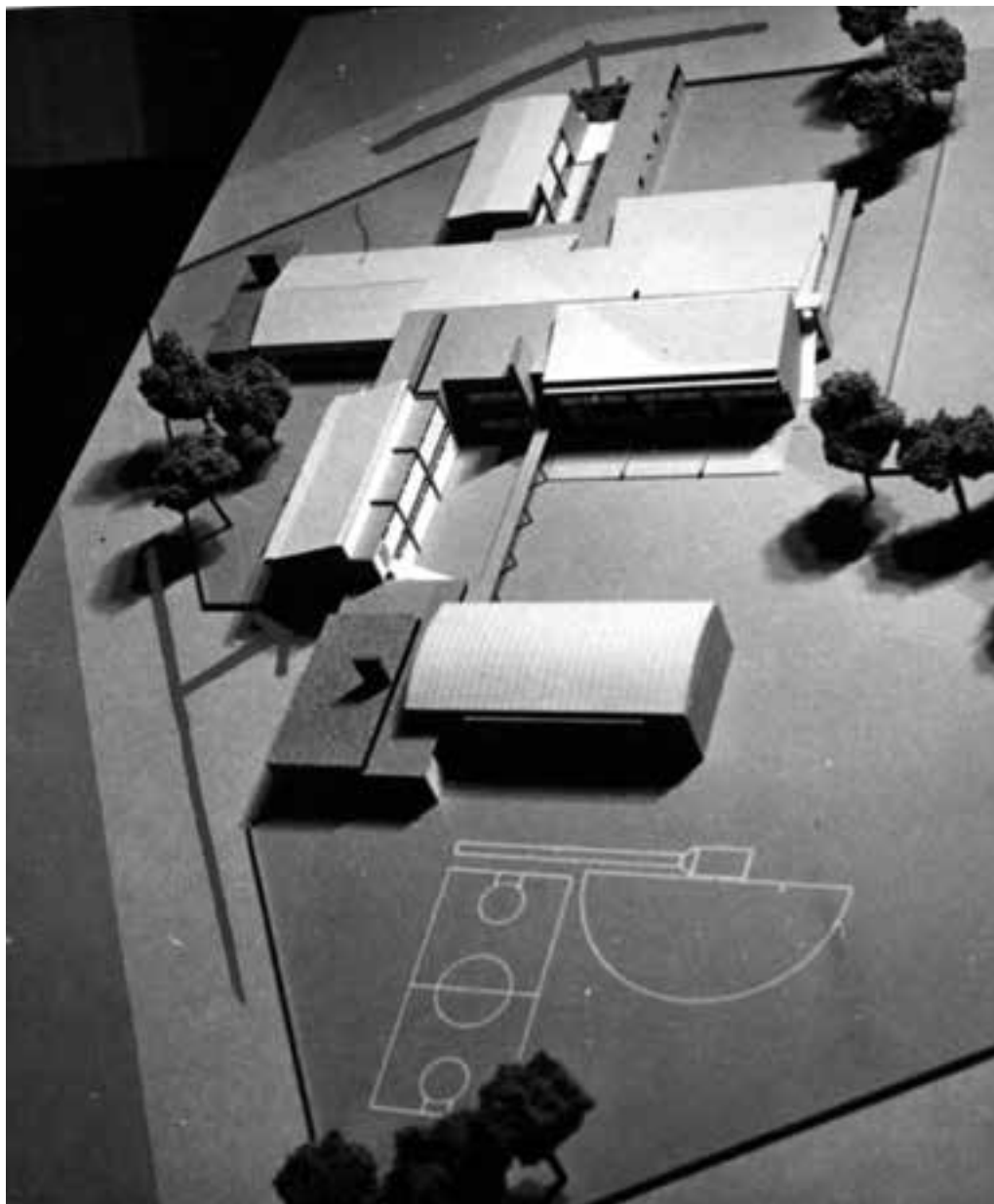




Tutta l'area verde circostante viene pensata come un prolungamento dello spazio interno, in particolare delle aule di studio che vengono isolate dalle aree più rumorose attraverso lo stesso disegno dell'architettura e attraverso l'uso di piantagioni che schermano e filtrano il rumore della città circostante.

Tutta la distribuzione prevede il posizionamento dei corridoi a nord mentre i due blocchi delle aule si dispongono secondo i quadranti sud-est e sud-ovest. In particolare, nel blocco di aule a due piani, viene previsto anche l'inserimento di una cucina per l'eventuale refezione degli alunni, che potrà essere consumata in una delle aule comuni. Al piano superiore, le tre aule prospettano su un grande atrio a comune nel quale si era previsto un camino. Il camino, così come le aule a comune e quelle all'aperto, incarnano gli elementi di quella nuova pedagogia "attiva" che Maria Montessori scoprì come metodo di particolare efficacia nello sviluppo delle "autonome personalità" dei bambini. Linguisticamente l'architettura di questa scuola si presenta in bilico su una dimensione asciutta, rigorosa e razionale nel proprio impiego di una sorta di razionalità di fondo che si esprime nelle ortogonalità della planimetria e degli alzati, nelle giustapposizioni dei volumi, nella sintassi chiara delle parti, nella modulazione chiara dei fronti, nel disegno secco dei particolari, che vanno a fondersi e a confrontarsi con una generale dimensione "domestica" affidata alla declinazione impeccabile ma "calda" dei diversi materiali impiegati. La pietra, il cotto, il legno, l'intonaco, riportano ad una dimensione tradizionale dell'architettura che emerge come tratto distintivo pur nella razionalità e nel rigore dell'impianto generale.

Particolarmente riusciti in questa architettura, appaiono proprio tutti gli elementi e le soluzioni architettoniche capaci di esaltare quel senso di sintatticità della forma che pare costituire uno dei tratti dominanti della progettualità di Scuola Fiorentina. Non tanto le singole parti nella loro autonomia, ma il come queste parti si connettono e si relazionano tra loro. Quindi le cerniere, le scanzioni d'angolo, gli attacchi a terra, le soluzioni di coronamento, sono i momenti che danno forza e sostanza a questa architettura, splendido esempio di quella colta artigianalità tipica affermazione di questo particolare segmento architettonico sviluppato appena prima che la standardizzazione e la burocratizzazione dei percorsi progettuali tipica degli anni Sessanta, concorresse a frenare ogni ricerca e ogni stimolo nel campo della ricerca architettonica sui temi della scuola.



## Progetto di quartiere residenziale Edificio A, edificio B

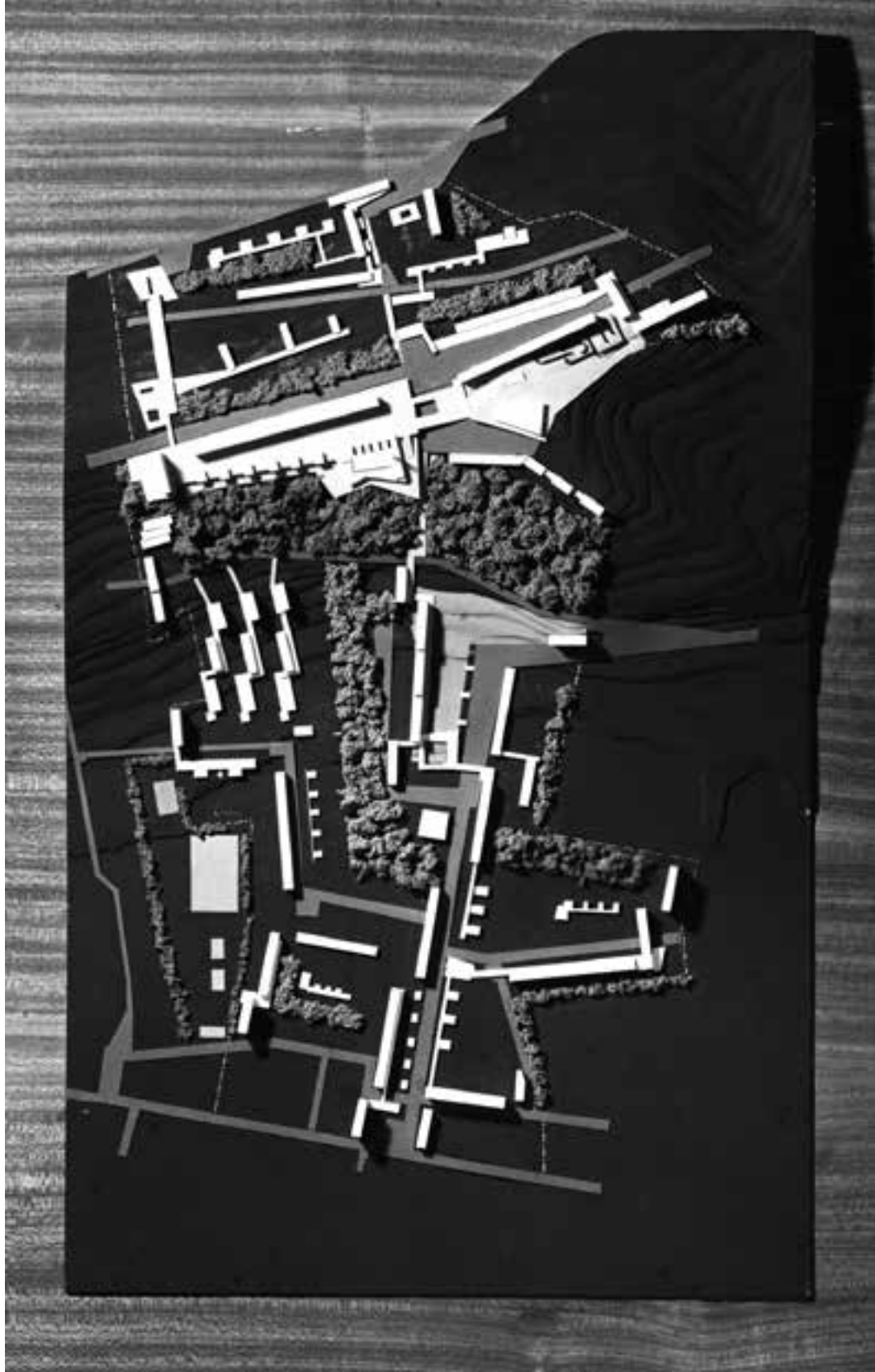
Sorgane, Firenze, 1957-1960

*Giuseppe G. Gori*

Negli anni della ricostruzione postbellica, Firenze versava in una non comune situazione urbanistica legata alla endemica mancanza di uno strumento generale di coordinamento. Com'è ovvio, in questo clima di carenze emersero dei problemi ai quali si cercò di dare risposte che però a loro volta erano frutto dell'indeterminazione, procedendo cioè con la consueta urgenza generale con un approccio singolo, separato da caso a caso e soprattutto lontano da una comune logica di azione. Fra tutte le questioni emerse in quel periodo, quella di Sorgane ha avuto la forza di occupare un ruolo fondamentale nella storia urbana della città, non solo per l'ingente quantità di alloggi che in un primo momento si pensava di realizzare, bensì, proprio per le scelte urbane che essa smuoveva, effettuate all'interno di una condizione priva di qualunque strumento di controllo. La questione della realizzazione del nuovo quartiere di Sorgane, assunse lo spessore di un vero e proprio "caso" con l'immane dibattito polemico che da sempre a Firenze circonda le questioni d'architettura. Tutto nasce dalla scelta quasi casuale, dettata da un risparmio economico, dovuta alla mediazione privata di un terreno sul quale fare sorgere il nuovo quartiere programmato dall'INA Casa e trasformato poi in seguito in uno dei nuovi "quartieri autosufficienti di edilizia popolare sovvenzionata" (CEP), previsti come produzione del secondo settennio dell'attività dell'Ente. La proposta – redatta sotto il generale coordinamento di Giovanni Michelucci – da un numero nutritissimo di progettisti<sup>1</sup>, non andò oltre la soglia di un generale planivolumetrico, quindi qualunque giudizio e considerazione ulteriori potrebbero apparire prive di fondamento, ad eccezione dell'aspetto più innovativo che prevedeva di collocare il centro del nuovo quartiere, su una sorta di acropoli da collocarsi sulla collina sovrastante l'intero quartiere.

Le obiezioni mosse a Sorgane riguardavano essenzialmente la questione del posizionamento dell'intervento in relazione al centro della città, ritenuto erroneo in seguito alla mancanza di uno strumento urbanistico generale di controllo. Queste considerazioni riguardavano il fatto che la realizzazione di Sorgane avrebbe indirizzato lo sviluppo urbano ad est del centro, in una direzione contraria alle naturali direttrici di sviluppo suggerite dalla forma aperta della valle dell'Arno, oltre a provocare la fusione della città con i borghi orientali, stravolgendo così il sistema storico delle colline. Inoltre, le opposizioni nascevano anche dal problema della circolazione che avrebbe richiesto, in

<sup>1</sup> I progettisti coinvolti nell'esperienza di Sorgane sono: Coordinatore: Giovanni Michelucci, Corinna Bartolini, Silvano Cappelli, Nereo De Majer, Pasquinucci, Ivo Tagliaventi, Francesco Tiezzi. Gruppo Aurelio Cetica, Silvestro Bardazzi, Domenico Cardini, Pier Angiolo Cetica, Mirta Naldoni Raspollini, Rodolfo Raspollini. Gruppo Giuseppe Gori, Emilio Brizzi, Emilio Isotta, Mario Negri, Ernesto Nelli, Rolando Pagnini, Gruppo Leonardo Ricci, Adriano Agostini, Ernesto Trapani, Alfredo Orbeziner, Aldo Porta, Gianfranco Petrelli, Gruppo Ing Francesco Spinelli, Lando Bartoli, Leonardo Lugli, Giacomo Piccardi, Giovanni Sanità, Manlio Torsellini, Gruppo Ferdinando Poggi, ing Mario Focacci, Sirio Pastorini, Bruno Peditti, Primo Saccardi, Giuseppe Sagrestani, Gruppo Leonardo Savioli, ing Marco Dezzi Bardeschi, Vittorio Giorgini, Ferrero Gori, Piero Melucci, Danilo Santi.



conseguenza anche al fatto che Sorgane si sarebbe trovato molto distante oltre che dai principali servizi della città, anche dalla zone industriali attuali e di sviluppo, con un continuo ed inammissibile attraversamento di flussi in spostamento nel centro storico. Un nutrito gruppo di intellettuali fiorentini <sup>2</sup>, prendeva pubblicamente posizione contraria al progetto, soprattutto sull'opportunità di costruire sulle colline.

Nella vivace polemica su Sorgane furono molte volte interpreti del dibattito, proprio gli stessi progettisti e in particolare Michelucci, il quale più di una volta si fece portavoce delle diverse anime che caratterizzavano il gruppo. Le obiezioni di Michelucci erano tutte impemiate sul piano umanitario, promuovendo fino allo stremo un rinnovamento della città attraverso una generale corallità di intenzioni e prefigurando la *variabilità* contenuta nella utopia populista della "nuova città", basata sulla continua integrazione e relazione dei suoi abitanti con il luogo.

Sul tema della relazione e dell'identificazione tra architettura e abitante è illuminante rileggere quanto a suo tempo scrisse Giuseppe Gori, intitolando la sua motivazione: "Faccio Sorgane per andare ad abitarci anch'io". Sulle pagine del *Giornale del Mattino* dell'8 aprile 1957, Gori scrive che

«Questo nuovo grande strumento che diamo all'abitante deve servire bene per abitare: il mezzo migliore per far bene è divenire noi stessi parte in causa. Faccio Sorgane per andare ad abitarci anch'io. Per evitare che l'utente sia sopraffatto dalle visioni esterne, bisogna che noi costruttori non si sia al di là di un'immaginaria linea di divisione, ma dalla stessa parte di chi vivrà in questo quartiere. Lo stesso spirito di immedesimazione nei bisogni, di collaborazione, si dilata a tutti noi, spogliandoci di ogni superambizione personale. Il fatto che noi andiamo avanti in maniera corale, rende più facile il raggiungimento del nostro scopo: ogni abitante potrà trovare il vano che fa per lui» <sup>3</sup>.

Nel giugno del 1957 la polemica culmina con il convegno nazionale dal titolo: "Firenze, Sorgane e il Piano Regolatore", organizzato da Ragghianti, al quale partecipò – Michelucci grande assente – tutta la compagine architettonica e urbanistica nazionale, da Quaroni a Zevi, Pane, Papini, Astengo, Riboldi, Samonà, Detti, e naturalmente Ricci, Savioli e Gori. Il convegno ebbe comunque la forza di indirizzare le energie affinché ogni decisione su Sorgane venisse subordinata alla redazione del Piano Regolatore Comunale e Intercomunale. Nel 1958, l'Amministrazione del Commissario Prefettizio, in sostituzione dell'Amministrazione eletta, concluse ed adottò il nuovo PRG della città, mentre nel 1962 si adotta il nuovo Piano Regolatore che migliora i contenuti di quello precedente. Attraverso l'adozione dei vari piani di Zona per l'edilizia economica e popolare che vedevano interessate tutte le zone lasciate libere dalle direttive del Piano, venivano realizzati studi planivolumetrici esecutivi delle zone destinate ad espansioni residenziali. È il caso della riconfigurazione del quartiere di Sorgane che grazie a questo nuovo piano urbanistico diventerà una realtà nei destini della città. Con il varo definitivo dell'iniziativa, il quartiere si riduce ad un insediamento abitativo di 400 abitanti, limitato alla sola area pianeggiante, mettendo così a tacere ogni polemica sulla collina.

Mentre il primo progetto di Sorgane aveva un impianto più frammentato e più diluito sul lotto, il progetto definitivo avrà un impianto più forte anche se molto più limitato. È un piano in cui prevale l'idea dell'edificio a grande scala che in alcune accezioni, vedi quelle di Ricci e Savioli, prenderà la declinazione della macrostruttura, ovvero l'utopia più fertile degli anni Sessanta, i cui grandi se-

<sup>2</sup> Ovvero: Bernardo Berenson, Piero Bigongiari, Romano Bilenchi, Alessandro Bonsanti, Emilio Cecchi, Gianfranco Cantini, Eugenio Garin, Roberto Longhi, Mario Luzi, Roberto Papini, Alessandro Parronchi, Ugo Procacci e Giuseppe De Robertis.

<sup>3</sup> Cfr. G.G. GORI, *Faccio Sorgane per andare ad abitarci anch'io*, in *Firenze ha bisogno di Sorgane per essere più bella. Che cosa affermano gli architetti che hanno progettato il nuovo centro*, in «Giornale del mattino» del 20 febbraio 1957.



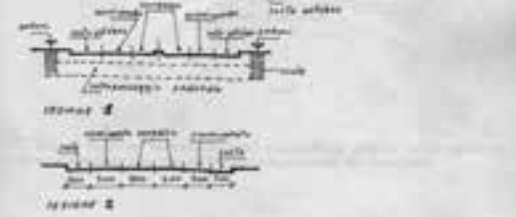
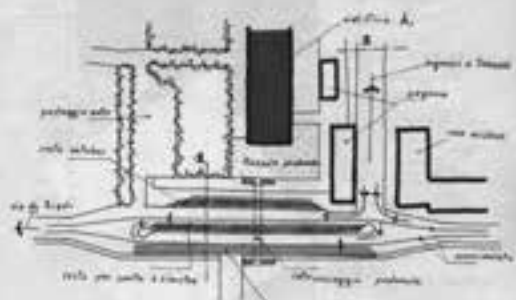


gni organizzano l'area in direttrici che evidenziano il rapporto con la collina che diviene nella nuova stesura un rapporto solo visivo. Tutta la composizione è articolata su una assialità principale che si accosta alle poche preesistenze dell'area. Da questa si dipartono delle direttrici secondarie, posizionate senza un criterio preciso, che tentacolarmente organizzano lo spazio rimanente. Si tratta in realtà di un'area poco compatta fatta di lembi e di ritagli e questo spiega la disarticolazione del disegno generale.

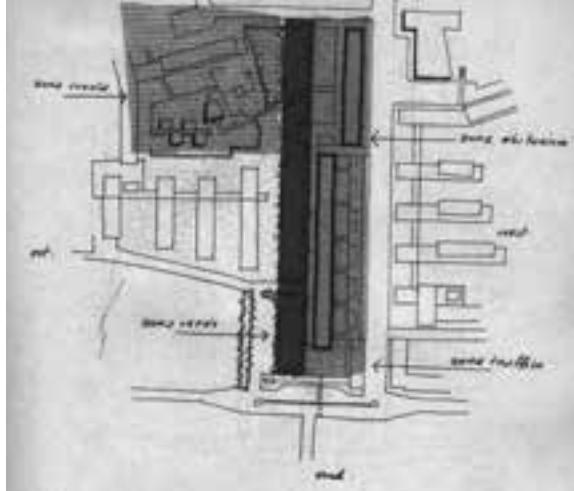
In particolare, l'intervento portato avanti dal gruppo coordinato da Giuseppe Gori, prevede l'edificio A e l'edificio B posti all'intersezione del nuovo quartiere con la via di Ripoli, antico collegamento dell'area con la città di Firenze. Ne risulta che i due edifici sono le prime architetture che si incontrano provenendo dalla città. In particolare, l'edificio A è posto in posizione arretrata sul filo stradale in modo da creare insieme al corpo di fabbrica destinato alle attività commerciali, uno spazio di mediazione dal traffico urbano. Esso, è volutamente più modellato dell'edificio B, quasi a voler denunciare un proprio ruolo di testata dell'intero complesso edificato. L'edificio A è un lungo corpo di fabbrica altimetricamente articolato in tre differenti altezze che ne determinano la volumetria scalettata. Nel progetto iniziale, i tagli degli appartamenti sono molto generosi, dotati di un'articolata zona giorno che ruota attorno al fulcro di un camino centrale. Ampie superfici vetrate connotano i fronti, impostati sul consueto rapporto dell'evidenziarsi della struttura in c.a. lasciata in vista, che si ritaglia su vaste specchiature di intonaco. Il disegno che se ne ricava è molto raffinato, impostato sulla sintassi tra parti portanti e tamponamenti che le coperture piane concludono con generosi aggetti sul filo delle facciate.

L'edificio B invece, nel progetto iniziale appare meno cesellato nel disegno generale dell'edificio A. Esso è posto sul filo della strada ed appare più compatto nella propria intenzione di annunciare il seguito degli edifici residenziali. Anche in questo caso, lo spazio interno si fonda su tagli di appartamento molto ampi, caratterizzati da una sorta di "isola" centrale occupata dai servizi, ovvero dai due bagni e dalla lavanderia. Come per l'edificio A, anche l'edificio B, presenta distribuzioni dei singoli appartamenti che paiono guardare ad un'interpretazione della casa borghese piuttosto che a quella operaia. Evidente è l'influenza dell'*housing* sociale di matrice nordeuropea capace di inserire l'intenzione di una totale fluidità interna degli spazi, capace di relazionarsi all'esterno tramite le vaste zone all'aperto come le terrazze e le logge, pur tuttavia, mantenendo inalterata quella tradizionale impostazione in stanze distinte, propria della casa italiana.

*Bibliografia: Quattro enti per l'edilizia popolare costruiranno diecimila vani a Sorgane, in «La Nazione Italiana» del 14 giugno 1956; Il villaggio di Sorgane inserito nel piano regolatore, in «Giornale del Mattino» del 21 luglio 1956; Il consiglio comunale ha iniziato la discussione sul progetto di Sorgane, in «Giornale del mattino» del 19 febbraio 1957; Firenze ha bisogno di Sorgane per essere più bella. Che cosa affermano gli architetti che hanno progettato il nuovo centro, in «Giornale del mattino» del 20 febbraio 1957; Tremila case nuove per tredicimila fiorentini, in «Giornale del mattino» del 20 febbraio 1957; I rappresentanti del Consiglio comunale hanno esaminato i progetti di Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 21 febbraio 1957; Il Consiglio comunale unanime si dichiara favorevole a Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 23 febbraio 1957; G. MICHELUCCI, Non sono argomenti validi quelli dei "critici" di Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 24 febbraio 1957; Accordo di massima sul progetto di Sorgane?, in «Giornale del Mattino» del 7 marzo 1957; Il Consiglio comunale dovrà decidere sul quartiere residenziale di Sorgane, in «Giornale del Mattino» dell'8 marzo 1957; Sul quartiere di Sorgane tesi in contrasto fra progettisti e commissione paesistica, in «La Nazione*

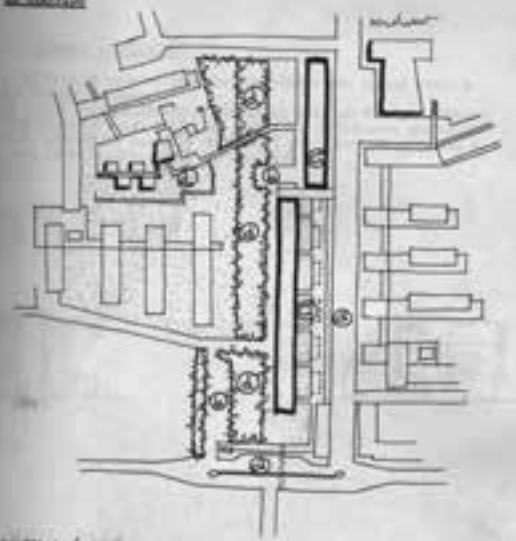


L'arricchimento della zona abitativa su via Sigali promette un allargarsi del modo d'insediare che coinvolge i tralicci di servizio, d'acqua, di gas e petroli, con una spinta periferica e sottoposta periferica. L'aspetto edilizio su illustra il funzionamento.



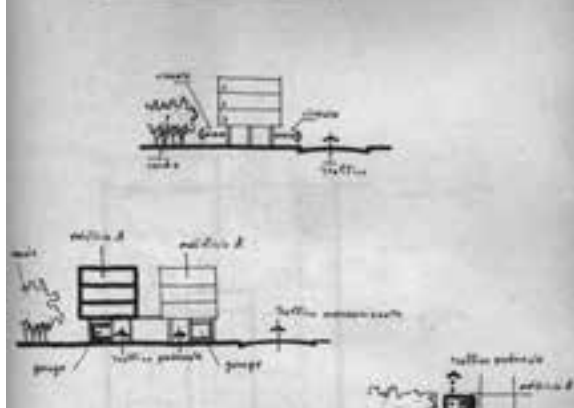
La figura mostra il traliccio necessario, il petrolio, il gas, l'acqua della abitazione. Il giardino, il verde, sono ben differenziati, secondo le funzioni.

LA STRUTTURA

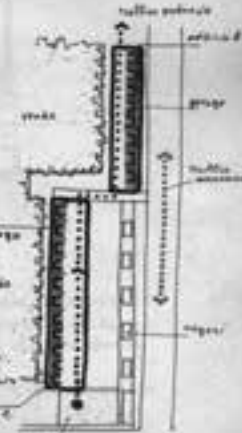


I vari tralicci sono: Tralicci necessitate solo in parte; petrolio e gas; tralicci acqua, petrolio sono a perfetta servizio della due unità edilizie A e B in senso, senza interferenze e due tralicci d'intersezione.

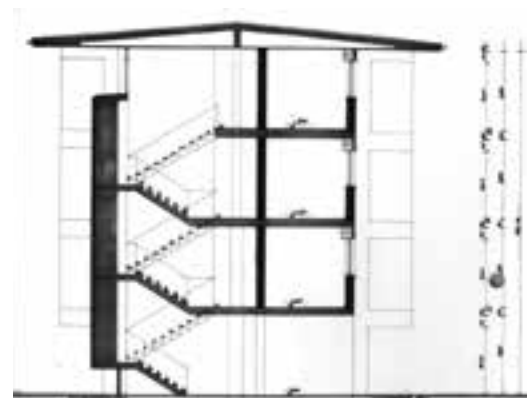
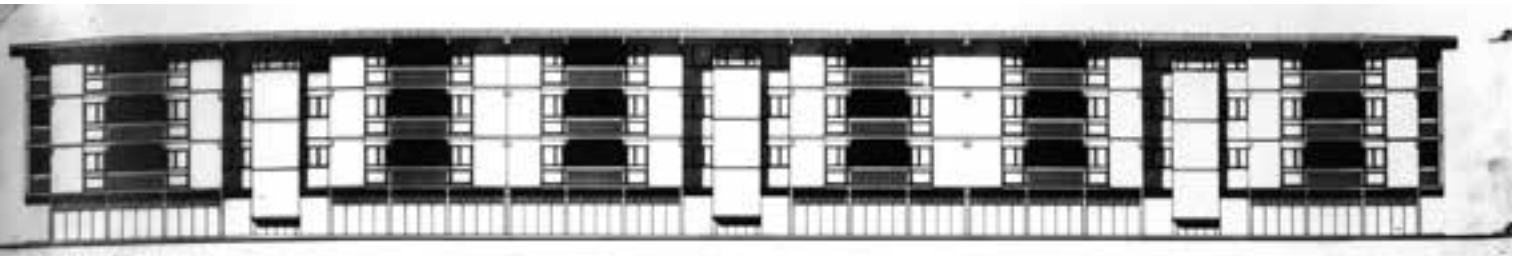
CONSIDERAZIONI GENERALI



I due edifici sono la spina principale del quartiere. È importante che siano liberi al piano terreno, cioè "a pilotis" in modo da lasciare libera la visuale tra strada e verde in modo da accogliere i bar, eventuali negozi, giochi, petali. È gradevole il transito dei pedoni, all'interno dei due edifici, tra verde e negozi.



Italiana» dell'8 marzo 1957; *La questione di Sorgane nuovamente in Consiglio Comunale*, in «Il Paese» dell'8 marzo 1957; *Il plastico del quartiere di Sorgane*, in «La Nazione» del 11 marzo 1957; *All'invito dei progettisti di Sorgane replicano le personalità della cultura*, in «La Nazione Italiana» del 20 marzo 1957; *Gli architetti progettisti di Sorgane difendono il loro diritto a costruire*, in «Giornale del Mattino» del 8 aprile 1957; *Per quale ragione è stato rinviato il dibattito pubblico annunciato su Sorgane?*, in «Giornale del Mattino» del 13 aprile 1957; O. CECCHI, *Firenze indecisa: verso est o verso ovest? Un nuovo quartiere accende la polemica*, in «Il Contemporaneo», Settimanale di cultura, serie II, IV, 2 (25 maggio 1957); B. Zevi, *Un convegno per la collina di Sorgane. Sette accusati a Firenze*, in «L'Espresso» del 23 giugno 1957, p. 12; G. MICHELUCCI, *Sorgane. Quartiere autosufficiente*, in «Edilizia Popolare», n. 16 del maggio-giugno 1957; *Modifiche al progetto di Sorgane in una riunione romana ad alto livello*, in «La Nazione Italiana» del 28 novembre 1958; *Il villaggio di Sorgane sarà costruito*, in «Giornale del Mattino» del 26 gennaio 1960; *Sorgane si farà*, in «Il Paese» del 26 gennaio 1960; *Roma ha imposto alla città la costruzione del "quartiere" di Sorgane*, in «La Nazione» del 27 gennaio 1960; *Non sono basate su motivi consistenti le opposizioni al quartiere di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 29 gennaio 1960; *La polemica degli oppositori di Sorgane è degenerata nell'equivoco*, in «Giornale del Mattino» del 31 gennaio 1960; *La costruzione del villaggio satellite non è in contrasto col piano regolatore*, in «Giornale del Mattino» del 2 febbraio 1960; *La costruzione del quartiere di Sorgane avrà inizio a Marzo*, in «Giornale del Mattino» del 10 febbraio 1960; *Michelucci e i suoi collaboratori si sono rimessi all'opera*, in «Giornale del Mattino» del 13 febbraio 1960; *Una serie di falsi ha affiancato la campagna per impedire la realizzazione di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 13 febbraio 1960; G. BASCHIERI, *I fiorentini devono conoscere quali sono i motivi della polemica di Sorgane. Difendiamo la nostra città dalla menzogna, dalla speculazione, dalla superficialità*, in «La Nazione» del 21 febbraio 1960; *La risposta di Togni all'interpellanza sul villaggio di Sorgane*, in «La Nazione» del 2 marzo 1960; *Sorgane sarà realizzato. Il Consiglio Superiore delle Belle Arti ha approvato definitivamente il progetto*, in «Giornale del Mattino» del 7 giugno 1960; *Si tenta di rimediare un grosso errore urbanistico. Sorgane in edizione ridotta e un secondo villaggio in altra zona*, in «La Nazione» del 13 luglio 1961; *La decisione definitiva per il quartiere di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 13 luglio 1961; S. FEI-G. GOBBI SICA-P. SICA, *Firenze profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea Editrice, 1995; P.C. SANTINI, *Architettura a Firenze oggi*, in «Ottagono», 3 (1966); V. GREGOTTI, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Milano, Electa, 1969; D. CARDINI, *I sogni e la metamorfosi della facoltà di Architettura (in memoria di G.G. Gori)*, in «Professione Architetto», 5-6 (1989).





## Palazzina sulla via Cassia Antica

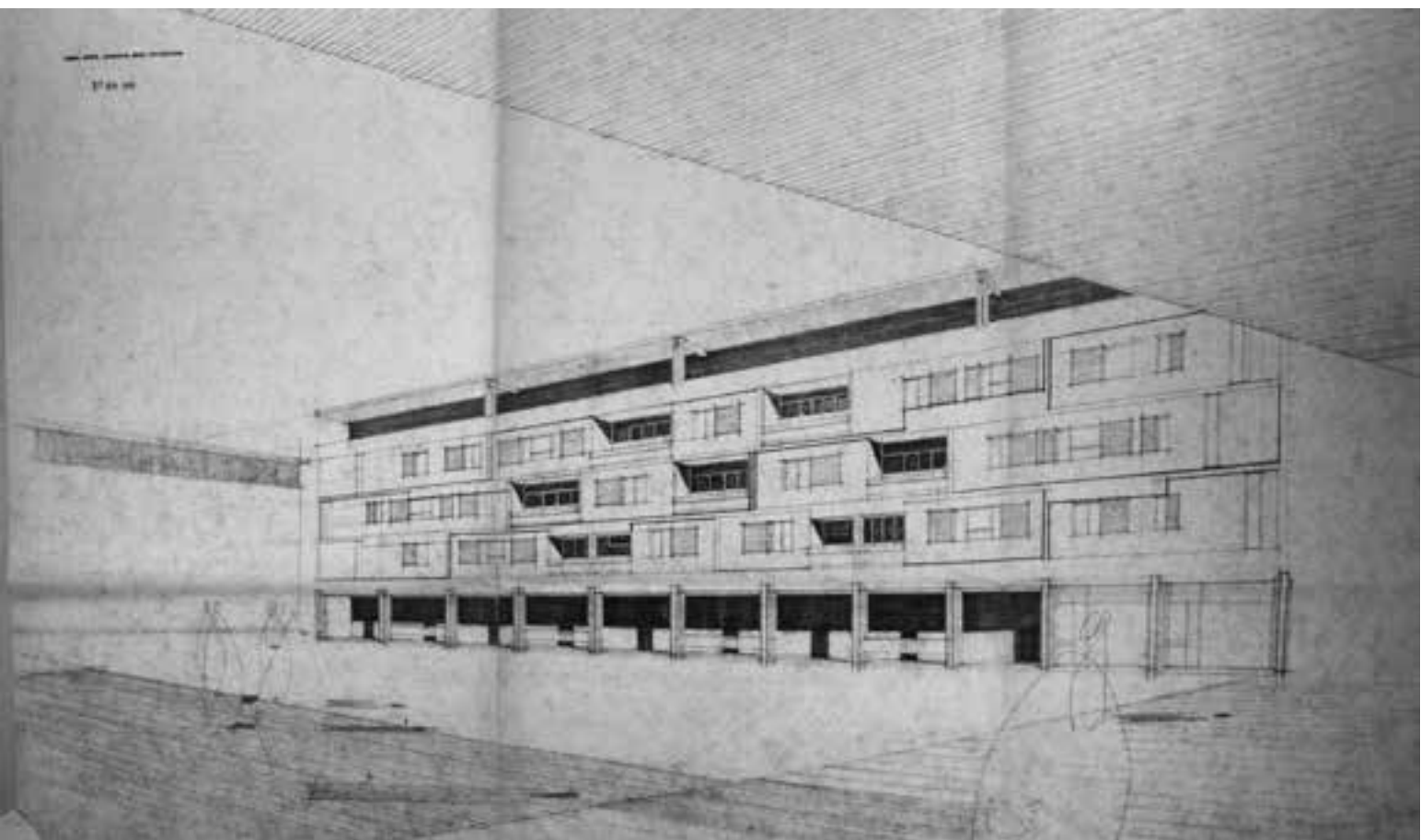
Roma, 1957-1961

*Giuseppe G. Gori*

L'edificio residenziale multipiano che Giuseppe Gori progetta e realizza a Roma sulla Cassia Antica, si inserisce a tutto diritto nella tipologia della palazzina romana. Il regolare blocco parallelepipedo a forte sviluppo longitudinale, presenta una chiara tripartizione suddividendosi in attacco a terra, parte centrale e coronamento. L'attacco a terra che si presenta costruito su un ritmo di stilizzati portici sui quali si aprono negozi e attività commerciali, dona al volume una forte rientranza d'ombra nella quale i percorsi pedonali urbani possono svolgersi in maniera protetta. La parte superiore del corpo di fabbrica si assesta su tre piani di elevazione che presentano nella loro parte centrale una concentrazione di aggetti e rientranze in modo da imprimere una sorta di dinamismo alla continuità del fronte. Sul medesimo filo del telaio in cemento armato lasciato in vista, si appoggiano a profondità diverse i volumi dei differenti locali in modo da conferire alla facciata, oltre al già citato senso di movimento, anche un generale senso di montaggio.

Fa da coronamento superiore una sorta di piano attico arretrato rispetto al filo di facciata dalla profonda linea d'ombra di una rientranza continua che separa il volume sottostante dalla copertura a padiglione in cotto che in alcuni punti appare solcata da aperture e da elementi nervati.

Nelle varie versioni delle varianti successive elaborate per questo progetto, ne figura una particolarmente accattivante nel quale, su disegni in copia eliografica acquerellati, si prospetta la possibilità di tingere in colori diversi le varie specchiature di intonaco che rientrano o aggettano dal filo della maglia in cemento armato in vista. Insieme ai balconi e all'impiego di persiane tradizionali in legno, l'uso del colore aggiunge una nota pittoresca a quella comune rincorsa di spontaneità e di realtà che rappresentano alcune tra le cifre più visibili all'interno della cultura architettonica dell'abitare sociale degli anni Cinquanta.



## Palazzo del Genio Civile

Pistoia, 1957-1962

*Giuseppe G. Gori*  
*Emilio Brizzi, strutture*



Nel redarre la relazione per il secondo grado dell'appalto concorso per la progettazione del nuovo edificio del Genio Civile di Pistoia, Giuseppe Gori ed Emilio Brizzi, per conto dell'Impresa Pancani di Signa, ripercorrono fondamentalmente le tracce riscontrabili nel percorso progettuale affrontato appena un anno prima in occasione della progettazione del nuovo edificio del Genio Civile di Lucca. Anche nel caso pistoiese, infatti, Gori e Brizzi si interrogano prima di mostrare una possibile soluzione formale, sul senso e sul ruolo della tradizione, ovvero su uno dei concetti cardine che in quegli anni andavano caratterizzando il dibattito sul rapporto tra la nuova architettura e i luoghi storici.

Come già affermato appena un anno prima per il lavoro di Lucca, anche in questo lavoro pistoiese si afferma che la città altro non rappresenta che un insieme inscindibile di momenti profondamente differenti tra loro che si riflettono in altrettante differenti espressioni e aspirazioni che il più delle volte possono apparire come inconciliabili tra loro. Anche in questo caso, una possibile strada da seguire è quella che deriva dalla comprensione di come ogni ambiente, sia di fatto solo una condizione culturale prima che formale, capace cioè, di influenzare profondamente le caratteristiche di ogni individuo, che a loro volta possono avere la capacità di condizionare l'espressione. In forza di questa reciprocità, ogni opera ed ogni individuo incarnano la sommatoria di un insieme di relazioni, legami e parentele che danno continuità e coerenza tra le opere di stili diversi prodotte da una stessa cultura. Quindi la tradizione a cui gli autori paiono guardare è di fatto una sorta di umore comune, che in Toscana pare essersi affermato tra il 1000 e il 1400 e che ha strutturato l'idea di una progettualità fatta di sobri volumi compatti, nei quali il pieno prevale nettamente sul vuoto e nel quale il principio della murarietà e della massa pare essere il principio informatore prioritario, visto anche come principio capace di esprimere una perfetta consonanza non solo con i sensi storici, ma anche naturali dell'ambiente.

Anche in questo caso, come nell'esempio lucchese, la genesi progettuale parte da una approfondita analisi delle principali città toscane, tutte basate sulla messa a dimora di un tessuto viario che si salda attorno al nucleo che viene generato dai capisaldi vitali della stessa città. In particolare, l'analisi urbana pistoiese, conduce al riconoscimento di un tessuto "serrato" capace di creare a sua vol-







ta un'architettura anch'essa serrata, mentre fuori le mura, il tessuto si diluisce nel verde e si espande in grumi edificati e nelle ville, creando una riconoscibile dicotomia fra la corallità della città e l'episodicità del suo intorno.

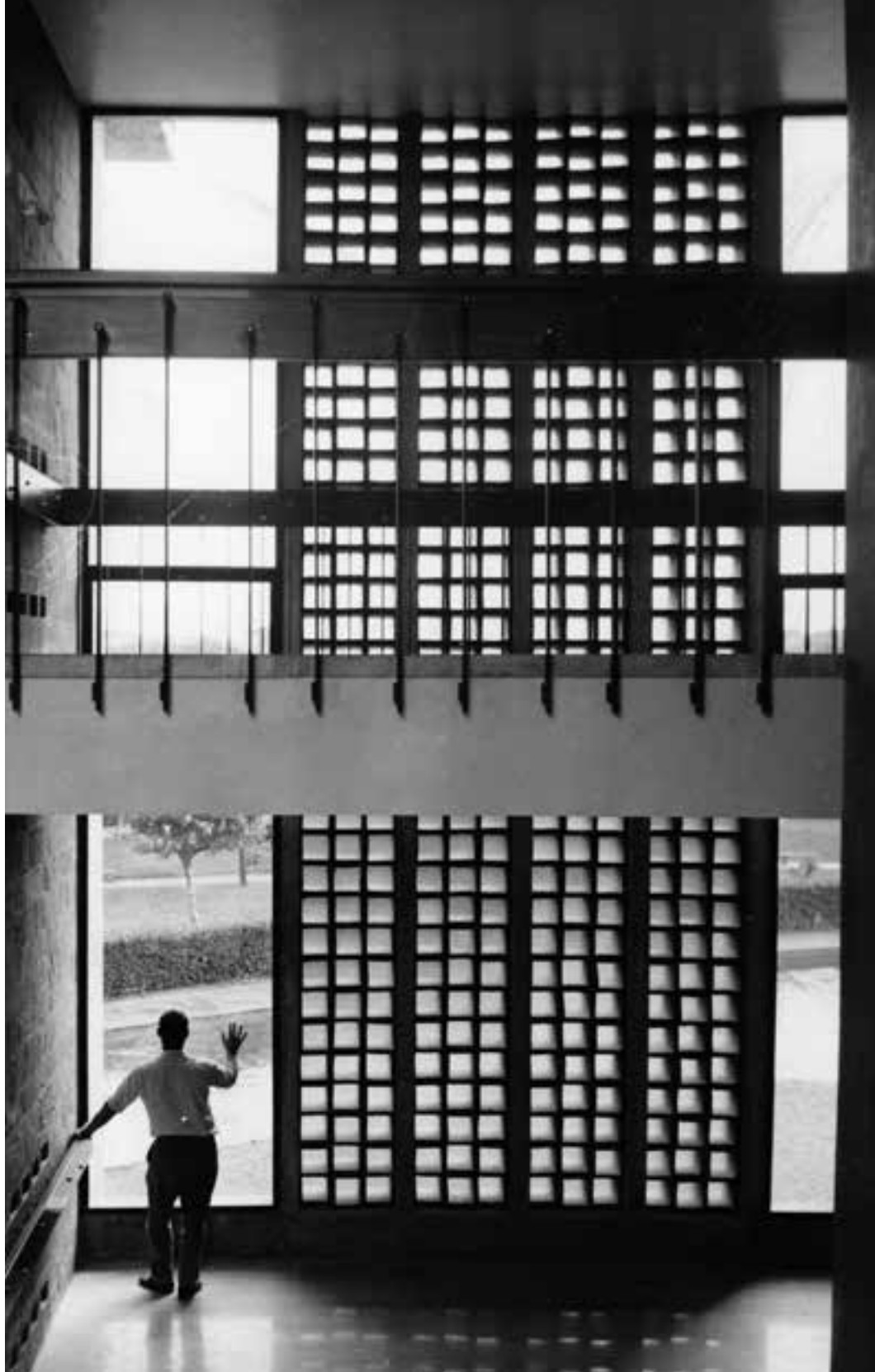
L'area su cui sorge il nuovo edificio del Genio Civile pistoiese, prospetta sulla vasta Piazza d'Armi posta in prossimità delle mura storiche e della Fortezza di Santa Barbara. La loro conformazione suggerisce lo snodarsi del nuovo corpo di fabbrica in due corpi distinti in modo da sottolineare la concavità della grande piazza alberata. Dagli imponenti volumi della fortezza, il nuovo edificio riprende il senso della murarietà dominante, caratterizzandosi in ritmi e angolature che interpretano la forza massiva della vicina preesistenza storica. Dalla stessa fortezza discende anche l'interpretazione materica del nuovo edificio, affidata, così come nell'architettura militare con il quale si confronta, al dialogo tra il mattone e la pietra.

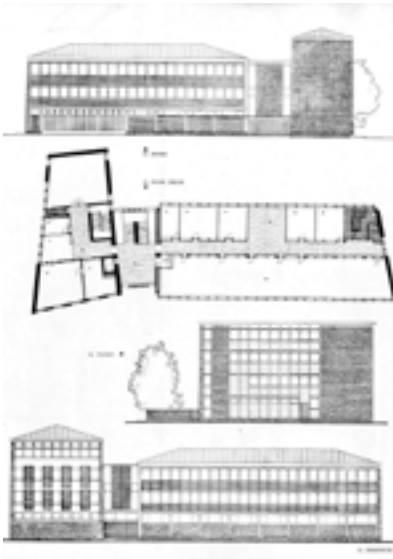
Il lavoro di interpretazione sulle preesistenze storiche pistoiesi è ampio e paradigmatico e non si limita ai soli edifici presenti visibilmente nell'intorno, ma cerca di allestire un percorso allusivo che va a coinvolgere la totalità del carattere e dell'identità architettonica pistoiese. Il Palazzo Guadagni, un tipico palazzo urbano quattrocentesco basato sulla composizione sintattica del suo fronte principale determinato da basamento-attacco a terra, parte centrale, coronamento-loggia e scansione d'angolo, viene interpretato nelle linee essenziali in cui si compone sintatticamente il fronte del blocco direzionale, anch'esso impostato su un impaginato tripartito che prevede un solido attacco a terra murato, una parte centrale ariosa e leggera e una loggia di coronamento nella parte che conclude l'edificio al cielo.

Anche il corpo degli uffici presenta un fronte principale risolto sull'interpretazione di ritmi che appartengono alla consistenza storica della città. Le lesene che scandiscono la superficie delle facciate laterali della Chiesa di S. Giovanni Forcivitas, capaci di impostare una scansione sempre più serrata dal basamento al tetto, viene interpretata senza mimesi alcuna, nel nuovo fronte, riproponendo in termini contemporanei lo stesso principio.

Anche sull'impostazione dei volumi, si registrano molte analogie con l'esempio lucchese. La composizione dell'edificio si articola sulla piazza, in due diversi corpi legati tra loro da una cerniera che funziona come luogo di ingresso e distribuzione, mentre un corpo basso ad un solo livello funziona da autorimessa dei mezzi di servizio e divide in due ambiti distinti la permanenza verde recintata dal muro continuo in pietra. Un muro continuo di cinta delimita l'area a disposizione funzionando anche da basamento su cui poggiano i volumi, ovvero, una scatola nitida e vibratile di due piani che contiene gli uffici e il blocco direzionale contenuto tra due "pale" di mattoni che placando il ritmo serrato degli uffici si conclude nell'impennata della loggia che chiude in alto questa parte di edificio. Tra i due corpi, quasi stretta a cuscinetto, la scatola di cotto forato e lesene, contiene la gabbia dei collegamenti verticali. Come di consueto nelle opere di Gori, un'ineccepibile chiarezza distributiva sta alla base della soluzione proposta. Lo spazio è gerarchicamente suddiviso in aree servite ed aree serventi, con una ottimizzazione e una razionalizzazione nel loro rapporto. Tale chiarezza viene riproposta anche in sezione in quanto il corpo degli uffici si estroflette volumetricamente dal sottostante volume arretrato dedicato ai servizi.

Come sempre succede nella parabola progettuale di Gori, visto anche che il progetto riguarda un ambiente lavorativo, particolare importanza viene data allo studio del benessere interno dei locali.





Tutte le misure dell'edificio partono da un'attenta modulazione dedotta da studi funzionali fatti sugli arredi, così come particolare attenzione è stata data ai problemi dell'illuminazione e della ventilazione, risolti con l'ausilio di aggetti protettivi sopra le finestre, capaci di difendere i locali dai raggi solari ma anche dalla pioggia, con avvolgibili integrati all'infisso e con finestre ad apertura a doppio vasistas controbilanciato, capaci di assicurare diverse soluzioni di aerazione.

Dal punto di vista costruttivo l'edificio presenta una maglia strutturale in cemento armato che si differenzia a seconda delle varie parti. Al piano terreno e nell'autorimessa è massiccia e con interassi notevoli, mentre nel primo e nel secondo piano del blocco degli uffici, la maglia è più sottile e maggiormente ravvicinata in modo da far coincidere il ritmo dei pilastri con quello delle finestre sul fronte, ottenendo così, una perfetta coerenza e sincerità strutturale.

Anche in questa opera, la realizzazione vede Gori impegnato in uno sforzo esecutivo non indifferente. Copioso è il materiale dedicato allo studio e all'approfondimento dei dettagli, tutti rigorosamente verificati in fase progettuale, alcuni anche con disegni in scala 1:1. Come di consueto, il disegno del particolare appare quasi come una sorta di "progetto nel progetto", nel quale nulla si lascia al caso e all'estemporaneità del cantiere. Il disegno dei particolari appare secco, preciso, razionale, basato su una chiara espressività sintattica che fa del "montaggio" tra pezzi, materie e forme tra loro diverse, il suo nucleo essenziale.

*Bibliografia:* G.G. GORI-E. BRIZZI, *Genio Civile Pistoia*, in «Architetti d'oggi», 2-3 (Luglio/Agosto 1961); *Oggi il ministro Zaccagnini inaugura la sede del Genio Civile*, in «Giornale del Mattino» di sabato 6 maggio 1961; *La nuova sede del Genio Civile a Pistoia*, su «Il Paese» di domenica 7 maggio 1961; N. ANGERÀ, *La nuova sede del Genio Civile ha risolto molti annosi problemi*, su «La Nazione» del 6 Maggio 1961

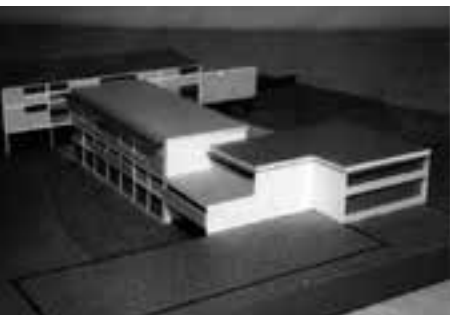




## Ampliamento dell'Ospedale Lotti

Pontedera, Pisa, 1957-1962

Giuseppe G. Gori  
Rolando Pagnini

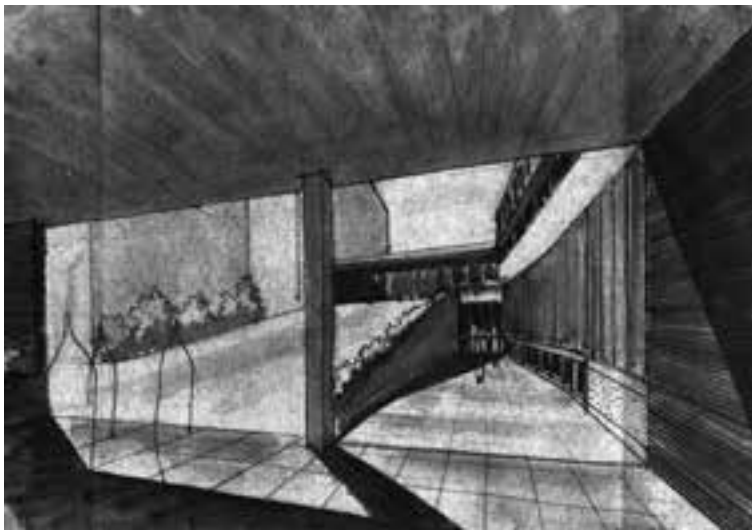


Il programma di riorganizzazione e di ampliamento dell'ospedale "F. Lotti" di Pontedera, vede Giuseppe Gori e Rolando Pagnini impegnati sul doppio fronte del cercare di dare una risposta sia agli imminenti problemi di ordine funzionale legati alle endemiche carenze di strutture a servizio dell'ospedale preesistente, sia al desiderio di una più ampia ridefinizione da attuarsi nel tempo in fasi successive. L'ospedale viene quindi visto come una sorta di generale organismo vivente dotato di un proprio sistema linfatico e circolatorio capace di distribuire al meglio i propri flussi vitali. Sulla scorta di questo tema, i preesistenti corpi di fabbrica vengono interessati dal reciproco collegamento ottenuto tramite degli spezzoni di galleria pluripiano che mettono in relazione tra loro i vari piani dei diversi edifici che sommati alla realizzazione di alcuni nuovi corpi di fabbrica in ampliamento e in addizione con gli esistenti, generano un tessuto planimetrico fatto di pieni e di vuoti basato su una totalità basata sulle singole autonomie. Il primo lotto di questo generale piano di sistemazione contempla la realizzazione del blocco di ingresso con la parte legata all'amministrazione, alle cucine e alle lavanderie.

Tale blocco, formato dal volume parallelepipedo previsto a filo sull'allineamento di via Roma e che contiene oltre all'ingresso per le ambulanze anche il corpo degli uffici amministrativi, viene concepito sull'espressione dei consueti temi compositivi affrontati da Gori, primo fra tutti quello del basamento continuo murato che recinge uno spazio verde al suo interno e che al contempo funziona come appoggio per un soprastante corpo di fabbrica, come in questo caso, a due piani, caratterizzato dal ritmo serrato di finestrate a nastro, scandite però, da fitti ricorsi verticali che determinano le specchiature dei davanzali.

Il volume a filo strada, si innesta sul retro con un altro volume anch'esso quadrangolare e ad esso perpendicolare, in modo da creare uno spazio aperto di pertinenza reciproca. Tale volume, adibito a lavanderia e cucine, si basa sulla razionale espressività di finestre a nastro che si alternano a dense porzioni di intonaco bianco.

*Bibliografia:* *Sull'ampliamento dell'Ospedale Lotti. Intervista con i progettisti*, in «Giornale del Mattino», sabato 5 settembre 1959; *Il piano di riorganizzazione dell'ospedale prevede una spesa di ottanta milioni*, in «La Nazione» del 2 settembre 1959; *I prossimi lavori all'ospedale F. Lotti, nell'illustrazione degli architetti Pagnini e Gori*, in «La Nazione» del 9 settembre 1959



## Sede dell'Automobil Club

Firenze, 1957-1958

*Giuseppe G. Gori*

*Domenico Cardini*

*Rodolfo Raspollini*

*Emilio Brizzi, strutture*



Lettera di Bruno Zevi a Gori nel quale si dice:

«Carissimo Gori, ti scrivo per darti una notizia che certamente ti farà piacere. Sono stato consultato dal redattore della voce "architettura" dell'Enciclopedia Britannica in merito alle migliori opere realizzate in Italia nel 1961-62. Tra le migliori cinque opere, ho elencato l'Albergo e nuova Sede dell'Automobil Club a Firenze, pubblicato nel numero 81 della rivista. Ti prego di dare questa notizia anche agli altri autori dell'opera, a Emilio Brizzi, a Cardini e a Raspollini. Con i più cordiali saluti. Bruno Zevi»<sup>1</sup>.

Nell'arco dei diversi segmenti temporali attraverso i quali si struttura e si evolve la progettualità appartenente alla Scuola Fiorentina, la felice corrispondenza tra la forma e la struttura pare essere tra gli altri, un tratto di innegabile comunanza.

Il complesso edificio della sede fiorentina dell'Automobile Club e dell'annesso albergo, progettato e costruito lungo la cerchia dei Viali di Circonvallazione dal gruppo formato da Emilio Brizzi, Domenico Cardini, Giuseppe Gori e Rodolfo Raspollini, trae gran parte della sua forza, proprio dalla sua originale concezione strutturale, capace nella propria razionalità, di farsi vera e propria espressione architettonica.

Proprio grazie alla coerenza strutturale che le disomogenee funzioni ospitate al suo interno, divengono parte di un medesimo registro spaziale, capace di tenere insieme diversità e contraddizioni in una sorprendente unicità.

La diversità delle funzioni ospitate nell'edificio si riflette sull'uso e sulla fruizione dei suoi spazi, soggetti a flussi diversi a seconda delle sue parti. Ad un uso intensivo da parte del pubblico, degli uffici destinati alla esazione delle tasse e al Pubblico Registro Automobilistico, si oppone un uso dello spazio più contenuto da parte dei fruitori del club ACI, così come ancora differenziato appare l'uso dello spazio da parte degli ospiti dell'albergo.

Proprio la soluzione strutturale, diviene il centro della soluzione capace di mettere insieme ogni diversità di questo composito sistema architettonico. Una soluzione che si basa su possenti cavalletti

<sup>1</sup> Lettera di Bruno Zevi a Giuseppe Gori, *Fondo Gori*, B.S.T.







in cemento armato con travi a doppio sbalzo capaci di sostenere i cinque piani delle camere dell'albergo, in modo da portare appesi i sottostanti due piani nei quali trovano posto tutti gli Uffici per l'assistenza auto e il PRA. Il legame tra la funzione ricettiva e gli uffici viene risolto mediante uno sviluppo armonico dei volumi che da un punto di vista complessivo si impostano sul tema della piastra e della torre. Nella piastra si organizzano le varie funzioni che vedono sul viale l'accesso principale agli uffici e alle parti comuni dell'albergo, mentre sulla via ortogonale al viale Amendola, cioè via Giotto, si apre il corpo ribassato degli uffici collaterali. Il cuore dell'intero edificio è rappresentato dal vasto salone destinato al pubblico, posto ad una quota ribassata rispetto a quella stradale, e sul quale si affacciano i due livelli della piastra interamente illuminati dal vasto lucernario zenitale realizzato con struttura in acciaio e lastre in perspex stampato che formano un disegno astratto. La visione michelucciana della *variabilità*, cioè quella di una città abitata prima che dalle forme dell'architettura, dalla pulsazione dei suoi flussi, pare incarnarsi al meglio in questo edificio. Il vasto spazio di ingresso offre la doppia possibilità di scendere nel salone, o di salire nello spazio ballatoio che si apre a tutta altezza proprio in corrispondenza del salone sottostante. La spazialità dell'insieme, pare modellata dal flusso dei suoi fruitori che in questo spazio libero e all'apparenza indifferenziato nel quale pare vigere la sola regola della trasparenza e della fluidità, possono coglierne la sua interezza e la sua esatta razionalità. Il volume all'esterno offre una sua appartenenza a quei dettami di composizione sintattica ai quali pare guardare la progettualità di Scuola Fiorentina. Pur nella razionalità e nel nitore generali, ogni singolo pezzo pare scandirsi sulla sommatoria di tutti i possibili elementi che lo compongono, così da creare una semplicità raggiunta per sommatoria di parti. Come di consueto nella poetica di Gori, l'attacco a terra dell'edificio assume un ruolo prioritario. In questo caso, pare addirittura scandirsi in due parti distinte, connotate dalle ampie superfici vetrate del piano terra che accoglie gli ingressi e dalla fascia aggettante sul filo del piano terra, della piastra nella quale gli unici elementi che la caratterizzano sono i ritmi strutturali delle travi binate. In posizione arretrata rispetto al doppio filo del basamento, si colloca il volume dentellato dell'albergo, nel quale i marcapiani in cemento armato in vista scandiscono la massa di intonaco bianco nella quale le aperture vengono riunificate nel tratto filante di asolature verticali che definiscono l'angolo di ogni dentellatura.

Sulla via Giotto, il piccolo volume degli uffici assicurativi si pone come una scatola vetrata nella quale il disegno dell'infisso pare essere la sola nervatura, coperta da una lastra orizzontale che aggetta fortemente sul filo di facciata.

Pur presentando l'unione di volumi e temi nettamente distinguibili tra loro, è proprio nella stessa relazione tra le varie parti che risiede la bontà dell'opera. Un'opera impostata sulla propria chiarezza costruttiva, sulla propria emblematicità volumetrica, sulla propria forza distributiva, nonché sull'essere espressione di una teoria progettuale, ma anche e soprattutto sulla forza del dettaglio e sulla sua perfetta esecuzione tecnica. Si veda il disegno semplicissimo ma al contempo efficacissimo dei parapetti interni, giocato sul rapporto tra lastra di vetro e corrimano in legno, così come i parapetti che diventano seduta.

Il tema della fluidità, vero cavallo di battaglia dell'intero razionalismo, si declina in questa architettura, in una sua particolare e raffinatissima versione, dove tutto pare smaterializzarsi in modo che lo sguardo possa abbracciare non solo i vari spazi dell'architettura, ma anche costantemente sottolineare e fare propria la relazione con l'esterno. Un esterno che "entra" nella composizione come luce so-





lare, come vista della città, come alterità alla quale sempre riferirsi come traguardo percettivo finale. La coerente relazione tra forma e struttura permette di creare sempre un rapporto di relazione con essa, suddividendo lo spazio in temi e sottotemi che vi appartengono. Ampie specchiature di intonaco vanno a dialogare con la presenza puntuale di travi e pilastri, mentre pannellature in legno dogato sottolineano il bilanciamento tra le varie parti, così come una spazialità di relazione percepibile attraverso la sezione, stabilisce contatti visivi tra livelli diversi, partecipando lo spazio di una totalità che diviene il registro tonale più prezioso. A questi, si aggiunge l'uso generalizzato delle lastre di cristallo traslucido che vengono utilizzate quali parapetti di scale e ballatoio, quali schermature di corridoi e di rampe di scale, a dilatare lo spazio in una continuità visiva tra sopra e sotto, interno ed esterno, sconosciuta prima d'ora in un edificio pubblico moderno fiorentino.

*Bibliografia:* L'Automobil Club dà l'esempio trasferendo la sede nel viale Amendola, in «La Nazione», del 15 Marzo 1960; Complesso A.C.I. a Firenze, in «Bollettino Tecnico del Collegio Ingegneri di Firenze», n. 4, Aprile 1960; G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Editori RAI, 1968; G. GOBBI, *Itinerari di Firenze Moderna*, Firenze, Alinea Editrice, 1987, p. 111; *Albergo e sede dell'Automobile Club a Firenze*, in «L'Architettura», n. 81 (1962), p. 557





## Quartiere INA IACP

Ricciano, Pescia, 1958-61

*Giuseppe G. Gori*

*Emilio Isotta*

*Mari Negri*

*Ernesto Nelli*

*Rolando Pagnini*

*Emilio Brizzi, strutture*

Con la definizione di un PRG redatto dal Comune di Pescia, adottato nel 1958 ma mai divenuto operativo a causa della mancata approvazione della Giunta Provinciale Amministrativa, viene resa possibile la realizzazione dei due villaggi satellite di Colleviti e di Ricciano.

In particolare, l'intervento di Ricciano, condotto nell'ambito del secondo settennio del piano INA/CASA, dall'Istituto Autonomo Case Popolari di Pistoia, prevede la realizzazione di un complesso abitativo prefigurato da un nutrito gruppo di progettisti coordinati da Giuseppe Gori, che evolvono una proposta planivolumetrica precedentemente elaborata da Giovanni Michelucci.

Il nuovo quartiere di Ricciano che sorge alla base della collina sulla quale a mezzacosta si situa il borgo storico di Uzzano, si colloca nel paesaggio come una sorta di nuovo basamento alla preesistenza del vecchio paese, quasi fosse un argine che simbolicamente ne evita lo svuotamento, come di fatto in quegli anni stava avvenendo. In pieno clima realista, anche in questo caso, la scoperta di una realtà fatta di consuetudine quotidiana, di un carattere frutto di lenta sedimentazione, così come di una tradizione radicata al luogo e al suo carattere, diventano gli elementi su cui si basa il percorso progettuale che porta alla realizzazione di un sistema edificato volutamente dimesso, ma profondamente studiato nella propria misura di relazione, con i sensi più intimi del luogo che lo ospita. La semplicità a tratti severa, su cui si imposta l'immagine del nuovo edificato, parte dall'osservazione del carattere popolare del luogo, che mantenendo intatta una sua coerenza e una sua riconoscibile dignità, fa dei suoi pochi ingredienti, il proprio valore più prezioso, approdando ad una figuratività che non ha nulla del vernacolare e del populista. A ben osservare, la semplice spontaneità dell'insieme è il frutto maturo di quella consuetudine tutta toscana e fiorentina in particolare, capace di razionalizzare e di scarnificare all'essenza pochi principi, siano essi insediativi, volumetrici, costruttivi e finanche materici.

Data la natura collinare dell'area di intervento, la sistemazione generale è stata pensata cercando di rispettare e interpretare l'idea del terrazzamento coltivato a vite e olivo. Per questo si è cercato di mantenere il più possibile attorno al complesso, lo stato naturalistico preesistente in modo da legarlo ad esso in un rapporto autentico di relazione. Per questo i diversi nuclei residenziali si dispongono assecondando la sezione del terreno, elevandosi in modo da avere sempre un doppio ingresso da valle e da monte. Il tracciato di poche strade carrabili che ricalca l'andamento delle curve di livello, viene con-

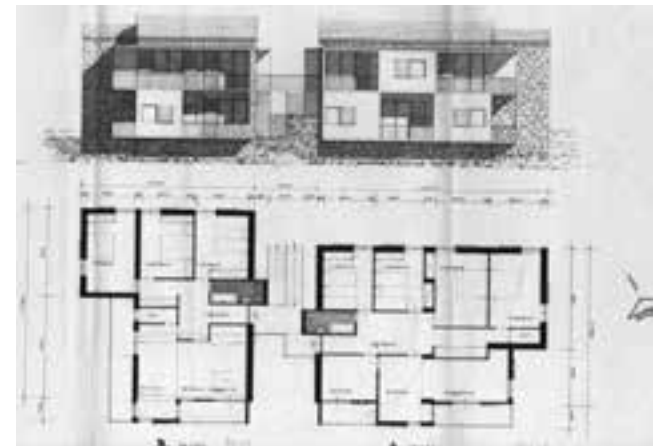
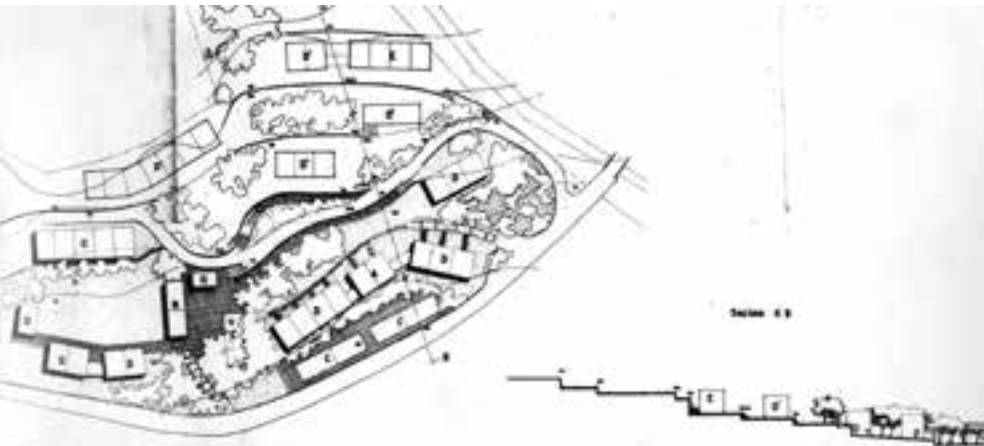




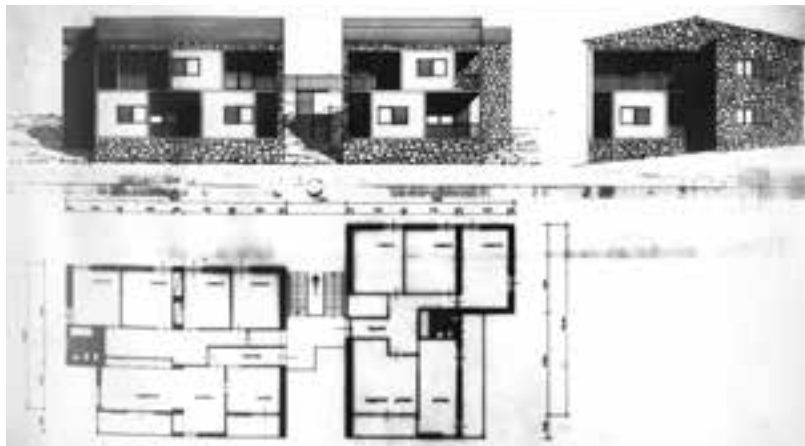


trappuntato dal tracciato più fitto di percorsi pedonali che costituiscono una più capillare rete di tragitti minuti. Centro del nuovo progetto di insediamento è l'edificio della scuola che baricentricamente, offre la possibilità con il suo slargo antistante, di spaziare la vista sulla valle sottostante. Pur nella voluta banalizzazione della generale dimensione espressiva, lo studio progettuale degli edifici residenziali entra nel dettaglio di varie tipologie caratterizzate da un ampio respiro dello spazio interno. Tra esse è sicuramente da evidenziare la tipologia a duplex che occupa il primo e il secondo livello degli edifici; essa, prevede oltre alla generosa zona giorno dotata di loggia e alla camera da letto con servizio autonomo al piano terra destinata agli anziani genitori della famiglia post-patriarcale alla quale era destinata, anche un insolito spazio a ballatoio che affacciandosi sul doppio volume del soggiorno, rimanda alla lezione di un *housing* di matrice anglosassone. Ogni alloggio comunica con il terreno tramite una rampa di scale all'aperto ma coperte, in modo da isolare volumetricamente tra loro i vari nuclei di alloggi non impedendo così la percezione della vista del paesaggio dall'interno del complesso. Strutturalmente, gli edifici sono molto semplici e si basano su setti portanti realizzati in muratura di pietra estratti dalla vicina cava di Pietrabuona, sui quali si appoggiano solai unificati in laterocemento e murature esterne intonacate sulle quali spicca il rosso minio dei parapetti in ferro e le persiane in legno verniciato turchino, mentre manti in coppi e tegole rivestono le semplici coperture a capanna. Particolare attenzione è stata data nella composizione dei fronti, nella quale si è cercato di evitare nella definizione delle aperture, l'effetto casellario verticale o orizzontale. Al contrario, ogni apertura, perde la consueta connotazione di spazio mancante tra due pareti, come la lezione del Moderno e in particolare della sua declinazione organicista, lascia spesso in quegli anni come traccia riconoscibile per assestarsi, invece, quali tradizionali "bucature" capaci di saggiare la consistenza della massa muraria circostante.

*Bibliografia:* Alcune abitazioni del Villaggio residenziale, in «Giornale del Mattino» del 12 marzo 1961; Alcuni aspetti del nuovo villaggio, in «La Nazione» del 12 marzo 1961; Per l'inaugurazione del villaggio di Ricciano un messaggio del sindaco alla cittadinanza, in «La Nazione» del 11 marzo 1961; Domenica un nuovo quartiere cittadino renderà più grande e più bella Pescia, in «La Nazione» del 10 marzo 1962; La città si espande, in «La Nazione» del 12 marzo 1962; G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai, 1968; A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci*, Milano, Electa, 1990; A. SUPPRESSA, *Itinerari di architettura moderna Pistoia Pescia Montecatini*, Firenze, Alinea Editrice, 1990







## Istituto Tecnico Commerciale

Carrara, 1958-60

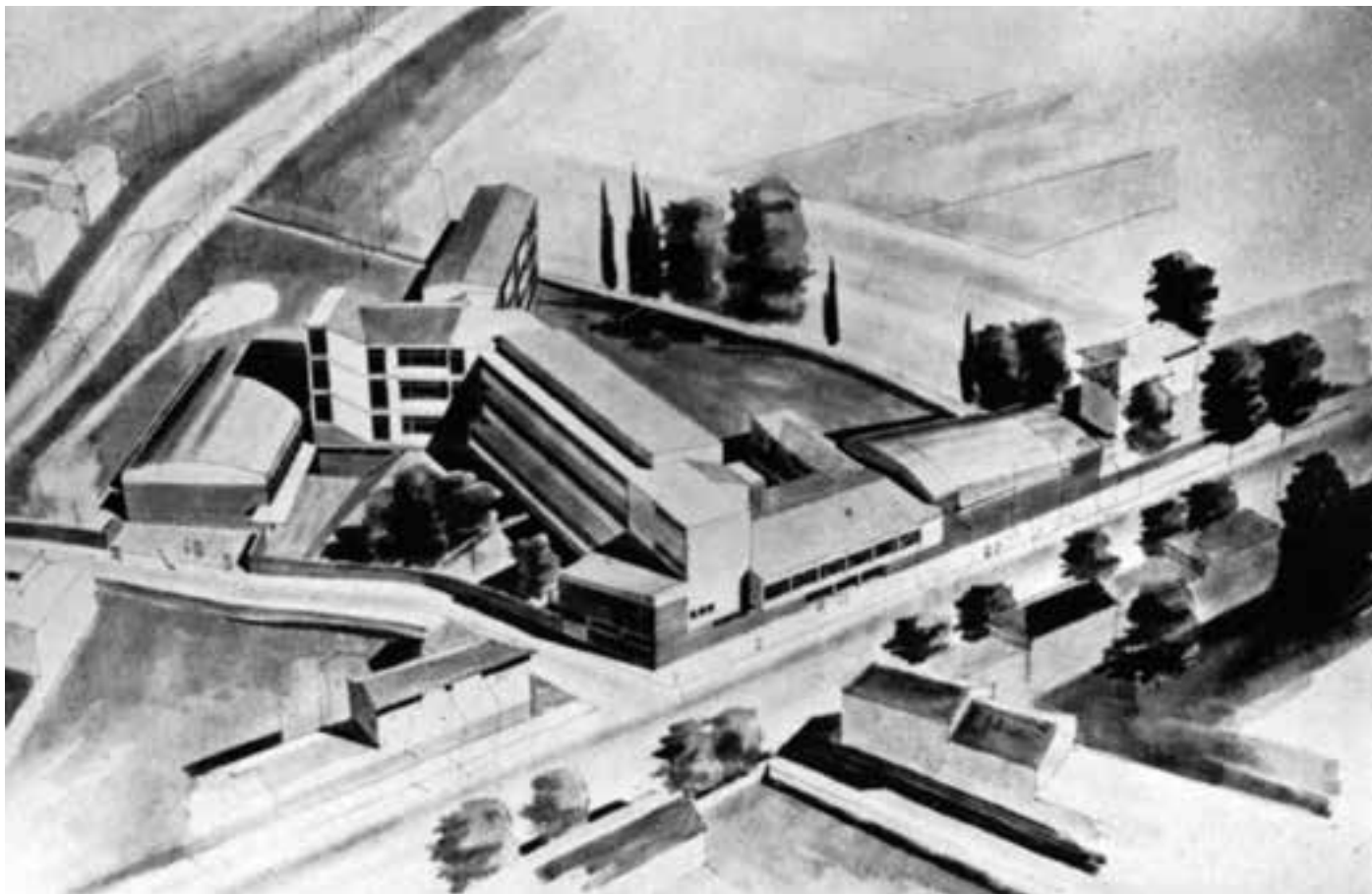
*Giuseppe G. Gori  
Rino Vernuccio*

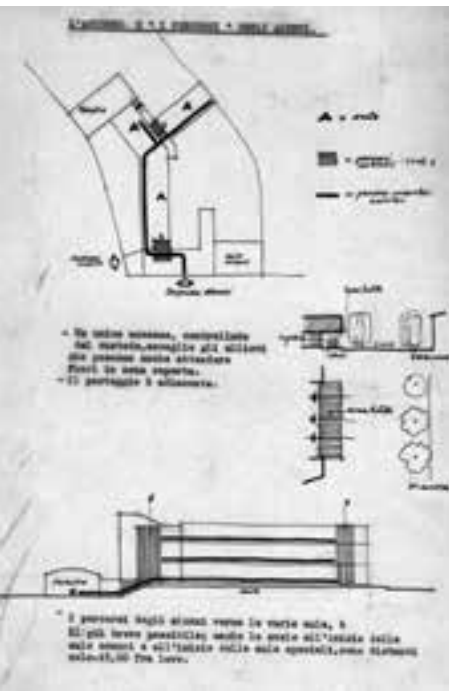
L'Istituto Tecnico Commerciale che Gori progetta e realizza insieme a Rino Vernuccio a Carrara dal '58 al '60, si ubica in un'area posta alla congiunzione tra il Viale XX Settembre e via Montecimato. Lo schema aggregativo dei diversi volumi nei quali si configura l'intervento si articola in una composizione che privilegia l'ottimizzazione delle aule rispetto all'orientamento solare, rivolgendole secondo il quadrante sud-est e piazzando i corridoi a nord.

Data la diversità di ruolo urbano delle due strade su cui si apre l'area, l'edificio si attesta principalmente sul filo stradale del viale XX Settembre, lasciando alla via laterale, l'affaccio di alcuni volumi secondari. Tutto l'intervento, con i suoi 5 distinti corpi di fabbrica tra loro relazionati in modo da avere sempre una possibile continuità planimetrica, definisce una sorta di tessuto che alterna volumi costruiti a spazi verdi che ospitano aree ricreative e destinate agli sport all'aperto.

Tutti i volumi affacciati sulla strada principale sono destinati a funzioni di relazione con il pubblico, come le segreterie, gli uffici e l'aula magna pensata come luogo polivalente funzionante indipendentemente dall'uso della scuola. In posizione retrostante e arretrata rispetto ai confini, si colloca il corpo dedicato allo studio, composto dalla batteria di aule che si articolano su tre piani diversi. È questo un corpo di fabbrica vocato alla concentrazione, allo studio e alla quiete, per questo appare isolato dalle strade, e quindi dai rumori della città, attraverso gli spazi-cuscinetto dedicati al verde che si aprono ai suoi lati. La composizione generale si chiude verso il torrente che definisce uno dei lati di confine dell'area, attraverso il sistema della palestra e delle sistemazioni esterne dedicati agli sport da praticare all'aperto.

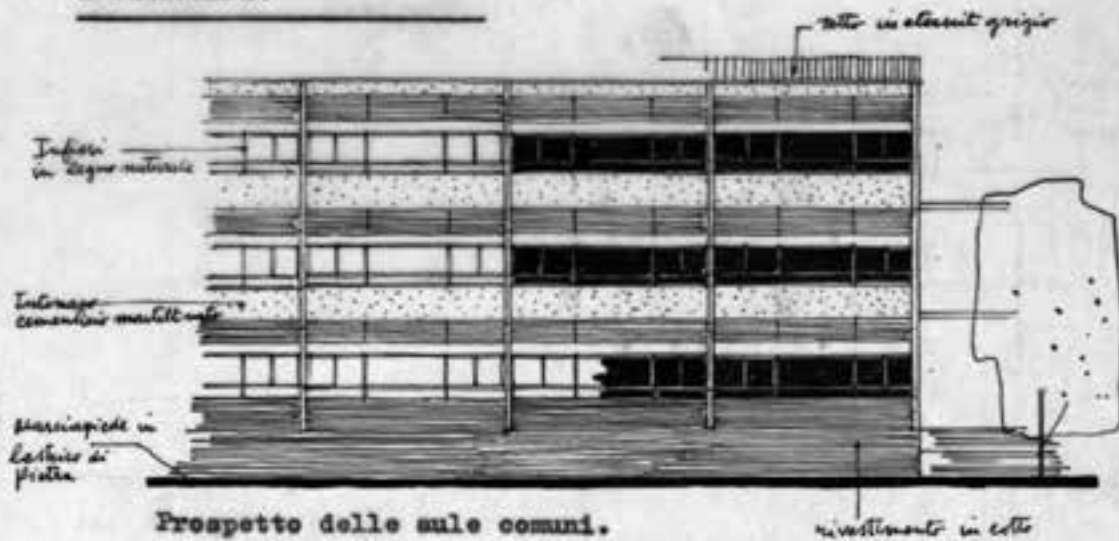
Anche questa realizzazione si fonda su un ineccepibile e rigoroso studio dei caratteri distributivi tra le varie parti, impostando il tutto sul tema degli accessi e dei percorsi che vengono tenuti rigorosamente separati tra l'utenza pubblica e quella degli studenti, nonché razionalizzati secondo distanze minime. Particolarmente interessante appare lo studio del corpo frontale dedicato all'aula magna e alla biblioteca. Mentre un fronte continuo definisce il filo sulla via principale, il fronte opposto, aperto sul verde di pertinenza, si frastaglia in una maggiore complessità volumetrica che porta a movimentare il volume con l'estrusione del lungo corpo di fabbrica della biblioteca, accessibile autonomamente anche dal pubblico esterno.





Compositivamente, il complesso mette in atto una dinamica che costituisce una delle lezioni più interessanti della ricerca di Gori, e che costituirà anche la cifra maggiormente riconoscibile nell'espressività di Vernuccio, ovvero quel concepire la forma dell'architettura sul doppio e simultaneo piano di un'evidente riconoscibilità dell'impianto generale letto come "segno" nella città e nel territorio, affiancato da una propria altrettanto evidente riconoscibilità delle sue singole componenti. Un'unità fatta di molte diversità, ognuna autonoma e riconoscibile, tenute insieme oltre che dal disegno generale, anche e soprattutto dalle molte e sempre diverse soluzioni delle loro reciproche relazioni. In definitiva, a voler ben guardare, è proprio in questo "come" le diverse parti stanno insieme, che si misura la bontà di questo approccio progettuale, basato sull'articolazione sintattica dei molti elementi che compongono con la loro forza, la forza dell'insieme. Naturalmente, in questo approccio, il dettaglio ha un ruolo prioritario e anche in questa realizzazione, raggiunge punte di estremo rigore espressivo.

Gli esterni alternano basamenti rivestiti in pietra ad ampie specchiature di intonaco nelle quali il tratto filante di finestrate orizzontali ribadisce la radice razionale dell'impianto, addolcita nei suoi punti topici dall'inserimento di una misura e di una materia più propriamente legate ad una dimensione tradizionale dell'architettura. Le coperture a capanna e a padiglione si alternano a quelle piane, mentre alle superfici sulle quali prevale il pieno si affiancano superfici interamente vetrate. Gli interni sono basati oltre che sull'uso attento del colore, che come di consueto nelle opere di Gori asseconda le sensazioni che i vari locali dovrebbero suscitare, anche sulla definizione di un dettaglio che nella sua semplicità appare estremamente raffinato e potente. Il disegno degli infissi interni a tutta altezza, la presenza di doppi volumi che danno compenetrazione altimetrica allo spazio, l'uso del legno nei parapetti dei ballatoi, così come l'uso più volte ripetuto di lame in legno montate verticalmente a creare diaframmi fra parti diverse, sottolineano una spazialità fluida e continua, caratterizzata dalla presenza di polarità spaziali e materiche che paiono galleggiare nella totalità della composizione.



sezione sala.

Parati alte e soffitti a calce:  
semplice e inimitabile.

Parati basse: rivestite in "vinidolum",  
fino a m. 2.00. Semplice ed igienico.

Pavimento in gres arancio grigio (industriale),  
o gettate di cemento alla veneziana.



## Edificio polifunzionale

Firenze, 1958-1960

*Giuseppe G. Gori  
Rolando Pagnini*



L'edificio realizzato all'angolo tra la via Verdi e la via Ghibellina nello storico quartiere di Santa Croce a Firenze, si imposta su una volumetria compatta capace di connotare un nuovo "canto" della città. Attorno alla scansione d'angolo, infatti, si costruisce tutto il percorso compositivo del volume, il cui angolo tra le due storiche strade, appare quasi come una sorta di torre medievale che affiora dal passato. Il volume interamente rivestito di lastre di pietra forte, si rende maggiormente poroso sul fronte tergale in relazione con la via Da Verrazzano, accogliendo oltre alla rampa carrabile che conduce all'interrato dei garage, anche lo spazio ombroso di un piccolo giardino.

La conformazione libera su tre lati, permette di elaborare al piano terra, una planimetria che enuclea due distinti corpi di fabbrica separati da un passaggio pubblico coperto che collega la via Verdi con la via Da Verrazzano. Questo permette di concepire diverse funzioni che possono non entrare in relazione tra loro, come la banca e l'albergo che si sviluppano per tutti e quattro i livelli dell'edificio. Oltre al salone della banca, i rimanenti locali del piano terra vengono destinati ad ingresso-hall dell'albergo, a negozi e ad un ristorante. Ai piani superiori si susseguono le camere d'albergo e gli uffici della banca, mentre solo sulla via Ghibellina, un piano attico destinato in origine a ristorante panoramico, conclude in alto l'edificio.

Tutta la composizione si imposta sulla sintassi evidente della tripartizione in basamento, parte centrale e coronamento. L'attacco a terra del basamento evidenzia una reiterazione di archi ribassati in cemento armato in vista, tamponati da infissi ad eccezione di quello che individua il passaggio pedonale. La massa muraria sottolineata ulteriormente dalla presenza della pietra, viene resa vibratile dall'accostamento di una sorta di tessitura in esili elementi di cemento armato e insieme alle piccole logge arretrate, genera un'alternanza di pieni e di vuoti ulteriormente sottolineata dall'ombra. Prima del tema di copertura, il generoso oggetto di una lastra orizzontale di c.a. interpreta la consueta gronda fortemente aggettante sul filo di facciata che tradizionalmente a Firenze, caratterizza la conclusione in alto della maggior parte dei palazzi cittadini.



## Palazzo della Dogana

Livorno, 1959

*Giuseppe Gori*



Per l'antico porto di Livorno, caratterizzato dalla presenza delle mura dai bastioni e dalla Fortezza Medicea sull'acqua, Giuseppe Gori progetta e realizza l'edificio della Dogana, pensato in stretta relazione con gli elementi architettonici emergenti del contesto storico nel quale si inserisce.

Su un consueto zoccolo-basamento, si appoggia un corpo di fabbrica longitudinale pensato «in un giuoco di tessitura in “contrasto” con la mole potente della Fortezza e cerca di legarsi in “assonanza” con i monumenti caratteristici delle repubbliche marinare»<sup>1</sup>

Il corpo longitudinale dell'edificio, quasi a mimare il lungo scafo di una nave portata in secco e sorretta da i suoi piedistalli, presenta temi molto differenti sulle fiancate e sulle sue teste. In relazione ai ritmi serrati di certe architetture storiche della città, il tetto e le due fiancate longitudinali paiono impostarsi sul tema delle costole della carena di un'imbarcazione, che svettano in copertura in un motivo merlato di mansarde che allude a certi temi tipici delle fortificazioni. Questo tema pare dilatarsi nelle due testate rivolte sulla città e sul mare, aprendosi in una copertura inclinata contraria al piano di facciata, interamente caratterizzato da aperture vetrate.

A livello planimetrico il nuovo edificio si pone rispetto alle altre masse volumetriche, cercando di creare una relazione con esse in modo da lasciare una permeabilità panoramica tra il Porto Mediceo e la Darsena Vecchia. Al piano terra, la sporgenza di un avancorpo verso il mare, bene “invita” anche il ritorno veicolare tra la città e il porto.

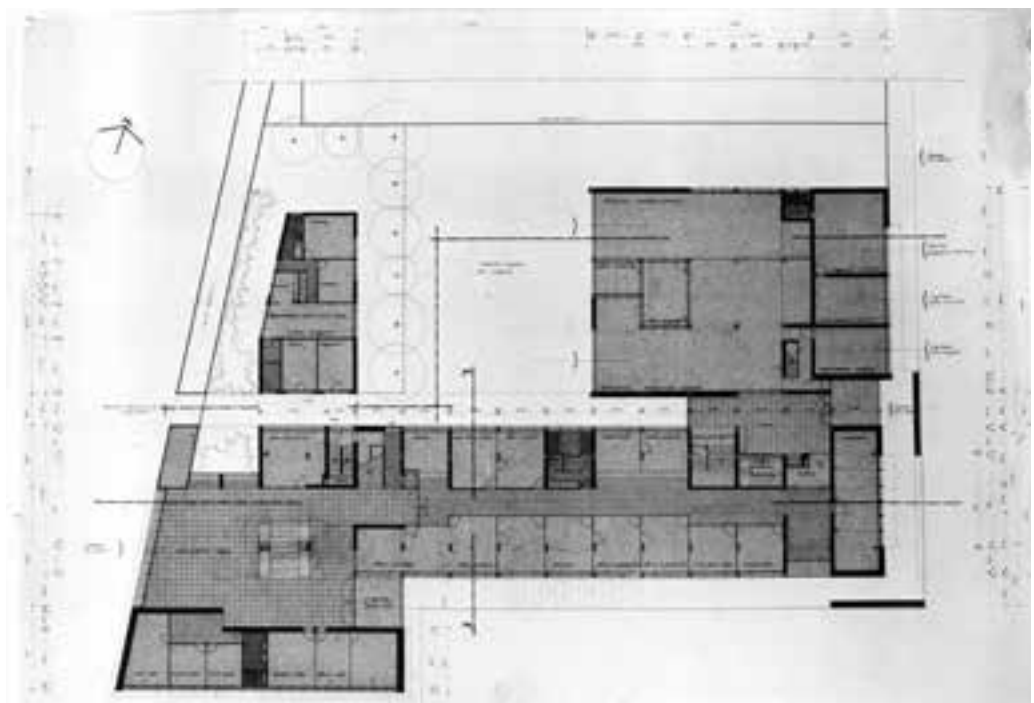
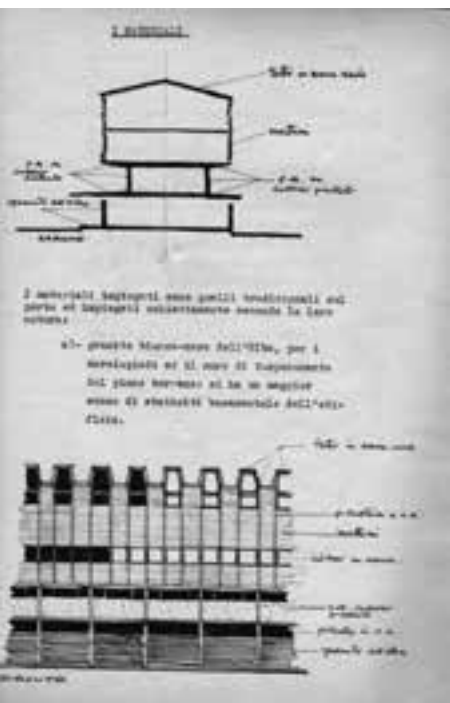
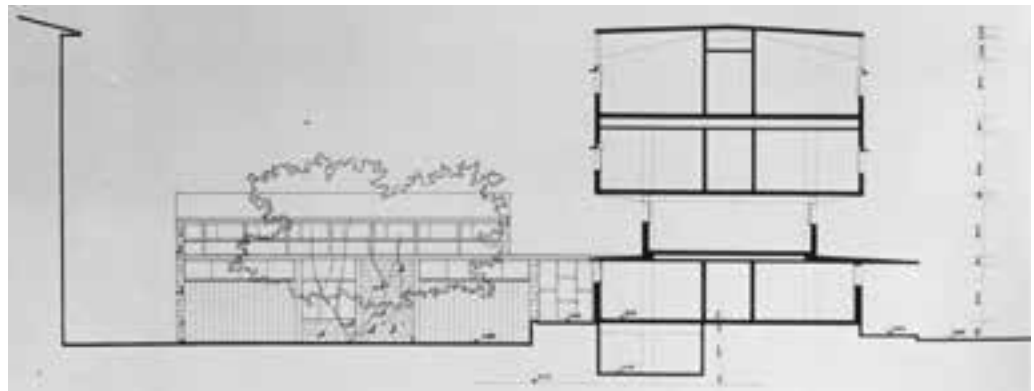
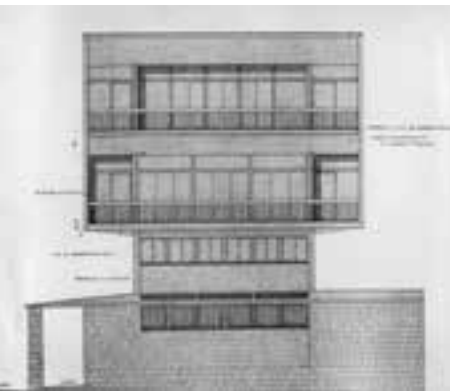
Il medesimo rigore distributivo che percorre tutta l'opera di Gori si riflette anche in questa realizzazione nella quale vengono sistemati a piano terra tutti gli uffici a stretto contatto con il pubblico, nonché le autorimesse e il servizio acqua per le navi. Al piano ammezzato, quello cioè avente il ruolo di cuscinetto tra la piastra basamentale e la “nave” del corpo degli uffici, si collocano le abitazioni dei custodi, e la dogana vera e propria con i relativi archivi. Ai piani superiori invece, vengono collocati gli uffici più disimpegnati dal pubblico, mentre all'ultimo livello si collocano le abitazioni dei dirigenti della dogana. Come nella maggior parte dell'architettura pubblica di Gori, anche questo edificio è interamente realizzato sulla modulazione di misure standard ricavate dall'ottimizzazione degli spazi lavorativi. Da questa modularità, nasce una aggregazione spaziale interna che può essere suscettibile di modifiche e diverse configurazioni nel tempo in base alle mutate esigenze.

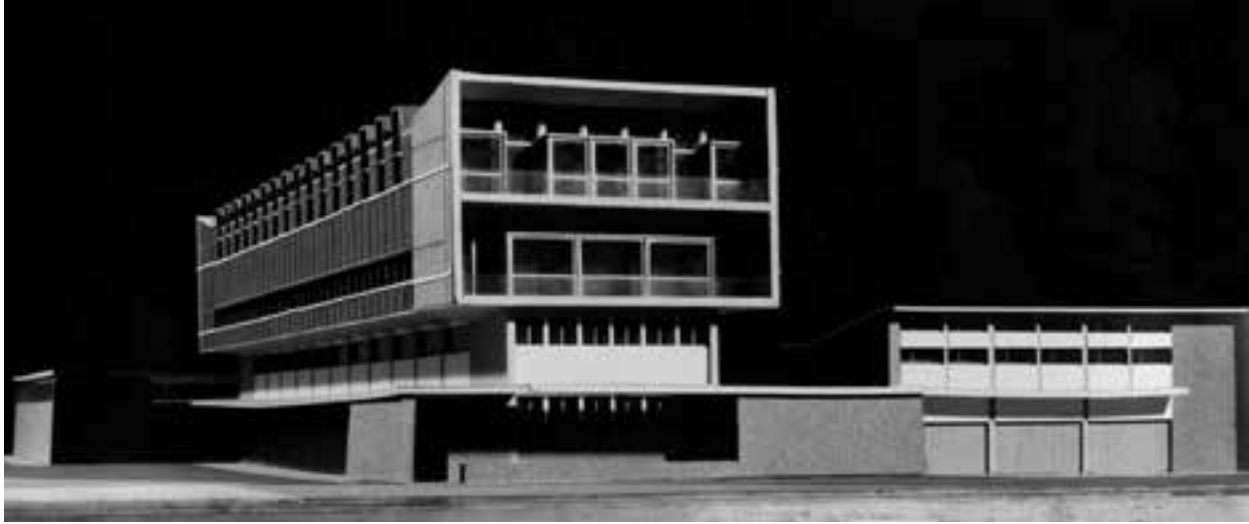
<sup>1</sup> Cfr. G.G. GORI, *Relazione di progetto*, Archivio Gori, Biblioteca.





I diversi materiali con i quali si realizza questo edificio sono quelli che tradizionalmente sono impiegati nel porto, ovvero il granito bianco-nero dell'Isola d'Elba utilizzato per i marciapiedi ed il muro di tamponamento del piano terreno che conferisce un senso di maggiore staticità basamentale all'intero edificio. I pilastri in c.a. dal ritmo serrato come nell'edificio del Genio Civile di Pistoia, vengono lasciati in vista a ritagliarsi sulle accomunanti superfici di mattoni, caratterizzate dalle lesene delle finestre in pietra di San Giuliano. Inoltre, vengono impiegati un cassero piallato per ottenere la superficie della fascia di mediazione tra le due parti di cui si compone l'edificio e un manto di copertura e gli infissi in rame. Come dichiaratamente espresso nelle intenzioni del progettista, il tetto a leggera spiovenza ricoperto di rame, con la sua forma conchiusa a chiglia di barca e la sua patina ossidata dal tempo, contribuisce efficacemente ad una composizione architettonica di massa "a tutto tondo" tra tetto e pareti in modo da ottenere, pur nella sintatticità dell'insieme, un effetto il più continuo possibile tra elevati e copertura.





## Oratorio di Calamari

Pescia, Pistoia, 1959-1961

*Giuseppe G. Gori*



Il piccolo Oratorio di Calamari è situato su una curva della strada provinciale per Pescia alle pendici di Vellano in una zona pedemontana vicino alla città. Realizzato nel 1961 su commissione della famiglia Magnani, rappresenta un momento particolarmente felice non solo all'interno delle architetture a tema religioso progettate e realizzate da Gori, ma dell'intera sua parabola progettuale. L'edificio si struttura sulla giustapposizione di tre differenti episodi spaziali e volumetrici. Il primo è quello della corte-sagrato, ovvero uno spazio sopraelevato rispetto alla quota stradale e dalla quale è collegato da una gradinata incassata, che permette di raggiungere i volumi coperti e contemporaneamente di filtrarsi dalla viabilità per entrare in un mondo più vicino alla natura del bosco e quindi più vicino alla rasserenazione e alla dimensione spirituale. Dal bosco arriva anche un sentiero in forte pendenza che collega questo spazio lastricato all'aperto, al vicino borgo abitato. Sulla corte-sagrato, si affaccia un ampio spazio quadrangolare coperto con una unica falda che rappresenta l'aula collettiva, mentre in posizione secondaria si affianca il volume minore della sacrestia. Planimetricamente i due volumi sono uniti tra loro pur rispettando allineamenti diversi in modo da aderire al disegno flessuoso della curvatura stradale, mentre in alzato i due volumi sono a quote diverse. La continuità muraria tra di loro si articola a creare una sorta di contrappunto verticale, proprio là dove la disarticolazione è maggiore, formando così, una vela che costituisce il campanile e al contempo il loro punto di raccordo. L'intera composizione si articola su una struttura di due setti portanti in cemento armato e rivestiti parzialmente in pietra e in intonaco, che sorreggono una serie di travi di legno che caratterizza dall'interno gli intradossi della copertura. Un velario di legno interamente apribile definisce lo spazio dell'aula collettiva che a seconda delle occasioni può dilatarsi ad occupare anche lo spazio lastricato all'aperto, raddoppiando così lo spazio per qualunque attività. Il piglio progettuale di questa piccola opera è decisamente superiore a quello che Gori mette nella vicina Chiesa di Soliera, dove la relazione forzata con l'esperienza michelucciana di Collina, appare forse un po' troppo scontata ed evidente. Questa piccola opportunità libera Gori, invece, di esprimere al meglio la propria visione di spiritualità, molto vicina ad un contatto umile e terreno con la natura e con il paesaggio circostante e che si esprime al meglio seguendo la dimensione tradizionale del costruire. Anche attraverso il tema della luce, Gori insegue la simbologia dell'assoluto, ovvero è attraverso lo sfalsarsi delle due pendenze di copertura che si viene a creare una generosa asola illuminante che fa irrompere la luce nei locali in maniera quasi abbagliante per chi entra all'interno. Una luce viva, reale, veicolatrice dei colori del bosco, in modo che lo spazio interno, ovvero il luogo dove è posto anche l'altare, possa partecipare della vita che all'esterno si manifesta e si consuma, in modo che la Chiesa non sia un tassello autonomo e slegato dal mondo, ma un vero e proprio elemento di quello stesso mondo.



## Palazzo di Giustizia

Grosseto, 1959-1964

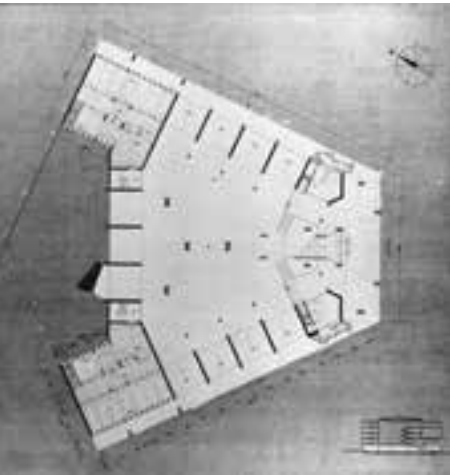
*Giuseppe G. Gori  
Rino Vernuccio*



Vincitore nel 1959 dell'omonimo concorso nazionale, questo progetto di Gori e Vernuccio contraddistinto dal motto "Triangolo", affonda la sua motivazione più intima, in un raffinato ragionamento sulla tradizione e sulla sua contestuale, contemporanea e possibile interpretazione. Come di consueto nell'opera di Gori, ogni riflessione compositiva scaturisce inizialmente dall'osservazione della città, in questo caso Grosseto, capace di mostrarsi con un'architettura serrata nel quale alcune polarità degne di nota, ne costituiscono le centralità.

A questo ragionamento sulla città se ne affianca un altro, attorno alla tipologia romana della basilica e a quella del palazzo urbano comunale e rinascimentale. In particolare, la basilica romana viene vista dai progettisti, come il tempio dell'unica divinità nella quale i romani credessero, ovvero la giustizia. La basilica, infatti, viene vista come una piazza coperta dove si discute, si delibera, ma soprattutto dove si fa giustizia. Anche il palazzo comunale e rinascimentale, con il suo cortile interno, viene visto alla stregua di una possibile piazza urbana. Da queste considerazioni, discende l'interpretazione del nuovo Palazzo di Giustizia di Grosseto, come una sorta di nuovo caposaldo urbano, capace di coagulare attorno a se e grazie a se, relazioni, flussi e valori tali da dare un valore corale all'intero spazio si cui sorgerà. La particolare conformazione dell'area urbana, stretta tra due vie che convergono ad angolo acuto sullo spazio di una piazza, determina la scelta della volumetria triangolare e murata posta in prossimità della stessa piazza, lasciando così libero, lo spazio retrostante che viene lasciato a parcheggio e a verde pubblico. L'impianto planimetrico vive della consueta chiarezza distributiva delle opere di Gori. Impostandosi sulla immediata riconoscibilità di aree funzionali omogenee destinate, lo schema del Palazzo di Giustizia risulta, quindi, molto chiaro anche per i visitatori occasionali, nonché estremamente compatto, quindi dotato di percorsi ridotti e flessibile alle diverse modulazioni e sistemazioni dei suoi spazi interni. Tutto il perimetro su cui si susseguono, come un nastro modulato, gli uffici, le aule, le gallerie e i collegamenti verticali posizionati sui vertici del triangolo, si affaccia su una vera e propria piazza interna che viene illuminata dall'alto. Tutto l'insieme esprime con la propria compattezza, un'idea di coerenza e solidità, affidando la caratteristica di equilibrio che la giustizia dovrebbe veicolare, alla sapiente mediazione di un'architettura solida e massiva, capace, tuttavia, attraverso il tema della luce, del dettaglio e della percorrenza, di aprirsi in squarci inattesi di invenzione.





Su un muro basamentale grave e bugnato si poggia, quasi fosse un ponte, una più aerea struttura a reticolo modulare, composta da più piani in elevazione che contiene gli uffici. Da questa scatola, si stacca il motivo formale delle diverse aule, la cui superficie carnosa e chiaroscurata, formata dalle liste di marmo di Moscona variamente affondate come in un unico lastrone corroso dal tempo, dona vibratilità alla possente massività dell'insieme. Tutto il tema dell'estroffessione delle aule, trova un suo momento prioritario nell'impennata della grande loggia di ingresso, capace di caratterizzare lo spazio dell'intera piazza.

La dimensione simbolica della sua funzione, consente all'edificio, di lavorare su concetti quali la simmetria, la caratterizzazione dei volumi, nonché la durata degli stessi materiali impiegati che in funzione della loro perennità, ben si prestano a tradurre l'idea di una giustizia come valore indispensabile della società contemporanea.

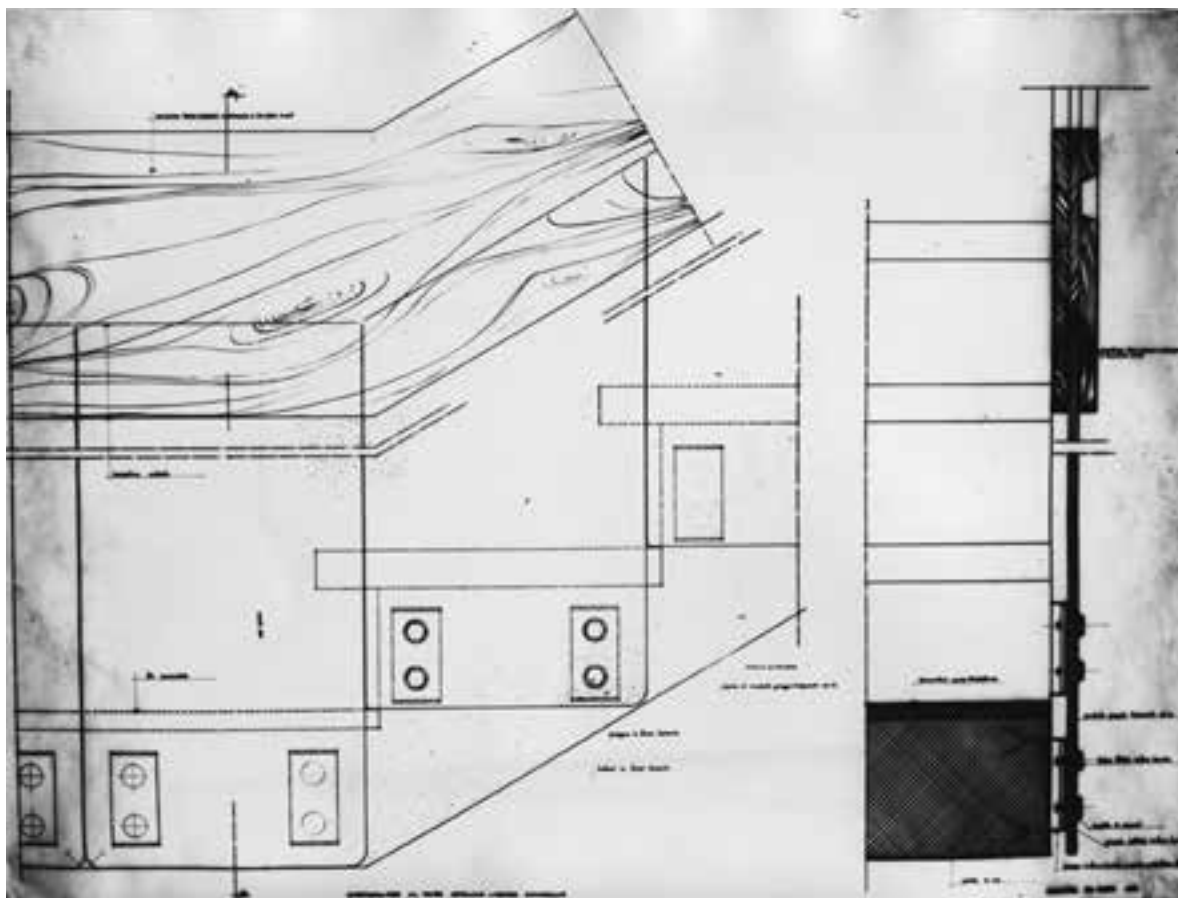
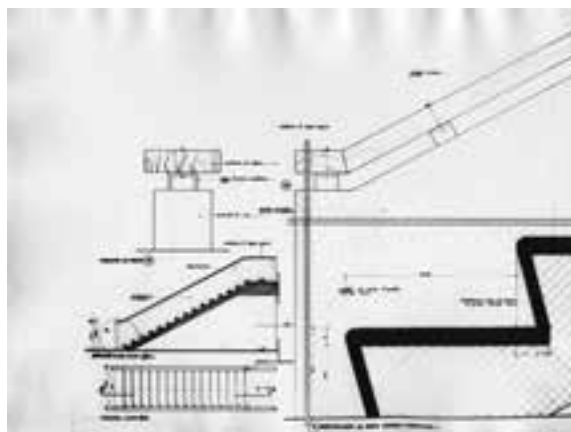
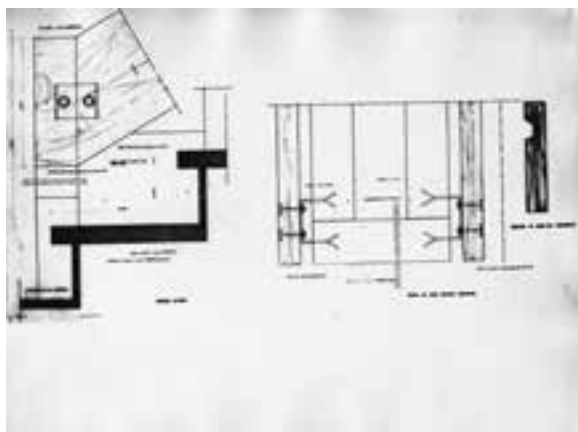
L'intera planimetria impostata sulla ripetizione di uno stesso modulo elementare, consente una flessibilità che rende modificabili i vari uffici nel tempo secondo le mutate esigenze. Uffici che si affacciano lungo i ballatoi che caratterizzano i lati della grande piazza triangolare interna.

La dislocazione delle tre diverse aule destinate all'Assise e al Tribunale, anche in caso di forte accesso di pubblico, consente di mantenere una loro autonoma fruizione in quanto ognuna dotata di una scala dedicata che connota il grande spazio centrale.

In sezione, la semplicità dell'organismo, pare arricchirsi di una complessità che ricerca intersezioni tra i vari piani di vita. L'intero edificio, ospita al suo primo livello, leggermente ribassato sul piano della viabilità urbana, lo spazio garage, mentre dalla quota stradale, si raggiunge tramite una scalinata pubblica, la quota della piazza interna, attorno alla quale si concentrano le funzioni vitali del palazzo, come la Pretura, l'ufficio di Conciliazione, la Sede Avvocati e Procuratori. La Corte d'Assise è posta in posizione preminente e ben differenziata dal resto del complesso. Essa, infatti, tende a distinguersi della volumetria principale andando a connotare la grande loggia di ingresso. All'ultimo piano del palazzo trova spazio il casellario giudiziario.

La consueta e collaudata attenzione ai caratteri distributivi dello spazio viene affidata alla redazione dei vari percorsi, facendo attenzione a non creare sovrapposizioni e intralci. Nell'Aula del Tribunale, per esempio, magistrati, pubblico, avvocati, testi e detenuti hanno tutti un proprio percorso che non va ad interferire con gli altri, mentre ogni spazio è modellato per suggerire le varie destinazioni: più raccolto e illuminato dall'alto dove siedono i magistrati, più spazioso e illuminato da luce diretta e diffusa quello destinato al pubblico, mentre il tutto risulta separato da uno spazio filtro che media la galleria di distribuzione con l'aula. La piazza interna viene pensata come una estensione del battito e del flusso vitale della città, portati direttamente all'interno dell'edificio. Una volta entrati dall'ingresso principale, lo sguardo spazia sull'ambito concluso della piazza interna, ma contemporaneamente sfugge all'esterno, catturato dalla presenza del verde posto nel giardino collocato all'esterno vicino al parcheggio, in asse con l'ingresso. Cuore dell'intera composizione è lo spazio triangolare della piazza interna. Uno spazio ascensionale ma al contempo frenato dall'orizzontalità dei ballatoi dei piani che vi si affacciano. Il volume sagomato posto in alto a conclusione della piazza interna, pare levitare sull'asola di luce che corre lungo tutto il perimetro dell'invaso, dando a questo pezzo, una insolita quanto riuscita leggerezza visiva. Anche in un edificio di tali ampie dimensioni, l'attenzione al dettaglio non viene smarrita. Al contrario, in questo esempio, pur nell'apparente semplificazione del disegno generale, si assiste ad un uso em-





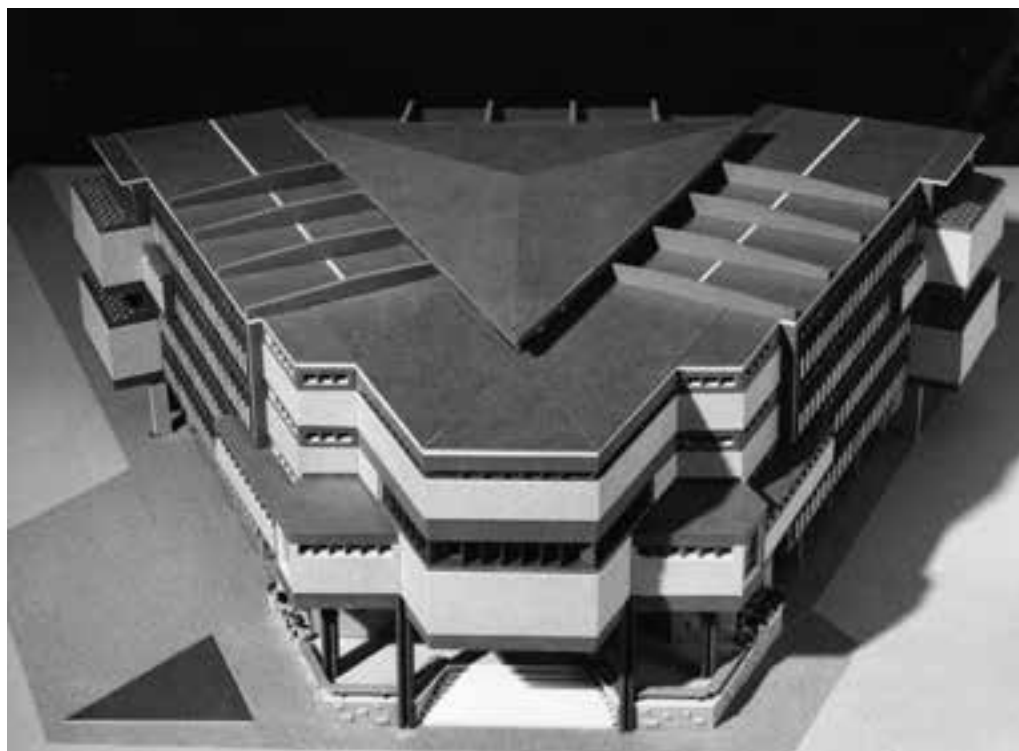


blematico del particolare e del materiale, esaltato da una impeccabile realizzazione costruttiva. I materiali impiegati, infatti, sono quelli del luogo, impiegati secondo la loro schietta natura. Per i muri basamentali, per aumentare il senso dell'attacco a terra e quindi del radicamento al suolo, si impiega una trachite bugnata. Per sottolineare il senso di leggerezza delle strutture portanti, si utilizza un cemento armato a cassero piallato, mentre un rivestimento in listre verticali di pietra di Moscona viene impiegato per le aule, ed un rivestimento di lastre sottili di granito del Giglio viene impiegato per la parte rimanente dell'edificio. Per la prima volta nel percorso progettuale di Gori, il consueto disegno raffinato degli infissi in legno, cede il passo all'impiego di infissi in metallo inossidabile, standardizzati, capaci, comunque, per comunque di accendere nei confronti delle masse murarie dell'edificio, una riuscita dialettica tra leggerezza e pesantezza.

Le falde di copertura caratterizzate da una leggerissima inclinazione del 5%, compresa quella triangolare del vuoto della piazza interna, vengono rifinite con un rivestimento in lastre di piombo, in modo da raggiungere di concerto con la masse in elevazione, un senso di continuità "a tutto tondo".

*Bibliografia: Il concorso per il palazzo di giustizia vinto da due architetti fiorentini, in «La Nazione» del 13 Novembre 1959; Le caratteristiche del progetto per il nuovo Palazzo di Giustizia, in «La Nazione» del 17 novembre 1979; Il Palazzo di Giustizia di Grosseto. Un progetto funzionale degli architetti Gori e Vernuccio, in «Il Paese» del 16 dicembre 1959; Si inizierà al più presto la costruzione del Palazzo di Giustizia, in «Giornale del Mattino» del 14 novembre 1959; Ecco il palazzo di Giustizia, in «Giornale del Mattino» del 15 novembre 1959; Sarà semiclandestino il Palazzo di Giustizia, in «La Nazione» del 6 febbraio 1960; La corte di giustizia al centro del quartiere moderno, in «Giornale del Mattino» del 24 novembre 1959; Stasera al consiglio comunale illuminazione dello stadio e progetto palazzo di giustizia, in «La Nazione» del 9 novembre 1959*





## Scuola di Avviamento Professionale e Scuola elementare

Manciano, Grosseto, 1960-1964

*Giuseppe G. Gori*  
*Rino Vernuccio*



Con la consueta sapienza legata allo svolgimento dei tipici temi compositivi affrontati da Gori, in questo esempio realizzato a Manciano in provincia di Grosseto insieme a Rino Vernuccio, si assiste alla loro declinazione forse più alta, se letta all'interno dell'architettura scolastica. Nelle due versioni progettuali, si affermano i medesimi principi basilari di un'ineccepibile conduzione dei caratteri distributivi, concretizzatisi nella separazione dei corpi di fabbrica in aree funzionali distinte, nella composizione di un insieme fatto di tante unità che vivono e la loro autonomia ma che proprio dall'insieme, dalle relazioni tra le parti e tra esse e il tutto, paiono offrire la loro migliore interpretazione, il tutto affiancato da una maestria del dettaglio che porta sull'intera esperienza progettuale affrontata, il sapore di una colta artigianalità di bottega.

Le due versioni sulle quali si imposta il percorso progettuale, sono testimoniate dalle foto di due plastici che ne sanciscono il momento iniziale e il momento finale. Come sempre, nel mezzo, una miriade di soluzioni alternative, varianti e possibilità che testimoniano, oltre alla sempre non facile realizzabilità dell'architettura, anche la paradigmaticità del percorso ideativo.

Da una prima soluzione iniziale basata su una più ampia volumetria, si arriva ad una stesura finale più contenuta rispetto a quella di partenza, tuttavia, non smarrendone nel paesaggio il tratto generale basato sull'articolazione di corpi di fabbrica capaci di integrarsi tra loro in un disegno che ammettendo al proprio interno il verde e le pertinenze all'aperto, risulta chiarissimo nella propria essenziale impostazione e nella propria chiarezza linguistica e costruttiva.

La prima versione, distende l'articolarsi dei diversi corpi di fabbrica, all'interno di un disegno altimetrico che cerca di risolvere la non semplice topografia del luogo. Ne risulta un disegno che si prolunga volutamente dalle singole architetture, per andare a dispiegarsi nella gestione dello spazio all'aperto, creando terrapieni, muri di contenimento e temi di collegamento tra quote diverse che estendono l'architettura nell'organizzazione dello spazio circostante in un tentativo unitario di fondere all'interno del medesimo atto progettuale, la natura, il paesaggio e l'architettura. La definizione dei volumi avviene ricorrendo a quel vocabolario espressivo proprio della lezione di Gori e che fa della semplicità e della razionalità declinata alla misura e al segno tradizionale toscano, il suo carattere distintivo. Ampie coperture a capanna, ritmi alternati tra pieni e vuoti, dialettica tra muro e struttura, sintassi articolata ma chiarissima tra le parti costitutive dei volumi, così come materie uti-

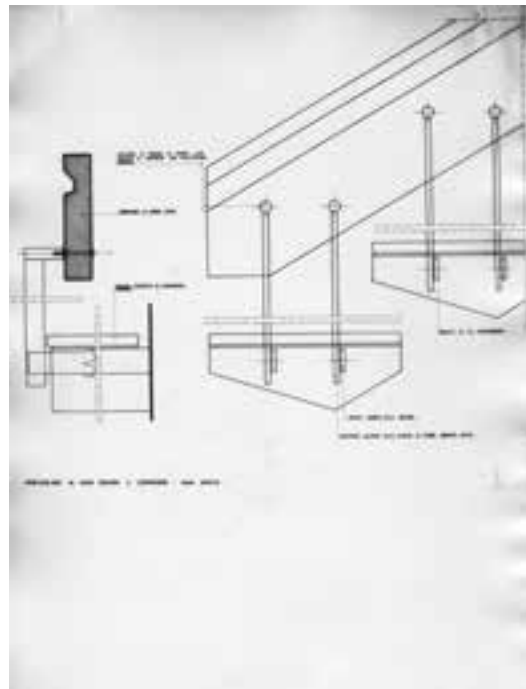
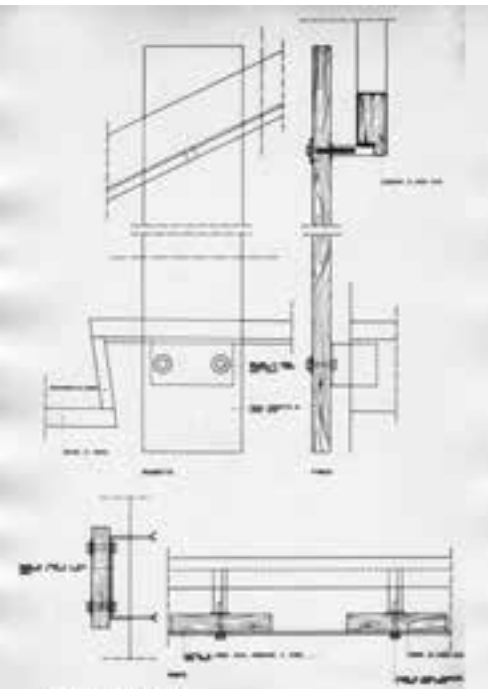


lizzate nella loro espressività naturale e non artefatta, definiscono una forma architettonica che ricerca fortemente un rapporto di relazione, di continuità e di reciprocità fra le preesistenze del luogo e la propria dimensione contemporanea.

Anche la versione definitiva mantiene inalterati questi presupposti, anche se le volumetrie realizzate sono alla fine molto minori rispetto a quelle ipotizzate all'inizio e anche se nel corso del lavoro, viene meno il tema dell'attacco a terra come nuova topografia del luogo.

Tra tutte le permanenze che comunque paiono riscontrarsi tra le due versioni e che si mantengono nelle varianti intermedie, due paiono resistere tra le altre a confermare una volontà di forte radicamento alla figuratività del luogo. Queste due permanenze sono la grande canna fumaria che svetta verticalmente sui vari corpi di fabbrica, quasi a volere contrappuntare il prevalente sviluppo orizzontale dell'insieme, e la scala esterna sotto la falda inclinata del portico. Elementi presi a prestito e direttamente interpretati da una imperante caratteristica di ruralità, capace di imporsi su altre caratteristiche e che viene colta dal progetto in tutta la propria carica espressiva, a diventare elemento di unione tra la contemporaneità e la tradizione. Il camino d'angolo, posto a caratterizzare la sala comune, capace poi all'esterno di diventare cerniera tra corpi di altezza e direzione diversa, sul piano pedagogico, altro non fa che cercare di estendere il rassicurante clima familiare degli alunni, anche all'interno delle aule scolastiche.

In questa scuola, finita di realizzare nel 1964, il dettaglio è potente e riporta ad una maestria e a una sapienza artigiana che fa del particolare, il vero cuore delle cose. Il disegno dei gradini delle scale – ognuno splendido esempio di un *design* che fa della povertà della materia, ma della forza del disegno, il suo tratto più saliente – quello delle balaustre, quello degli infissi, degli arredi, così come quello di certe soluzioni architettoniche che mettono in relazione le diverse parti, si pone quasi come una sorta di progetto nel progetto, capace di aggiungere sonorità e colorazioni ulteriori ad un comporre che per sua natura è impostato già su caratteri e criteri di profonda maestria.

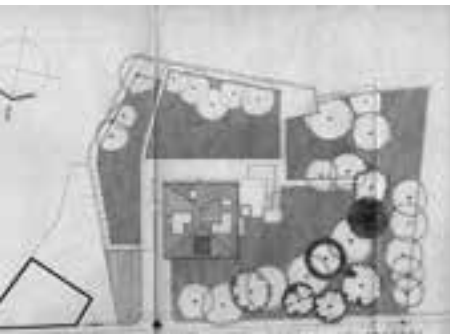




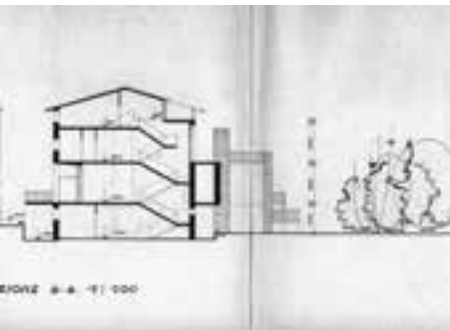
## Ristrutturazione della Casa di Luigi Gori

Via San Matteo in Arcetri, Firenze, 1961-1964

*Giuseppe G. Gori*

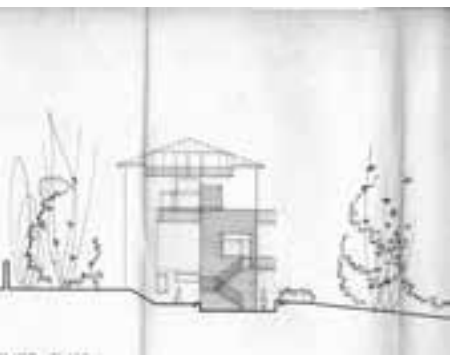


Nel 1961 Giuseppe Gori ristruttura la casa fiorentina di proprietà della madre da destinarsi in seguito al fratello Luigi e alla sua famiglia. La casa -un villino ottocentesco situato nello splendido panorama alle porte di Firenze nella storica via di San Matteo ad Arcetri, è un blocco quadrangolare di due piani fuori terra con un tetto a padiglione. L'intervento di Gori prevede la totale ridistribuzione dello spazio interno, aumentando lo spazio vivibile di un nuovo piano posto al livello sottotetto. Di conseguenza, le falde del padiglione vengono tagliate dall'inserimento di terrazze a tasca che consentono di illuminare gli spazi ritrovati. La conformazione dei fronti muta radicalmente in quanto, oltre al ridisegno delle aperture, in base al nuovo ordito dei solai, si creano delle fasce in spessore che vanno a compattare la consistenza originaria della volumetria. Queste estrusioni che corrono su tutti e quattro i lati della casa, sono alternativamente addizioni volumetriche o semplici terrazzamenti che prolungano all'esterno lo spazio dell'interno.



In sintonia con l'espressività di Gori, la casa si imposta su un basamento di bozze di pietra che prolungandosi in setti autonomi vanno a caratterizzare il disegno di alcuni particolari, come ad esempio, la spina di muratura che va a sorreggere la scala esterna. Le ampie superfici vetrate, sono schermate da tradizionali persiane scorrevoli tinte di verde che in alcuni punti della casa vanno a costituirsi quali efficaci scansioni d'angolo, capaci di alleggerire la forza della massa muraria interamente rivestita di intonaco.

L'intervento, che all'interno della casa si concentra sulla ricerca di una complessiva fluidità organizzata attorno a determinate polarità -come il camino centrale che caratterizza la zona giorno- contempla anche un nuovo sistema di accesso alla proprietà, realizzando oltre al nuovo cancello, anche il volume dell'autorimessa con annesso appartamento del casiere posto al livello superiore. La stonatura del nuovo volume che consente di compiere la curvatura in ingresso e in uscita alle auto, si riflette nello spazio interno, annidando la scala che conduce dal piano terra al livello dell'appartamento di servizio.







## Nuova sede della Banca Toscana alle Focette

Marina di Pietrasanta, Lucca, 1961-65

*Giuseppe G. Gori*



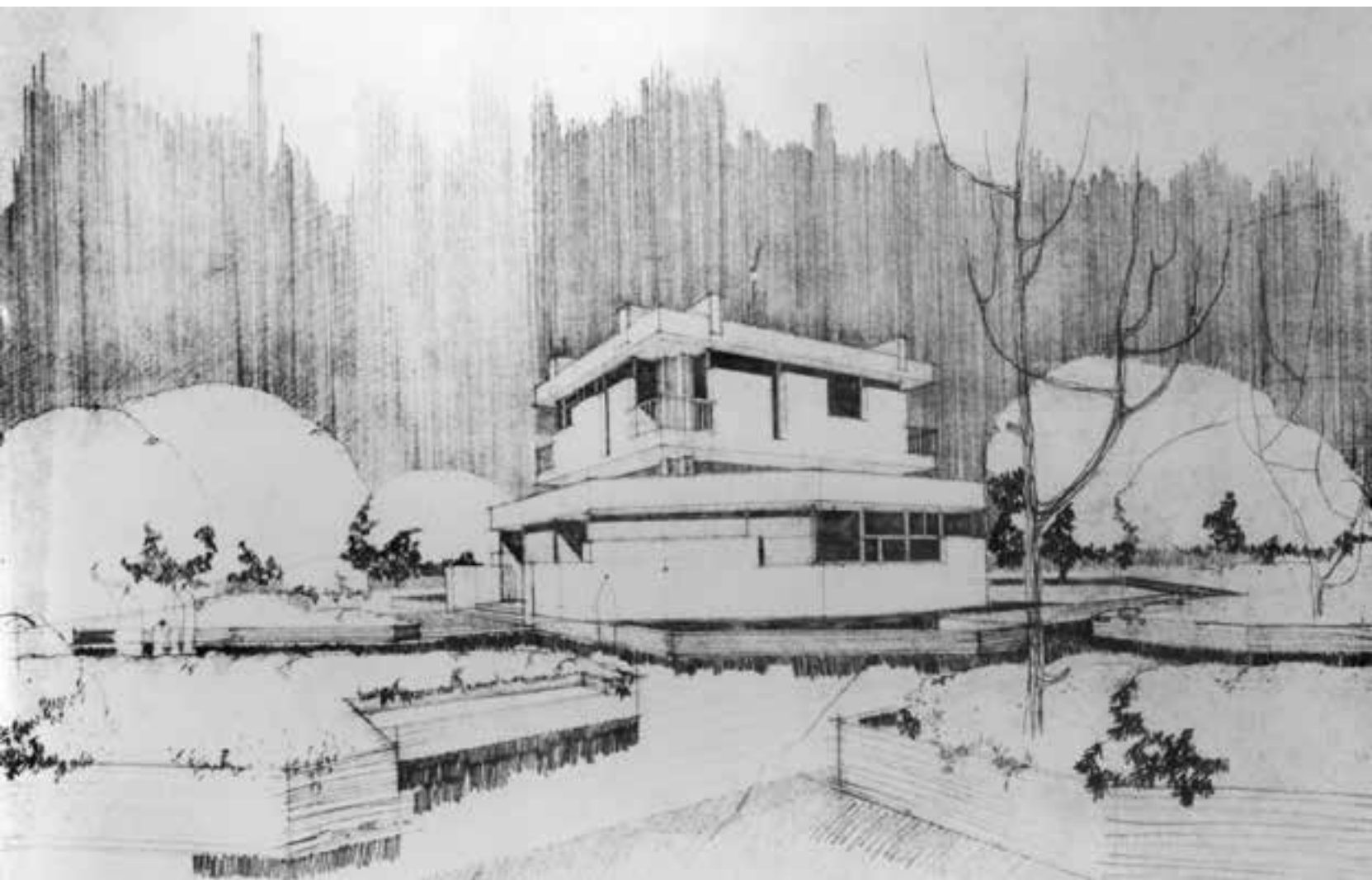
Nel 1961, Gori riceve dalla Banca Toscana l'incarico di progettare la nuova sede di Marina di Pietrasanta da realizzarsi nella località delle Focette, nota per la presenza del locale *La Bussola* di Bernardini. Il terreno su cui Gori deve realizzare il nuovo edificio è situato sulla strada litoranea che da Viareggio conduce a Massa, proprio di fronte allo storico locale. Egli è quindi fin da subito orientato a trovare una forma che sia "competitiva" nei confronti del ben più noto dirimpettaio, ovvero è alla ricerca di una volumetria che non si confonda con il passo rarefatto dell'edilizia che caratterizza quel tratto di costa, ma che al contrario, si ponga come richiamo visivo capace di catturare anch'esso, l'attenzione di chi passa sulla litoranea.

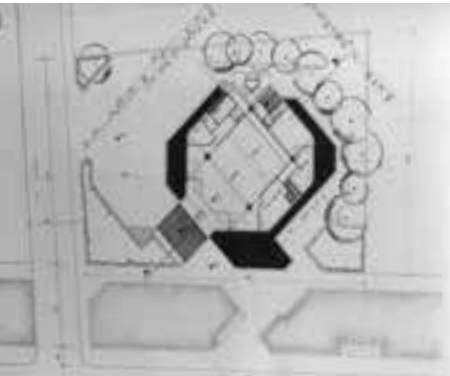
Il programma di progetto, abbastanza inconsueto di per sé, prevede la non facile integrazione tra la struttura bancaria e una parte residenziale, che sommandosi ad una generosa serie di ostacoli burocratici incontrati lungo lo sviluppo dell'iter progettuale, fa redigere a Gori ben nove soluzioni tra nuovi progetti e varianti che si concretizzano poi, in tre progetti esecutivi, dei quali solo quello del 1964 viene approvato definitivamente dal Comune.

Al di là delle diverse varianti, il progetto trova una sua definizione finale, solo quando riesce ad offrire volumetrie maggiormente compatte, rispetto alle prime soluzioni che tendono ad individuare un'architettura che si configura come sistema, piuttosto che come edificio. Punto fermo tra le varie soluzioni rimane comunque la netta separazione tra la funzione banca e la funzione residenza che volutamente si mantengono distinte per non fare smarrire ad entrambe la loro forza semantica. Nelle prime soluzioni, appare sempre un nucleo di forma geometrica pura per la banca, definito attraverso la preziosità della materia ma anche attraverso la purezza del disegno e la luminosità del colore, che cerca un dialogo con un corpo più frammentato e scuro destinato alle abitazioni. Nella consueta relazione graficizzata con la quale Gori è solito presentare le dinamiche compositive dei suoi progetti, riporta con chiarezza le sue intenzioni. «Con la disposizione a 45° rispetto al viale a mare, e la vetrata trasparente da petto a rene, si ha un migliore invito ad entrare nella banca e una più ampia sensazione spaziale. È importante che la banca non sembri un villino»<sup>1</sup>.

La consueta cura è riservata allo studio distributivo dei vari corpi all'interno del lotto, alle sistemazioni del verde e alla caratterizzazione dei diversi corpi ottenuta sempre attraverso l'esaltazione del

<sup>1</sup> Cfr. G.G. GORI, *Relazione di progetto, Fondo Gori, B.S.T.*





dettaglio costruttivo e la naturalità dei materiali. Il corpo della banca offre sempre materiali più nobili come marmo, vetro e copertura in piombo, mentre le residenze si caratterizzano per i pannelli a stucco e le ampie superfici vetrate.

Nella relazione relativa alla soluzione finale, non si può fare a meno di registrare una sorta di velata polemica nei confronti dell'Amministrazione Comunale, ovvero, si calca più volte la mano nel ribadire che la forma dell'edificio è il risultato quasi scontato di tutti i condizionamenti urbanistici gravanti sull'area in fatto di superficie, distanze dai confini e di altezze, per cui «la soluzione proposta sembra soddisfare, finalmente, le Autorità competenti»<sup>2</sup>. In più, Gori evidenzia che secondo la segnatura del Piano Regolatore, l'area in oggetto è contraddistinta dal simbolo grafico di un cerchio al cui interno è iscritto un quadrato ruotato a 45° che indica la destinazione bancaria e subito dopo mostra la planimetria del nuovo edificio che, con un pizzico di voluta ironia, altro non è che la trasposizione in architettura dello stesso simbolo grafico, ovvero, una base ottagonale con al centro un quadrato ruotato di 45°.

Questa soluzione secondo Gori, oltre a dare forza all'edificio, comunque ben si armonizza anche con l'intorno, in particolare con la Bussola che aveva al tempo, per l'appunto, anch'essa un ingresso a 45° che si apre lungo il segno longitudinale della litoranea.

Nella soluzione finale, la parte ottagonale viene destinata alla banca, sulla quale si appoggia il volume quadrangolare delle residenze. L'aver distaccato plasticamente le abitazioni dalla banca, ne caratterizza e ne evidenzia maggiormente le parti distinte, denotando la diversità del nuovo edificio dal contesto circostante fatto di villette e pensioni.

Il cuore della piastra dedicata alla banca è il salone per il pubblico che si presenta con una doppia altezza interna. Questo sfalsamento consente di facilitare l'ingresso della luce al proprio interno creando differenti tipi di illuminazione naturale. Il corpo sovrastante delle residenze, si stacca dalla piastra bancaria tramite una vetrata continua che filtra i due distinti temi, mentre la parte della residenza si mostra attraverso il disegno astratto delle aperture che da un'asola vetrata – che a sua volta stacca la lastra di copertura – fa calare dei tagli verticali anch'essi vetriati.

Rispetto al progetto esecutivo, la realizzazione ha variato leggermente alcuni materiali ipotizzati, come il corpo della banca che non è rivestito in marmo bensì in pietra a bozze squadrate, togliendo all'insieme raffinatezza e delegando al consueto dialogo toscano tra pietra grigia e intonaco bianco, ogni accento di espressività.

<sup>2</sup> Cfr. *Ibidem*.



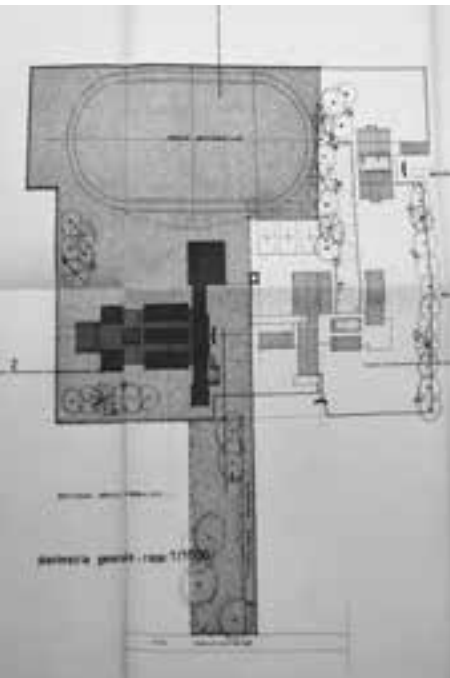


## Scuola dell'obbligo a San Paolo

Prato 1962-67

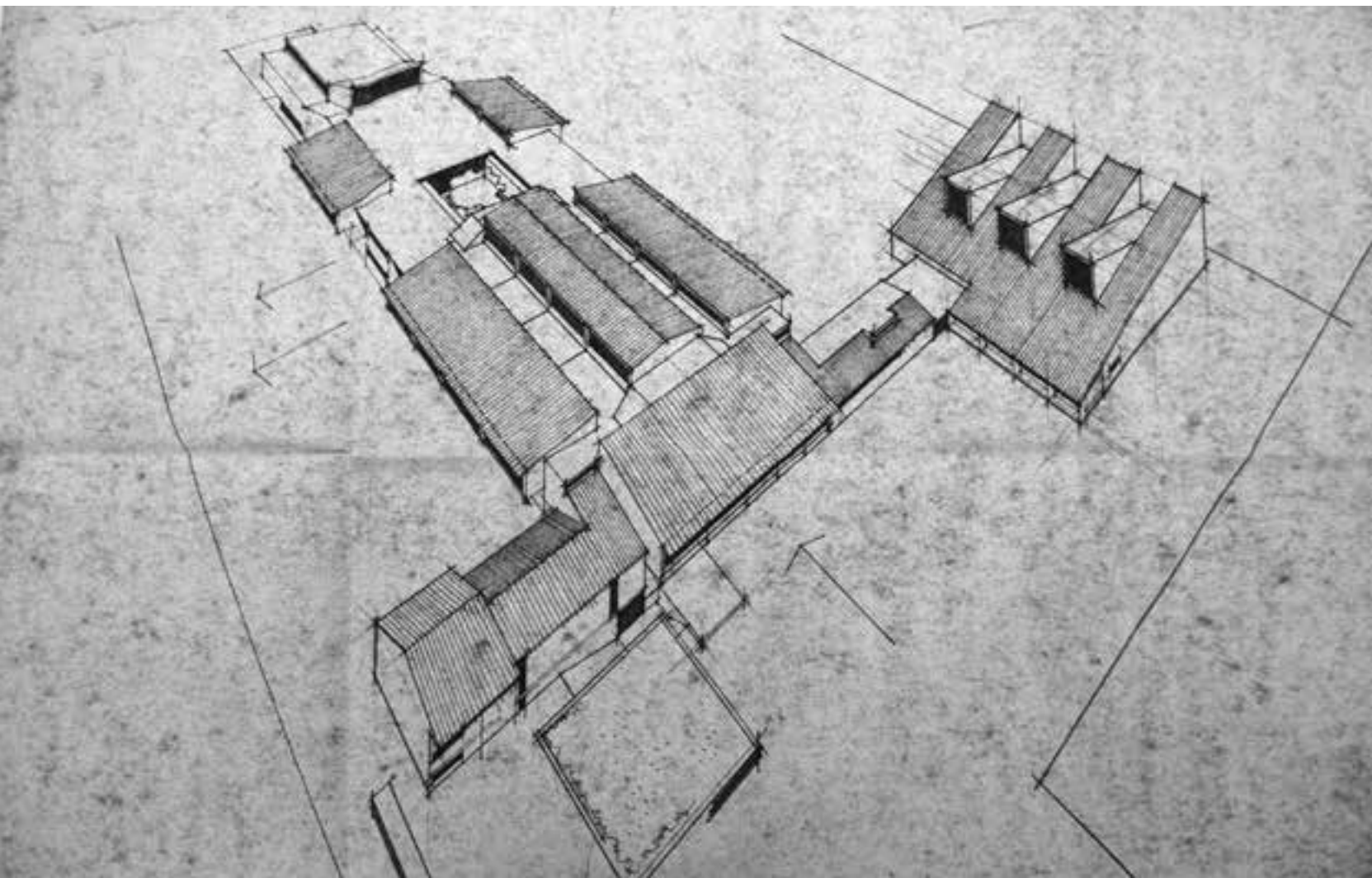
*Giuseppe G. Gori*

*Rino Vernuccio*



Dal 1962 al 1967, Gori e Vernuccio elaborano diverse soluzioni progettuali relative al nuovo complesso scolastico per la scuola dell'obbligo da realizzarsi nel periferico quartiere pratese di San Paolo. L'area prescelta, ai tempi del progetto, era situata ai margini estremi dell'edificato e direttamente affacciata sull'aperta campagna.

La prima stesura del progetto prevede un primo stralcio basato sulla sola presenza della scuola media con la relativa palestra e il grande campo sportivo che ne caratterizza l'area di pertinenza esterna. La conformazione del lotto che si trova quasi intercluso alla viabilità circostante ad eccezione di uno stretto passaggio che lo collega alla via Galcianese, determina la collocazione e l'orientamento degli edifici che vengono raggruppati in un sistema compatto posto ortogonalmente rispetto alla assialità di penetrazione dell'area. Testa di questa assialità è il volume della palestra che si enuclea autonomamente dalla conformazione generale, anche grazie alla caratteristica copertura a falde fortemente inclinate e sfalsate tra di loro. L'impianto della scuola, si presenta a sua volta organizzato attorno ad una assialità centrale posta perpendicolarmente all'assialità che gestisce la viabilità esterna. Dal portico di ingresso dal quale è possibile raggiungere le funzioni legate alla direzione e agli spazi dedicati agli insegnanti, la distribuzione passa attraverso un grande spazio comune destinato ad attività polivalenti, sul quale si affacciano le varie aule di insegnamento. Questo luogo, attraversato anche da cortili aperti che permettono di fondere lo spazio interno a quello esterno, termina con la biblioteca e l'aula destinata a funzioni speciali che funziona come terminale dell'asse che organizza gli ambienti interni. All'esterno, la scuola si presenta come una piastra a doppia altezza dalla quale emergono le falde inclinate dei corpi che ad essa si incastrano, sollevandosi in un espressivo movimento che mima l'idea del borgo. Tutta la composizione è caratterizzata in sezione da una compenetrazione tra i diversi livelli che permette affacci e sguardi tra le parti in modo da poter cogliere in ogni ambito la dimensione dello spazio generale. Come di consueto nel percorso di Gori e di Vernuccio, oltre alla rigorosa impostazione distributiva, si evince anche una costante attenzione ai temi di illuminazione naturale. Soluzioni diverse si alternano infatti nelle varie parti dell'edificio, come grandi abbaini che si sollevano espressivamente dall'orizzontalità delle coperture, così come asole e tagli che portando luce all'interno, scandiscono all'esterno il volume secondo scansioni d'ombra e di luce. Gli esterni, vengono concepiti secondo il collaudato registro compositivo di fronti basati sull'alternanza di ampie superfici in mattoni a vista che si appoggiano su telai anch'essi in vista di c.a., alternati a generose superfici vetrate che denun-



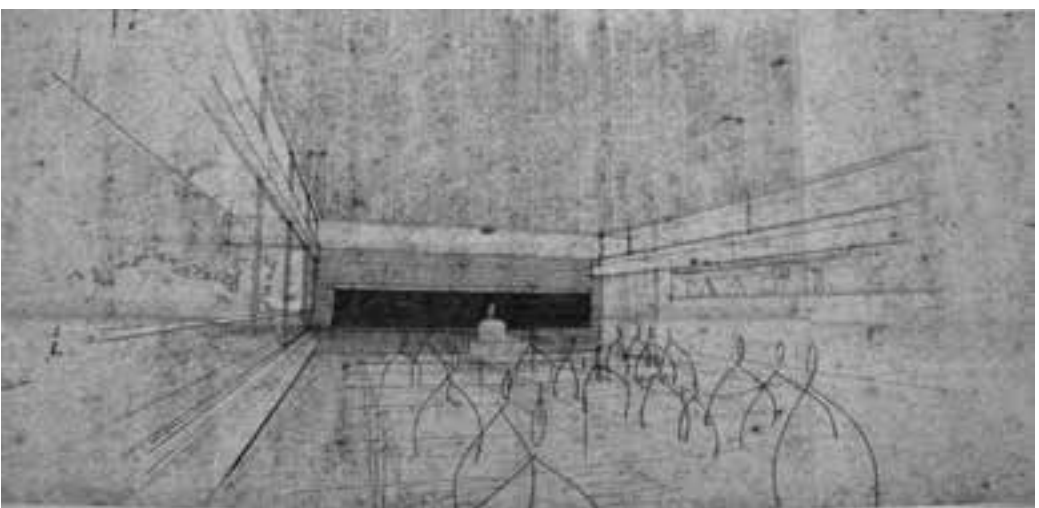
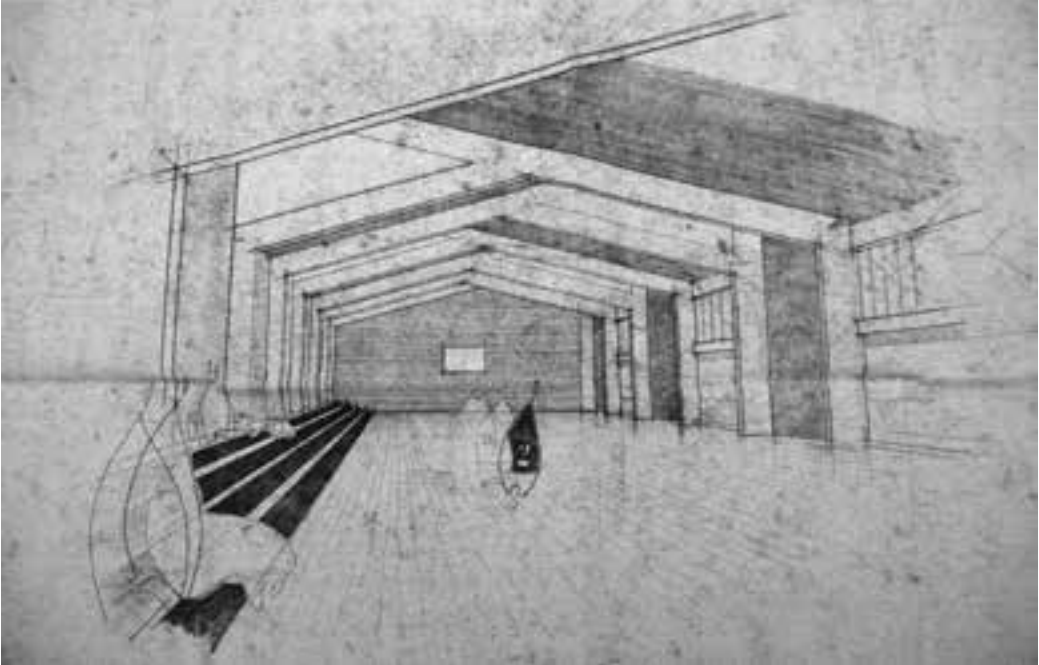
ciano i vari aspetti della vita didattica che dietro vi si svolge. Nelle versioni successive il progetto si amplia di nuove funzioni diventando un vero e proprio complesso scolastico che prevede oltre alla scuola dell'obbligo anche una scuola materna e una scuola elementare, una micro piscina che si somma alla palestra, una mensa e una cucina, nonché altri servizi e strutture varie.

Nella versione del '66 si nota la grande estensione del progetto e anche in questo caso si ricorre ai temi e alle soluzioni impiegate nella versione più ridotta, ovvero una piastra a due livelli variamente sagomata dal punto di vista planimetrico dalla quale emergono falde inclinate ad una o due pendenze, bucata in punti particolari da patii e cortili interni in modo che il verde, l'aria e la luce entrino direttamente fin nel cuore della struttura e da alcune emergenze significative che si pongono come episodi espressivamente autonomi nella continuità dei vari temi accomunanti.

Emergono con forza già da questo progetto, quelle che poi saranno le dinamiche compositive proprie di Rino Vernuccio, ovvero quel pensare la forma architettonica come una concatenazione di autonomie formali ben distinte e linguisticamente riconoscibili. Per cui, in questo approccio, come sempre, oltre alla bontà dei singoli pezzi, conta il *come* questi pezzi si fondono tra loro, quindi è proprio nelle cerniere, nelle pause, nelle cesure, nelle scansioni che si misura la qualità di questa architettura, arricchiata in sede costruttiva da una ineccepibile costruttività affiancata da un potente approfondimento del dettaglio, del tutto inaspettato e inconsueto se si pensa che si tratta di edilizia scolastica. Nella versione definitiva -parziale stralcio della soluzione progettuale finale- emerge con forza l'impostazione attenta e rigorosa di un progetto che fa del tema della scuola una felice dimostrazione di come esso altro non sia che il riflesso di una maturità civile e civica, che con coscienza investe nell'istruzione obbligatoria delle giovani generazioni. Per questo, il senso di dinamico rigore che la scuola di San Paolo esprime nelle sue forme, nella sua spasmodica attenzione ai vari aspetti della didattica, nella sua completezza e ricchezza di dettagli pensati per il benessere dei suoi abitanti, è da leggersi nella consapevolezza degli autori del grande potere veicolante dell'architettura, capace di trasferire valori e intenzioni attraverso la studiata appropriatezza delle sue forme, frutto di un pensiero sull'uomo, sulla sua formazione e sul suo futuro. L'impostazione e la definizione del complesso scolastico di San Paolo di Prato, nella sua chiara complessità, pare alludere anche alla ricerca di una possibile connessione ideale con il senso del territorio circostante. Per questo, l'aggregazione dei volumi pare indicare ad una dimensione rurale allora fortemente presente nell'area, affiancata dalla presenza più assertiva di pezzi architettonici che paiono alludere invece, all'espressività del capannone industriale, interpretata nell'uso andante del mattone faccia vista e nella scelta più volte ripetuta dei grandi "orecchi di luce", che come nella palestra e nella piscina servono ad illuminare zenitalmente lo spazio interno, mimando senza nominarli, gli *shed* delle coperture industriali che caratterizzano il territorio circostante.

Splendida declinazione del michelucciano concetto di *variabilità*, questo complesso scolastico incarna nelle sue molte volumetrie, l'idea dell'interscambiabilità simbolica tra l'edificio e la città, ovvero il pensare all'edificio come ad un vero e proprio pezzo di città. Questo porta i progettisti a realizzare una sorta di strada interna a più livelli, come vertebra di distribuzione e di espressione tra i vari episodi che formano la scuola. Ne deriva una spazialità interna fatta di ambiti diversi che si susseguono in una penetrazione percepibile al meglio solo attraverso la sezione. La lezione anche in questo caso è di matrice michelucciana, basata sulla sovrapposizione di piani di vita e di cavità che si innervano di pulsante vitalità in base al loro uso. Ma a differenza dei molti esempi michelucciani nei quali questo concetto si esplicita, questo edificio si trova in campagna, quindi non prolunga la città dentro di esso ma prende il modello della città per far diventare le sue molte parti, gli elementi di una vera e propria "città della scuola".





## Villa a ponte

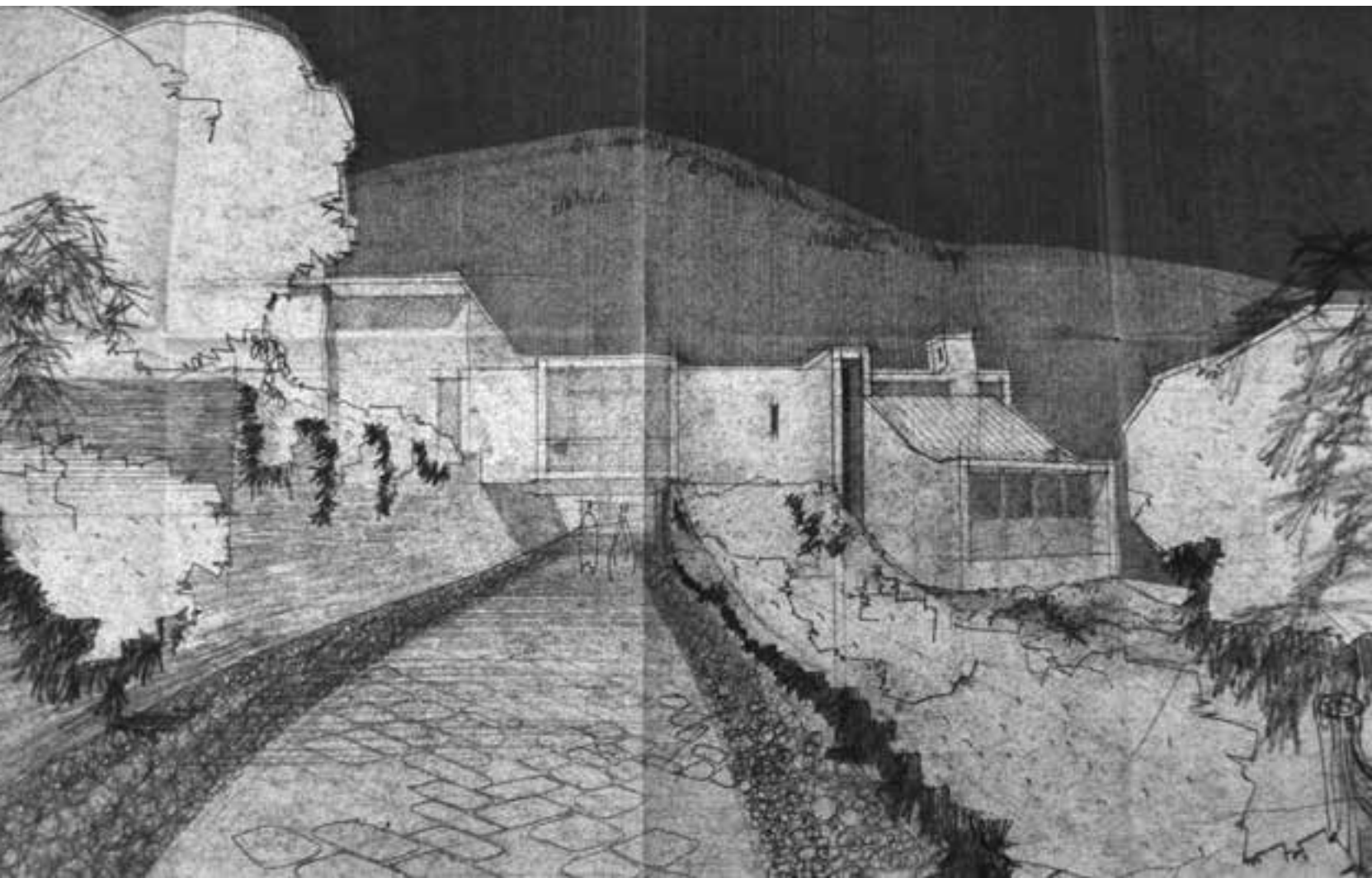
Viale Galilei, Firenze, 1962

*Giuseppe Gori*

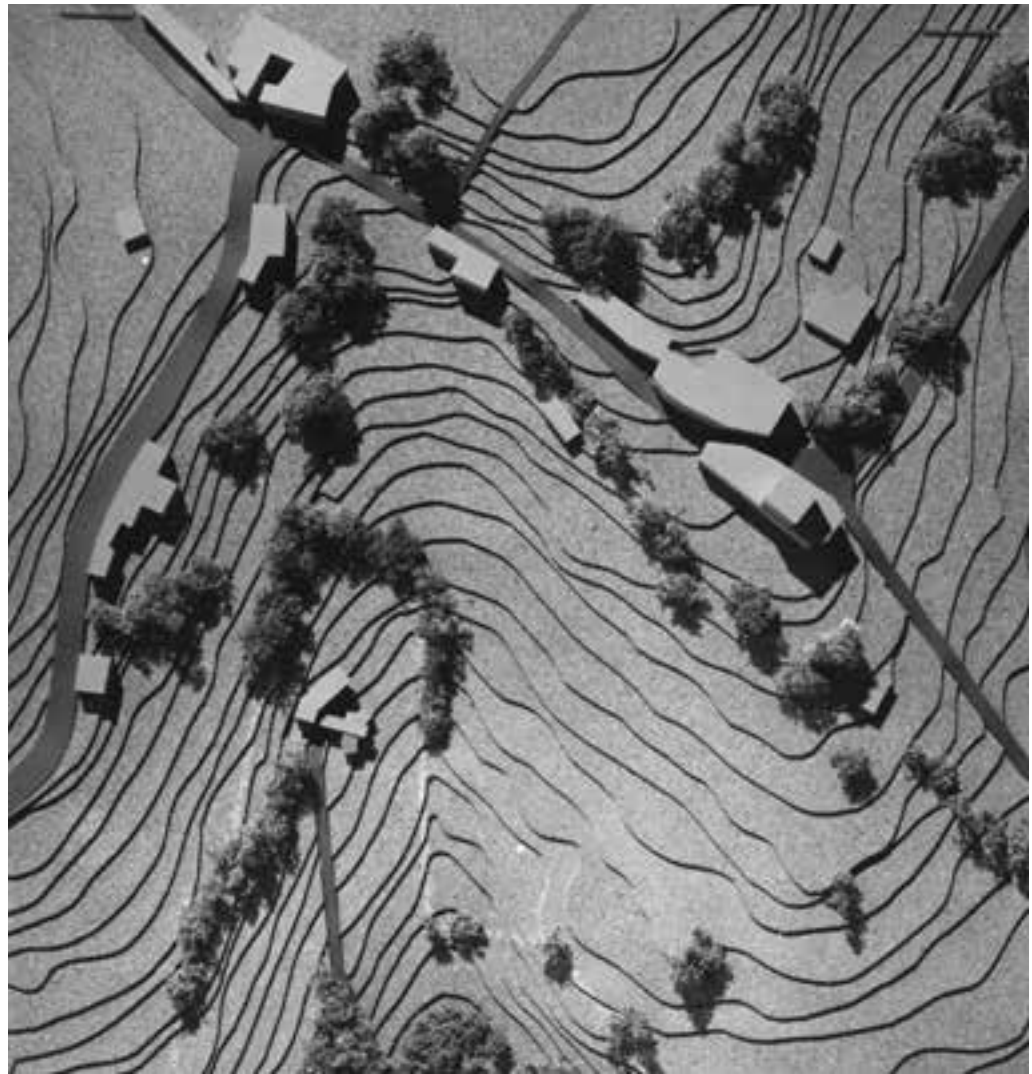
Nello splendido terreno di proprietà di Angelo Biagini, posto a monte di Viale Galilei a Firenze, Gori nel 1962 progetta una grande villa con tipologia a ponte. Con una operazione di correzione topografica, la pendenza del terreno viene ridisegnata in modo da avere due quote distinte separate da un alto muro a retta. Parallelamente a questo muro, corre la strada che dal viale Galileo conduce alla residenza e al piazzale di parcheggio dove si aprono i garage. Per togliere l'ingombro visivo di questa parte della casa, Gori sceglie di riversare sul retro il tema degli accessi carrabili, in modo che la casa sovrappassi a ponte la strada con un corpo-galleria che unisce le due parti in cui è suddivisa l'abitazione, collegando allo stesso tempo fra loro le diverse quote.

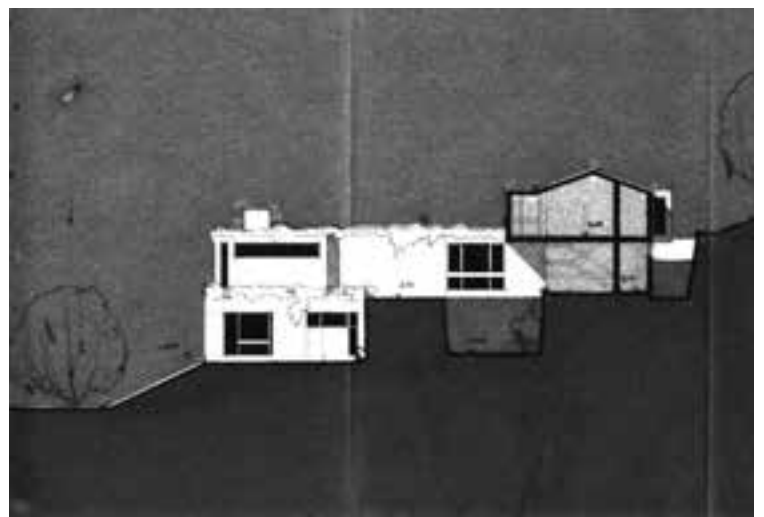
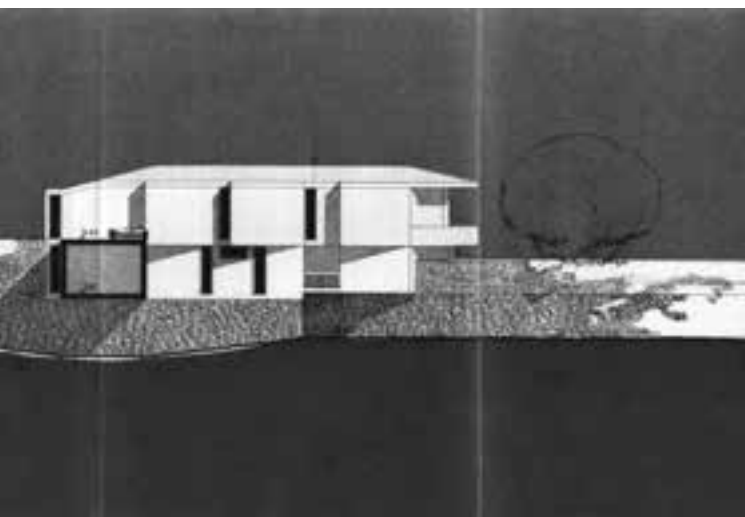
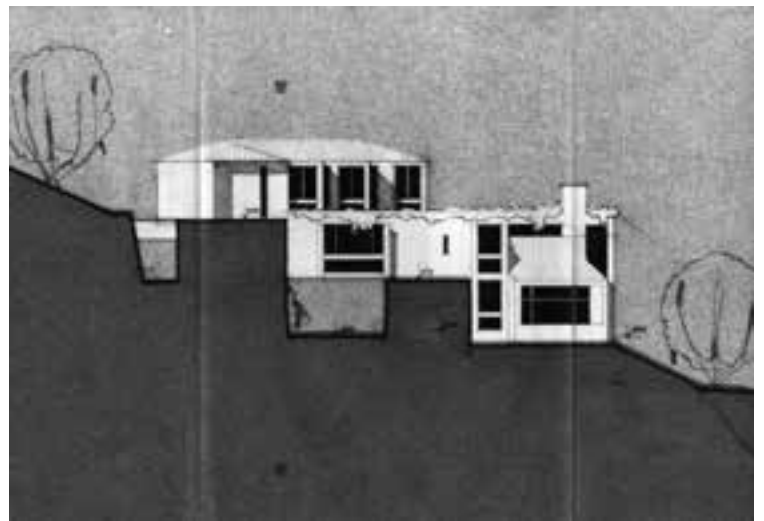
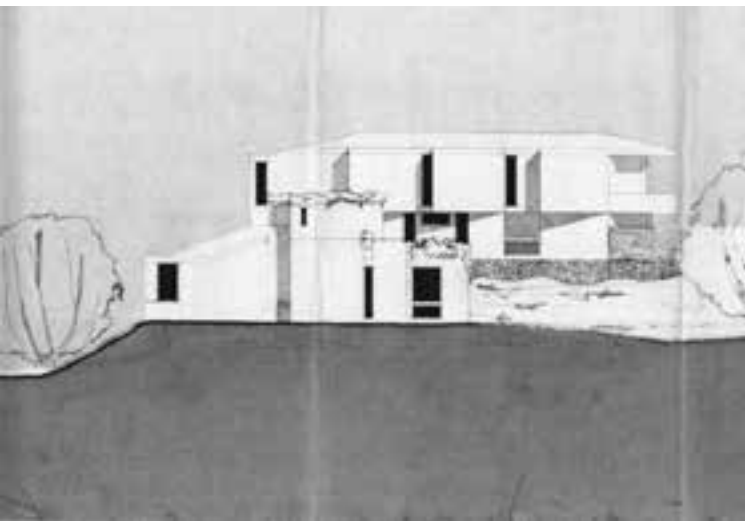
L'impianto generale dell'abitazione si articola su tre distinti corpi di fabbrica, ovvero quello della zona giorno caratterizzato dall'avancorpo a copertura inclinata del soggiorno dal quale svetta la presenza dominante della massiccia canna fumaria, dal corpo allungato della galleria che lascia passare la strada sotto di sé e che proprio in corrispondenza di essa si affaccia con una grande apertura vetrata verso il paesaggio circostante e dal corpo ad essa ortogonale della zona notte, che ospita le rimesse al piano terra e due livelli fuori terra. Ne risulta un'architettura molto articolata che pare prendere a modello delle proprie dinamiche compositive, piuttosto che il rigore e la geometria della villa rinascimentale, la complessità e la casualità dell'architettura spontanea rurale, riferendosi piuttosto all'idea del borgo che non a quella del singolo edificio. Le varie ali della villa si aprono sul paesaggio circostante secondo un disegno caratterizzato dalla stonatura in pianta degli angoli retti. Ogni vano è quindi caratterizzato da una propria forza geometrica che si inserisce nel disegno dell'insieme secondo il principio della concatenazione delle unità riconoscibili e autonome che generano una sintassi riconoscibile tra le parti sia a livello formale che a livello distributivo. L'estrema plasticità delle murature, nelle quali non si aprono finestre, ma soltanto tagli verticali che si collocano in prossimità delle parti curve, ad eccezione di intere pareti vetrate, riesce a conferire al tutto un valore duplice basato sulla severità e sull'apertura, come se la dimensione organica, quella espressiva, quella sintattica e quella della tradizionale figuratività toscana, riuscissero felicemente a convivere con forza.

Al di là della eccezionale dimensione della villa, più di 1200 mq, è interessante notare le analogie linguistiche che essa propone in sintonia con quanto la più colta ricerca architettonica del tempo stava por-



tando avanti sulla scorta del cosiddetto neo-liberty, che in Toscana però, riesce a declinarsi con una cifra meno frivola rispetto ad altre realtà italiane. Sono ascrivibili a questo maggiore realismo, la villa a Poggio Gherardo di Dezzi Bardeschi, così come quella ad Arezzo di Savioli, tutte impostate sul medesimo piegarsi plastico del muro che rimane però elemento prioritario di massa e di immagine. Nel progetto della villa su Viale Galilei di Gori, la massa è caratterizzata dalla pulsazione di estroflessioni e sottrazioni che creano un profilo planimetrico variamente articolato, riportato però ad unità dalla forza accomunante della copertura a capanna e dalla presenza del tetto verde che nel cercare un rapporto di ulteriore dialogo con la natura dell'ambiente circostante, crea un elemento di relazione e continuità visiva con il segno a lui ortogonale del muro a retta lungo il cui sviluppo corre la strada di accesso alla villa. Il progetto di questa casa costituisce un primo momento di progetto sull'area, seguito subito poi nello stesso anno, da un generale progetto di lottizzazione che prevede soluzioni diverse con la possibilità di realizzare 3 ville, 8 ville, 9 ville, 11 ville e 14 ville.





## Stabilimento SITI

Milano, 1962-65

*Giuseppe Gori*

*Giacomo Preao, strutture*

*Giovanni Wagner, strutture*



In prossimità di via Eritrea a Milano, in un lotto di terreno stretto e lungo con il lato corto affacciato su una strada di nuova realizzazione, Gori progetta nel 1962 lo stabilimento farmaceutico per la SITI Società Industriale Terapeutica Italiana.

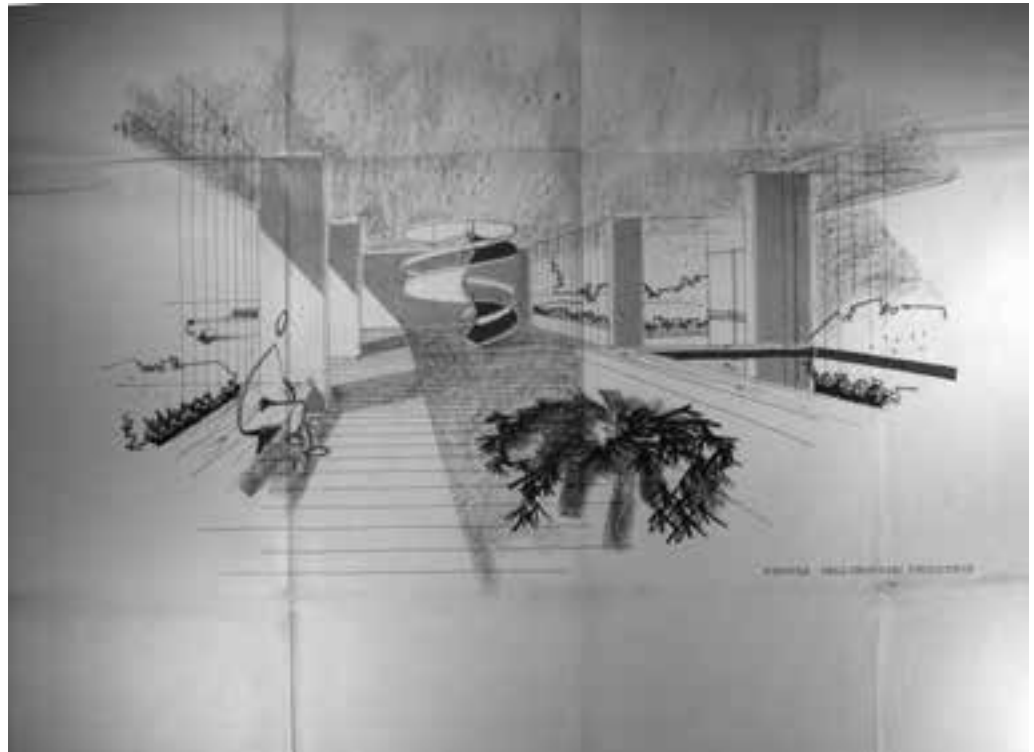
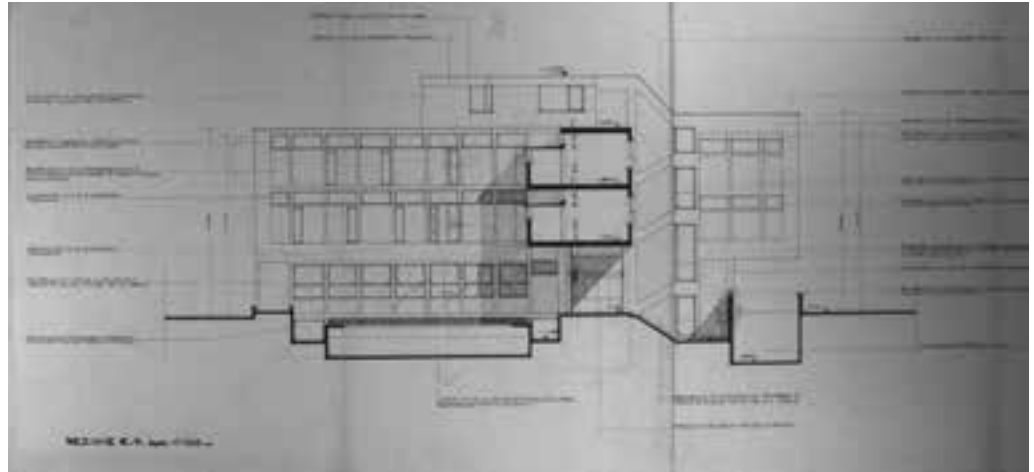
La conformazione allungata dell'area, induce Gori a pensare ad un organismo architettonico basato sull'articolazione di due corpi di fabbrica uniti insieme da una galleria di collegamento. Il corpo di fabbrica prospiciente la strada, destinato ad uffici, direzione e biblioteca, si pone non parallelo alla strada in modo da creare a terra, uno spazio aperto trapezoidale avente funzione di filtro tra la via e l'edificio. Il secondo edificio, che occupa l'intera larghezza del lotto e che viene destinato a laboratori di ricerca e di realizzazione, si separa dal blocco uffici tramite un corpo prevalentemente vetrato che funziona da galleria di collegamento che a sua volta scompone in due quadranti lo spazio aperto libero tra i due corpi di fabbrica, entrambi sistemati a verde e uno dei quali caratterizzato dalla presenza di una grande vasca quadrangolare di acqua impiegata per il raffreddamento del sottostante locale interrato destinato a magazzino. Mentre il corpo di fabbrica destinato a uffici si solleva da terra su *piloties* in modo da creare un corpo più arretrato e vetrato destinato al sistema degli ingressi, il corpo più arretrato dei laboratori, asimmetricamente si apre a terra su un lato in modo da permettere alla strada carrabile di proseguire fino alla retrostante corte aperta incassata nel terreno. Due lati di questa corte sono caratterizzati dalla presenza degli stabulari e delle centrali di servizio, caratterizzate dalla vivace presenza delle due torri di produzione vapore dalla forma tronco piramidale.

La consueta attenzione di Gori ai caratteri distributivi e alla gerarchizzazione delle parti, conduce alla formazione di piante dal disegno asciutto, quasi tipologico, nel quale gli elementi di accentuazione qualificativa sono affidati ad una serie nutrita di deroghe ai pochi principi basilari, come i sistemi di collegamento verticale, i nodi di connessione e le cerniere tra le parti. All'estrema attenzione per il dettaglio, che porta come spesso accade nell'opera di Gori a sviscerare le soluzioni attraverso lo studio di particolari costruttivi anche in scala 1:1, si somma l'attenzione per gli accostamenti della materia, capaci di rendere maggiormente espressiva la razionalità dell'insieme.

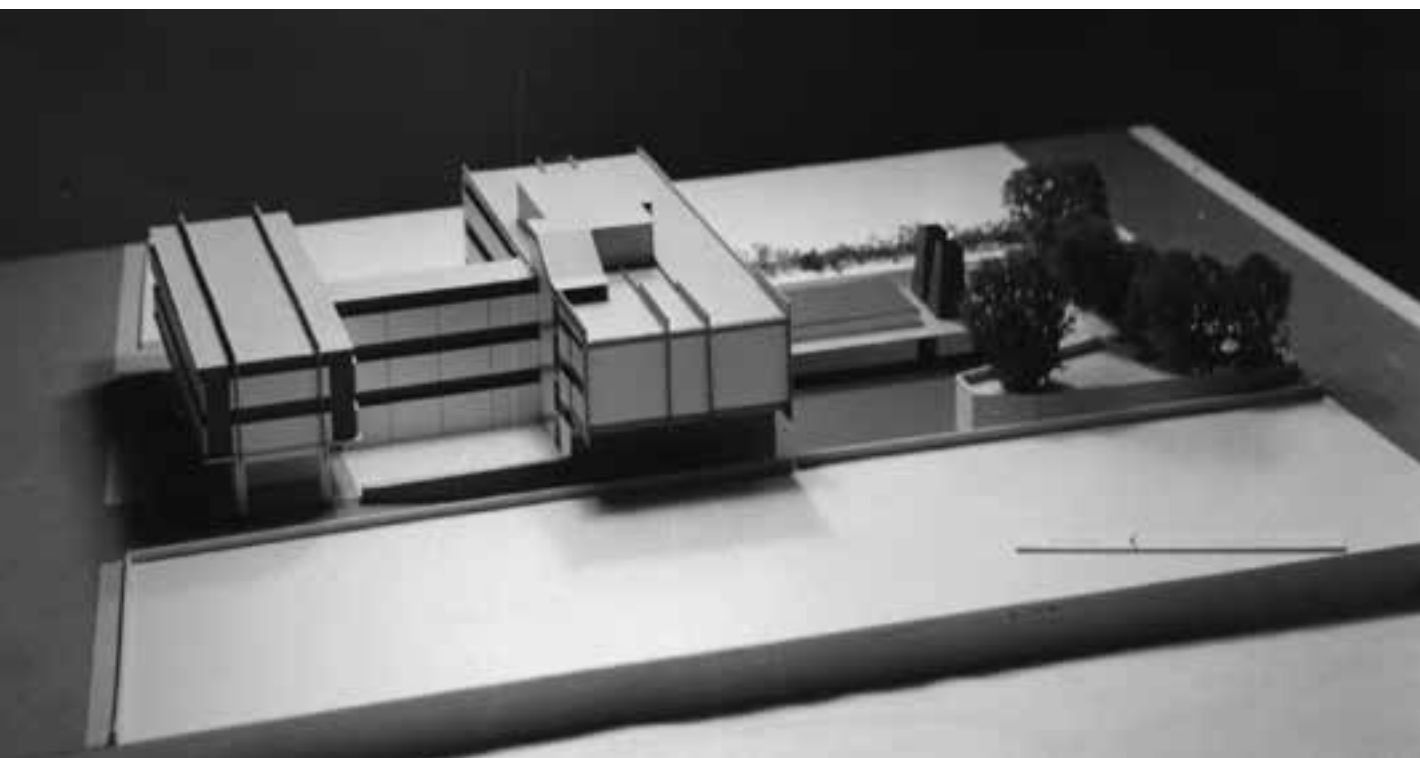
Alla gabbia in cemento armato lasciata in vista nella sua definizione esatta ottenuta per mezzo del cassero piallato, si affiancano pannellature in intonaco di polvere di marmo e calce color grigio perla, porzioni di muratura rivestite di clinker color grigio ferro, infissi in acciaio verniciato a



fuoco anch'essi color grigio perla e ampie superfici vetrate in elementi verticali di *profilit* armato traslucido. Il nitore dei volumi è appena attraversato dalla vibrazione della struttura che nei prospetti affiora solamente nel disegno delle aperture e dei tamponamenti, mentre radica a terra alcune parti dell'edificio attraverso i pilastri e innerva le lastre piane di copertura orizzontale con il ritmo di sottili travi esterne rivestite, come la copertura, con lastre di piombo.







## Casa Tancredi

Mentana, Roma, 1962

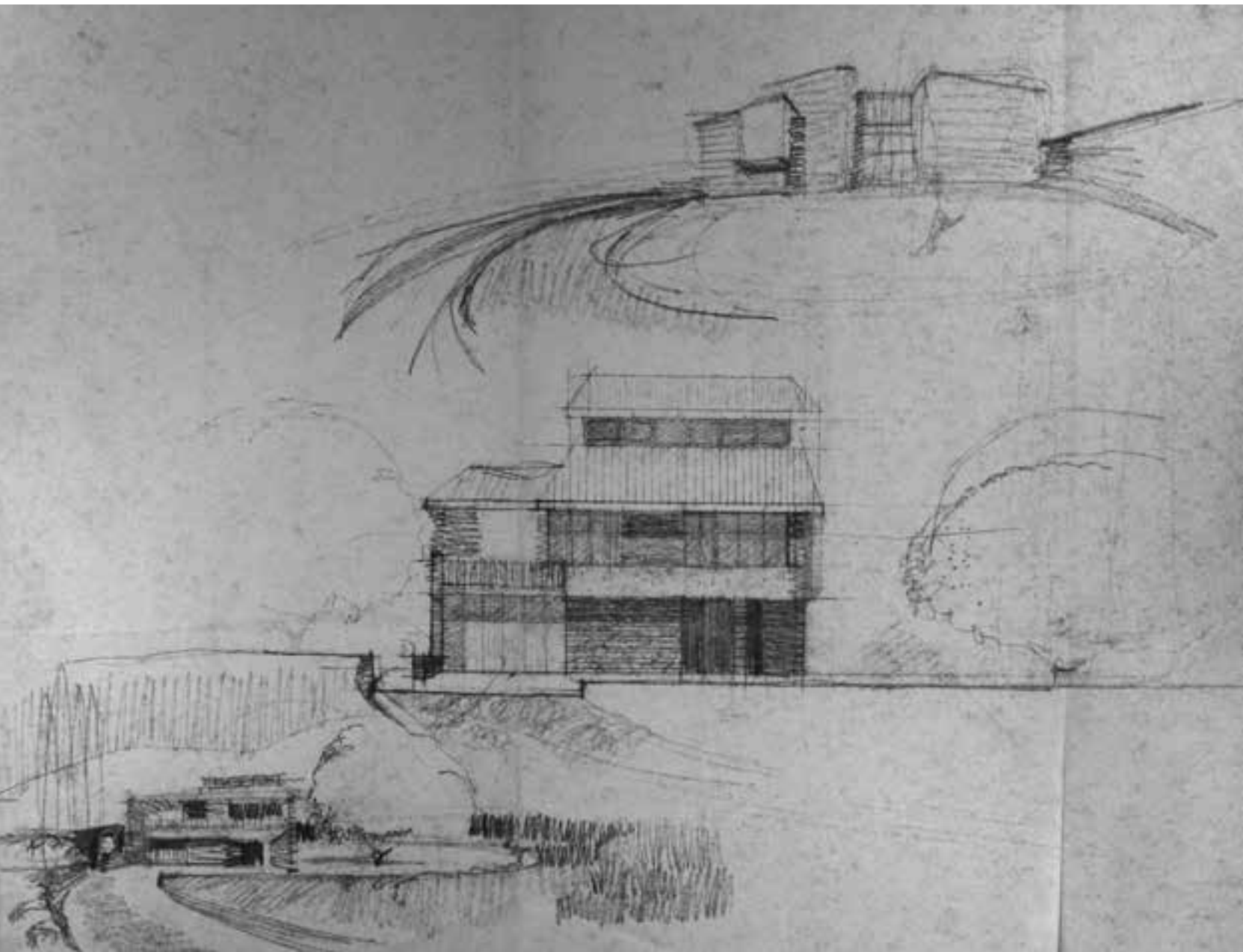
*Giuseppe G. Gori*

La villa che Gori progetta fin dall'ottobre del '62 sulla Nomentana nei pressi di Roma per il Professor Tancredi, si colloca su un terreno in forte pendenza e mette in atto la prefigurazione di uno spazio abitativo destinato alla particolare figura di studioso incarnata dal suo committente. Questo impone di pensare una casa priva di soggiorno ma dotata di una enorme biblioteca disposta su due livelli che diviene il vero cuore di tutta la composizione.

La casa si sviluppa in due distinti copri di fabbrica rispettivamente aperti a ventaglio a valle e a monte e collegati fra loro da un sottile corpo di fabbrica avente funzione di archivio. La casa è dotata di grande articolazione interna a causa anche dei dislivelli delle varie quote su cui si imposta.

Il corpo prospiciente la strada è occupato dalla zona notte, dal garage e dal laboratorio fotografico disposto accanto al garage, il tutto collegato al retrostante corpo di fabbrica, attraverso un corpo di fabbrica più stretto, vetrato lateralmente. Dal portico di accesso sotto il quale si apre anche il garage, si sale ad un atrio che contiene la scala che distribuisce i vari livelli della residenza. Il blocco a monte invece è occupato dalla piccolissima zona giorno della casa con la cucina e il pranzo e dalla soprastante immensa biblioteca.

L'aspetto esterno, da quel che si coglie dai disegni, è basato sulla dimensione elegantemente vernacolare data dalle coperture inclinate di cotto e dai setti di muri di bozze di pietra. Tutta la casa si apre a valle e a monte, lasciando i due prospetti laterali ciechi ad esclusione dell'esile corpo di collegamento destinato ad archivio che si apre con generose vetrate sul giardino circostante.



## Progetto di villa

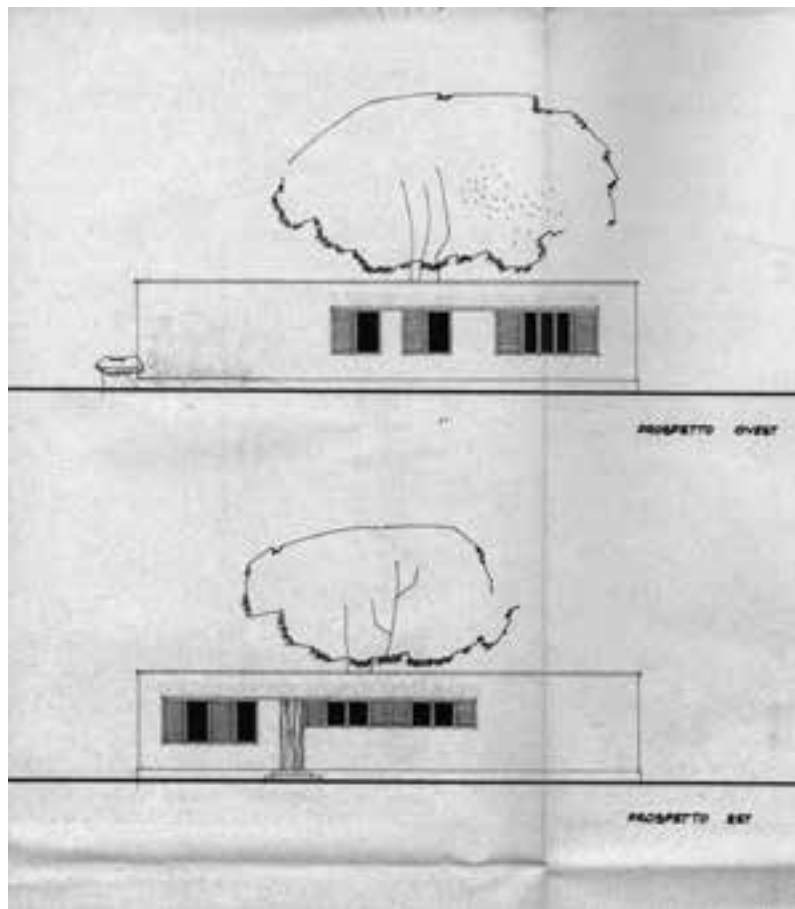
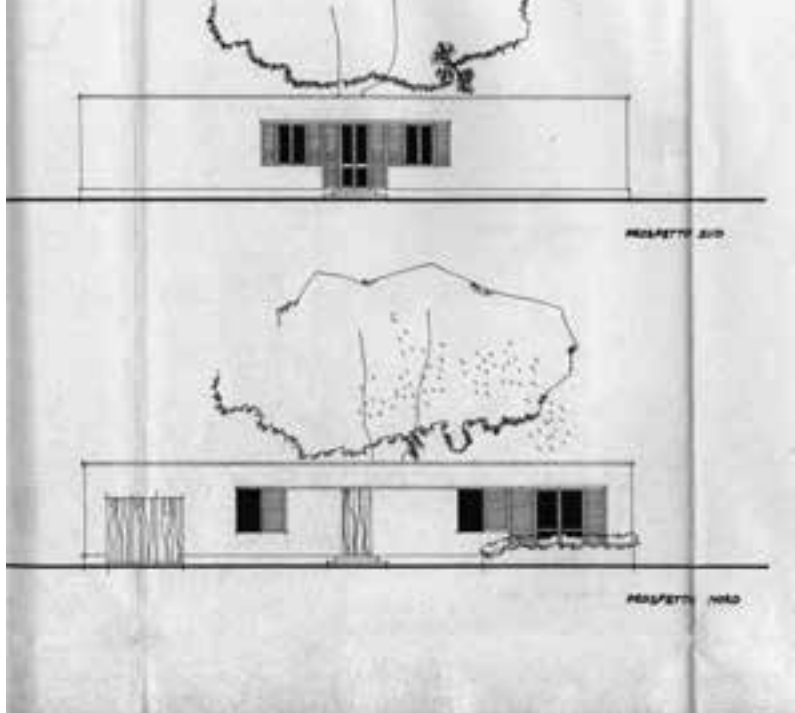
Bufalina, Vecchiano, Pisa, 1962

*Giuseppe G. Gori*



In un territorio assolutamente privo di qualunque riferimento e di qualunque suggestione, se non quella di trovarsi vicino ad un tratto poco costruito di costa, Gori progetta nel 1962 un edificio residenziale monofamiliare. L'assoluta mancanza di suggerimenti provenienti dal luogo, lo inducono a rivolgersi ad una generica figuratività mediterranea, già sperimentata in passato in un tema simile e in un analogo contesto marino, ovvero nel progetto per la villa al Forte dei Marmi del 1940 che lo porta a sviluppare un edificio di un solo piano, tutto rivolto verso lo spazio circoscritto di un patio interno.

A ben vedere, la pianta di questa casa è pressoché identica rispetto a quella di Forte dei Marmi progettata più di venti anni prima, solo un po' più schematica e privata di tutti quei particolari che la possono assimilare a quel razionalismo mediterraneo tanto in voga alla fine degli anni Trenta in Italia. La casa di Vecchiano invece, pur adottando il medesimo schema e la medesima distribuzione e disposizione delle stanze, assume un sapore maggiormente astratto e purista.



## Accademia Militare

Modena, 1963-64

*Giuseppe G. Gori  
Domenico Cardini  
Rodolfo Raspollini  
Gianni Sestieri*

Per il Ministero della Difesa e dell'Esercito Italiano, il gruppo formato da Gori, Cardini, Raspollini e Sestieri, elabora dal '63 al '64 il progetto del complesso dei dormitori, delle palestre e dell'aula magna dell'Accademia Militare di Modena.

Delle due soluzioni elaborate nella fase preliminare, viene portata ad un maggiore grado di dettaglio, la soluzione che privilegia maggiormente i rapporti con la conformazione e con i caratteri del contesto storico urbano circostante. In particolare, il limitrofo Palazzo Ducale, entra a far parte della composizione generale dei diversi corpi di fabbrica, che si dispongono tra loro in modo da formare una corte che interpreta in termini nuovi il tema del cortile e dei portici. Il fronte del Palazzo Ducale viene messo in rilievo dagli edifici della palestra e da uno dei due edifici del battaglione, in modo da porsi come quinte di un fondale storico, mentre la preesistenza del padiglione Aliprandi viene totalmente rispettata nel suo involucro esterno, integrandosi con i nuovi edifici ma non modificando l'immagine urbana del Corso dell'Accademia.

Da questa impostazione generale risulta una grande chiarezza distributiva che porta a sovrapporre orizzontalmente le diverse compagnie in base ad ogni piano, con i due gruppi alloggi disposti ad angolo retto tra loro e collegati dalla cerniera dei comandi. Il gruppo alloggi rivolto verso l'esistente caserma Fabrizi si scompone in un disegno scalettato in modo da disporsi secondo la linea diagonale della via su cui prospetta.

I percorsi sono rigorosamente separati tra percorsi pedonali coperti, necessari per le connessioni interne tra il Palazzo Ducale, i nuovi dormitori e il teatro e percorsi meccanizzati scoperti, tangenziali ai dormitori. La conformazione generale è studiata in modo da lasciare il più ampio spazio possibile tra gli edifici, così da accogliere le più svariate utilizzazioni: dalle adunanze, alle cerimonie, parate ed esercitazioni di carattere vario.

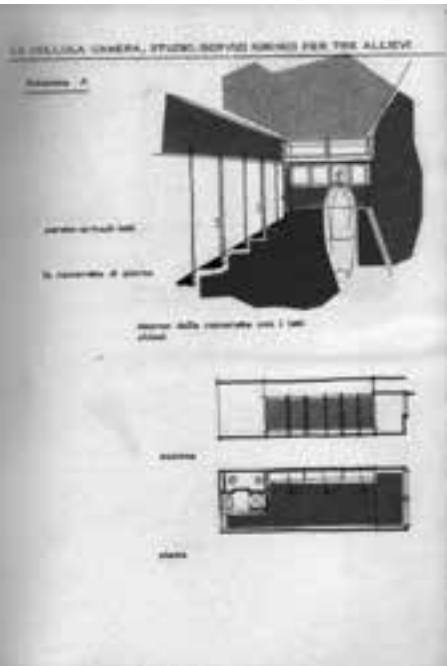
La composizione di ogni blocco destinato ai dormitori è impostata sulla reiterazione della medesima cellula elementare destinata a camera, studio e servizi igienici per tre allievi, la cui forma si basa sulla sequenza di tre aree differenti. La prima, in prossimità dei corridoi di distribuzione interna, ospita i servizi igienici, seguita poi dallo spazio flessibile dei letti e conclusa verso la finestra, dallo spazio destinato allo studio. Per ampliare la zona studio, i letti durante il giorno possono essere ribal-



A



B

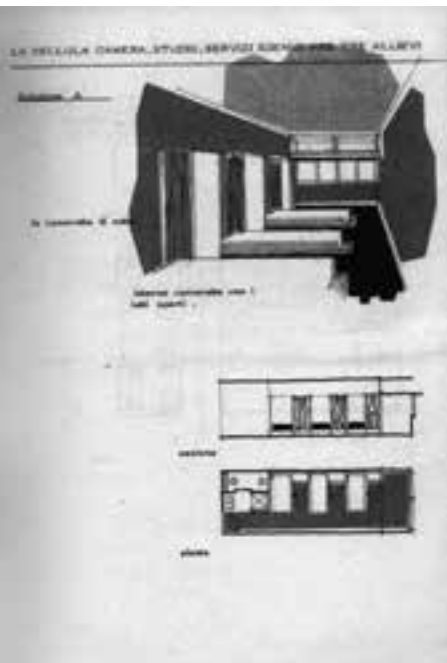


tati all'interno di una armadiatura che attrezza un'intera parete, mentre la parte finale della cellula si sviluppa in sezione secondo due altezze differenti, ovvero creando una zona più raccolta destinata allo studio, che permette di aprire una finestra continua direttamente all'altezza dei tavoli di studio, consentendo così a quota più alta, l'apertura di un'asola orizzontale più vicina alla zona dei letti. L'esistente Padiglione Aliprandi viene utilizzato a palestra e a teatro, prevedendo al proprio interno la collocazione di due palestre dotate di relativi servizi e un teatro-aula magna da 800 posti con doppio ingresso dalla pubblica via e dalla piazza interna.

La definizione dei fronti è impostata su un tema di telaio in cemento armato lasciato in vista, tamponato da murature rivestite di litoceramica nelle quali spicca il disegno aggettante e ripetuto delle estrusioni finali di ogni cellula dei dormitori. Il disegno in sezione della doppia altezza interna, rende vibratile la massa esterna che appare percorsa da ritmici movimenti che ne chiaroscurano la definizione, ulteriormente accentuata nel corpo scalettato dagli scatti planimetrici tra le parti. Nel disegno dei vuoti e dei pieni, degli aggetti e delle logge, riveste un ruolo decisivo la soluzione prevista per le aperture. Ai solai in laterizio con finiture esterne in graniglia, si affianca il rigore degli infissi in lamiera di ferro verniciati a fuoco, dotati di persiane in doghe di legno arrotolabili e davanzali in graniglia. Ogni volume viene riunificato in alto dalla generosità dell'aggetto di copertura che si pone come un vero e proprio tema di coronamento, sul quale poi, si impostano le coperture inclinate dei padiglioni rivestiti con manto in cotto.

Particolarmente interessante risulta il corpo delle palestre e del teatro, pensato in relazione alla preesistenza del Padiglione Aliprandi. L'integrità del volume esistente viene mantenuta sia in pianta che in alzato, ad eccezione della copertura della porzione del teatro che insinuandosi all'interno dell'esistente, crea un'integrazione architettonica esterna tra i due volumi, ottenuta per mezzo della nuova copertura del teatro che si aggancia sovrapponendosi alla copertura piana del padiglione esistente.

All'esterno, il nuovo corpo delle palestre, presenta un fronte basato sul disegno astratto ottenuto dalla reiterazione costante di uno stesso elemento verticale, che filtra l'ingresso della luce alle grandi aperture vetrate retrostanti.







A



B

## Palazzo della Pretura e degli Uffici Giudiziari

Pescia, 1963-1968

*Giuseppe G. Gori*



A testimonianza dell'importanza data da Gori all'interpretazione sensibile della storia, la relazione di progetto per il Palazzo della Pretura e degli Uffici Giudiziari di Pescia, così come quella di molti altri progetti e realizzazioni di Gori, parte proprio da riflessioni sul carattere della città storica toscana e sul suo rapporto con il paesaggio circostante.

Dopo più di un decennio dall'esperienza del Mercato dei Fiori che sorge sulla stessa strada a poca distanza dall'area destinata ad ospitare questo suo nuovo progetto, Gori, parte ancora una volta dal senso del luogo e dalle connessioni tra i vari elementi che lo formano. Come la piazza coperta dall'ardita volta in cemento armato del Mercato dei Fiori, riusciva a connettere visivamente e fisicamente punti diversi della città e del paesaggio, anche l'architettura di questo Palazzo della Pretura riesce a diventare "elemento" di un sistema molto più ampio che contiene, pur nell'apparente autoreferenzialità della sua forma, agganci e relazioni con il contesto che lo ospita.

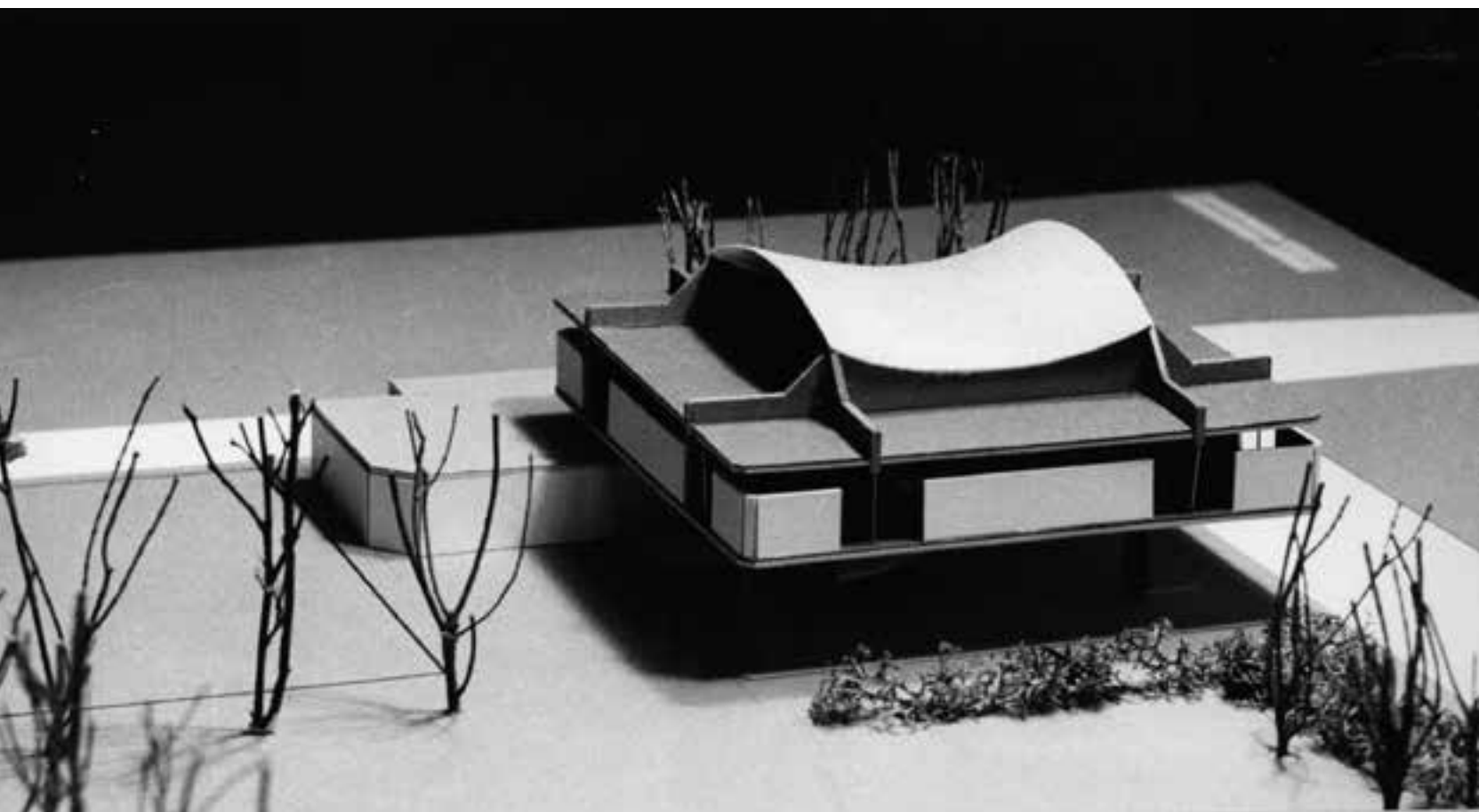
Per questo, il nuovo edificio si solleva da terra lasciando inalterato il senso di grande slargo urbano che il luogo possedeva prima dell'intervento, non modificandone cioè le connessioni e le relazioni tra le sue parti e il suo intorno e rispettandone le preesistenze.

Fin da subito si precisa nelle intenzioni di Gori di realizzare un nuovo edificio che si ponga come la rappresentazione di una società civile, capace di narrare il senso dell'amministrazione della giustizia. Per questo la forma che Gori percorre, è una forma staticamente suggestiva, capace di percorrere il versante espressivo della più coraggiosa ricerca architettonica a lui contemporanea.

Per questo, prende in considerazione fin dall'inizio del percorso compositivo, sia il tema della simmetria che il concetto della durata e gli fa diventare i capisaldi teorici e operativi dell'intero percorso.

In particolare, la simmetria è dettata dalla forma dell'area a disposizione, ma anche dal desiderio di far veicolare alla forma architettonica, un generale senso di imparzialità della legge. Il contemporaneo gesto di sollevare l'edificio dal suolo, lega tuttavia, questo senso di imparzialità alla dimensione quotidiana e corrente della vita, che trova nell'idea della città, nella sua pulsante e vitale complessità, una delle manifestazioni più compiute della dimensione umanistica.

Attraverso l'impiego di materiali che anche dal punto di vista psicologico ed istintivo suggeriscono





solidità e sicurezza, come la pietra, il cemento armato e il metallo, si permette all'edificio di trasferire un diffuso senso di durata, a sua volta espressione e veicolo della stessa idea di forza e sicurezza che la funzione dell'edificio vuole comunicare.

Il Palazzo della Pretura di Pescia si articola all'interno di un volume sollevato dal suolo da quattro pilastri cruciformi che sospendono un volume quadrangolare costituito dal nastro continuo degli uffici che circondano il corpo svettante e riconoscibile dell'aula d'udienza che caratterizza all'esterno il tutto. La preesistenza di un piccolo volume residenziale che destinato a casa del Pretore nel progetto viene rivestita in lastre di pietra come una sorta di simbolico e decentrato basamento dell'edificio, diventare l'unica massa di ancoraggio a terra dell'edificio che sollevandosi dal terreno, ammette come suo unico punto di atterraggio la lingua della scalinata che collega il piano della piazza all'aperto con quello della piazza coperta, incarnata dall'aula di udienza. Secca e vibrante si sospende sui pilastri la scatola muraria degli uffici che fasciano l'aula d'udienza, che svetta in alto nel suo nitore espressivo e costruttivo. Dallo sbarco della scala d'accesso dalla piazza esterna, una doppia galleria di distribuzione disimpegna la corona degli uffici dalla parte centrale dell'aula, che viene coperta da una volta in laterizio armato a forma di sella dalla doppia curvatura, la cui forma, oltre a presentare caratteri di leggerezza e di forte personalità, facilita grazie al suo profilo convesso rivolto verso il centro, la diffusione della luce verso l'interno, ottenuta dai due lunettoni vetrati laterali, e il deflusso delle acque verso l'esterno. La cintura degli uffici viene illuminata da finestre a nastro verticale e orizzontale, il cui disegno integrato toglie ai fronti qualunque possibile misura, assestando l'intera composizione sul valore decisamente astratto dell'insieme.

La consueta cura per i caratteri distributivi dello spazio è fortemente presente anche in questa esperienza progettuale, nella quale ogni funzione tende ad assumere un suo particolare dimensionamento in relazione alle varie parti e all'insieme. In particolare, lo schema distributivo non è impostato su un modello circolare che fascia lo spazio dell'aula centrale, ma su due gallerie distributive poste ai lati della sala. La sala e gli uffici si conformano tra loro in una relazione capace di accogliere spazi cuscinetto in grado di mediare il flusso tra il pubblico e gli uffici, in modo che magistrati e pubblico, avvocati, e testi hanno tutti il proprio percorso. Anche lo spazio dell'aula si modella planimetricamente in modo da suggerire destinazioni diverse, ovvero, modellandosi in una porzione maggiormente raccolta dove siedono i magistrati, dilatandosi in una porzione più spaziosa nella zona destinata al pubblico e dotata di apposito filtro con le gallerie di distribuzione.

Cemento armato a vista su cassero piattato, infissi in ferro sciolto verniciato a fuoco e manto di copertura in lastre di rame, costituiscono le scelte materiche di questo edificio che strutturalmente è realizzato sostanzialmente grazie a quattro grossi pilastri posti ai vertici di un quadrato che sostengono al piano di copertura quattro travi incrociate, ciascuna delle quali sbalza in aggetto a sostenere per mezzo di tiranti, tutto il solaio dell'edificio, lasciando così interamente libero lo spazio sottostante. Su setti rastremati che prolungano i quattro pilastri, si imposta la copertura a sella con doppia curvatura che caratterizza il disegno della sala centrale.

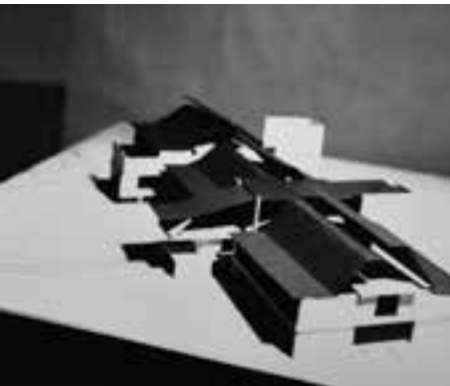
Questa sincerità strutturale, ovvero, la perfetta coincidenza tra la forma e la struttura, porta ad una perfetta coincidenza tra espressione e funzione, diventando -così come anche già ampiamente dimostrato nel vicino Mercato dei Fiori- una caratteristica dominante nell'approccio progettuale di Gori.



## Complesso scolastico

Bologna 1964

*Giuseppe G. Gori  
Mario Bartoletti  
Tommaso A. Bruno  
Serena De Siervo  
Mario De Franchis  
Giuliano Maggiora  
Rino Vernuccio  
Giorgio Villa*



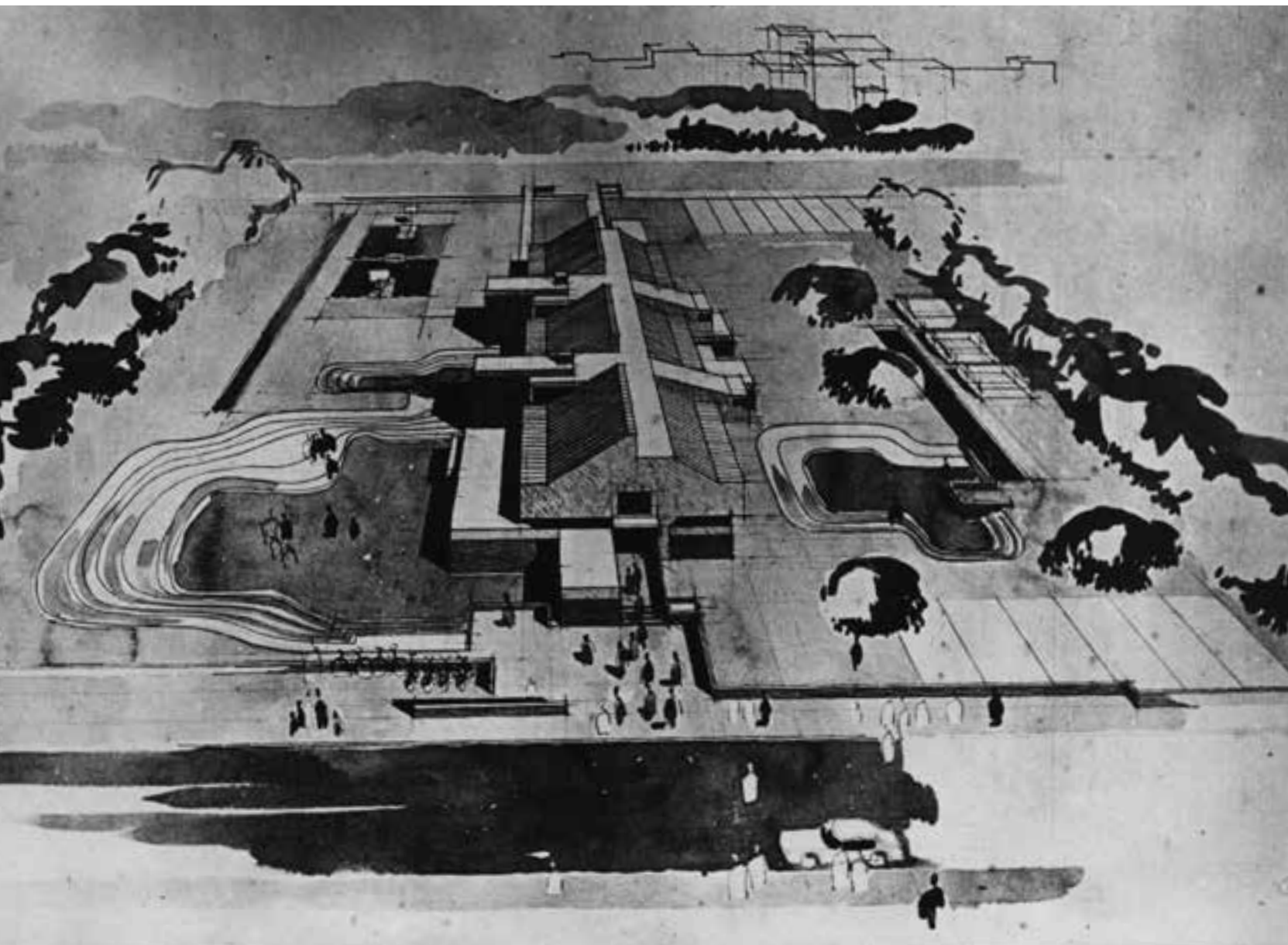
Nel 1966 il Comune di Bologna indice un concorso nazionale di idee per la progettazione di massima di un complesso scolastico destinato alla scuola secondaria di primo grado. Tale concorso, inteso a determinare la configurazione architettonica della scuola di completamento dell'obbligo di cui alla legge 31 dicembre 1962 n° 1859, non indicava una precisa area di intervento, ma la collocazione ideale del progetto – dagli evidenti caratteri di un vero e proprio manifesto – in una delle nuove zone di espansione previste dal Piano Intercomunale, allora in corso di elaborazione.

Nel maggio dello stesso anno, il Sindaco di Bologna Fanti comunica a Giuseppe Gori, capogruppo di una formazione che vedeva riuniti Mario Bartoletti, Tommaso A. Bruno, Serena De Siervo, Mario De Franchis, Giuliano Maggiora, Rino Vernuccio e Giorgio Villa, il posizionamento al quarto posto della graduatoria di merito del progetto da loro elaborato e individuato dal motto "La Strada". La motivazione di tale posizionamento è indicata dalla giuria con il giudizio che

«il pregio del progetto va soprattutto riposto nel particolare rilievo che esso conferisce agli aspetti didattici ed educativi dell'organizzazione interna della scuola e alle finalità sociali che in essa sono rese possibili nell'intento di sviluppare negli alunni le attitudini creative in forma di collaborazione da cui non è escluso l'ambiente. L'impianto dell'edificio risulta chiaro e ben congegnato anche se l'idea della strada, cui programmaticamente si informa, appare piuttosto come una ripresa di schemi distributivi tradizionali. L'espressione architettonica corretta e garbata incorre in alcuni eccessi decorativi. Interessante è apparsa la soluzione data allo spazio per le attività di gruppo in connessione con le aule»<sup>1</sup>.

La forte connessione dell'architettura alla città, la ricerca della forma ottenuta dalla fisicizzazione delle infinite relazioni che concorrono a formarla, così come l'idea del susseguirsi dei piani di vita in un disegno che solo lo strumento della sezione è in grado di cogliere al meglio, insieme a tutte le ricerche che Gori in quegli stessi anni compie sul piano didattico in relazione al tema della scuola come sintesi di quell'approccio multidisciplinare paventato come uno dei nuclei più preziosi dalla progettualità di Scuola Fiorentina, divengono i principi informatori di questa proposta, caratterizzata dall'idea della strada come elemento matrice per la città e di conseguenza per l'architettura. Una

<sup>1</sup> Cfr. Comune di Bologna, Graduatoria di merito per il Concorso Nazionale di idee per la progettazione di massima di un complesso scolastico destinato alla scuola secondaria di primo grado, *Fondo Gori*, B.S.T.





strada che è sempre percorribile, anche quando certi edifici sono chiusi e questo fa immaginare una scuola che è a disposizione della comunità anche quando non ci sono le lezioni.

«La scuola è un particolare tipo di comunità, che vive all'unisono con la più vasta comunità circostante ed opera in una specifica direzione, con mezzi appropriati. Si inserisce quindi nella struttura della città pur evidenziando caratteristiche proprie. Come edificio vuole collegare, e non dividere, la comunità cittadina da quella scolastica. Perciò abbiamo voluto che inserito nel tessuto urbanistico, assumesse esso stesso il carattere di una strada tra le altre, arteria di un organismo vivente, qualificata da caratteristiche proprie. (...) Come ogni strada, è un'esposizione permanente di fatti di vita –della vita non solo dei bambini- ma anche di quella dei docenti, degli amministratori, dei genitori. (...) Innanzi tutto, offre due tipi di interessi sui due lati: laboratori artigianali e nicchie di biblioteca da una parte; teatro, sport, e spazi verdi dall'altra. Come in certe strade che corrono a mezza costa –guardi da una parte e vedi la vallata; guardi dall'altra, e vedi incombere i declivi. La sensibilità psicologica di chi la percorre non si inaridisce perché trova incentivi a non fissarsi in una sola direzione, unilateralmente.(...) L'introspezione su fatti della vita scolastica diversi, o la partecipazione diretta a questi, crea legami affettivi socializzanti come quelli che si formano nelle vie della città fra il passante e l'artigiano nella sua bottega o il commerciante dietro la sua bancarella. Essi contribuiscono ad aumentare il senso della continuità tra la scuola e la vita»<sup>2</sup>.

La scuola si conforma seguendo una sezione matrice che diviene l'ossatura compositiva dell'intero progetto. Una sezione che ammettendo infinite deroghe, permette di immaginare sempre un organismo alto che contiene le aule e gli istituti che può essere chiuso indipendentemente dal funzionamento dell'organismo basso che invece è maggiormente legato alle funzioni della città. In questo sistema, non esiste una gerarchia di accessi, ma solo punti di penetrazione.

«Questa separazione permette anche agli adulti di partecipare alla vita della comunità scolastica, senza che ne vengano alterate le peculiari caratteristiche. Durante una parte dell'anno e in certe ore della giornata la scuola può vivere in un certo modo; durante le vacanze o in altre ore della giornata, in altro modo. Ma per il bambino non è un ambiente che lo reclude e lo esclude alternativamente: l'ingresso nella scuola è la continuazione di un gesto antico. È seguitare a vivere come sempre ha vissuto, arricchendo la sua vita di ogni giorno»<sup>3</sup>.

Lo spazio dell'aula viene visto come la "casa" dei ragazzi, ovvero un luogo neutro, articolato su due livelli, ma personalizzabile completamente in base al momento, direttamente collegate agli spazi di connettivo per farle a loro volta riconnettere alle aule speciali.

«Essa deve permettere il raccoglimento e il lavoro ma deve permettere anche atteggiamenti di confidenza e di libertà nei limiti del reciproco rispetto e del rispetto per quello che ognuno sta facendo. Deve permettere soprattutto la vita dei gruppi ridotti, e quindi le iniziative. Paradossalmente, la classe deve permettere di uscire di classe, a far diverse esperienze per poi ritornarvi a riflettere su queste e a ricostituirle in unità»<sup>4</sup>.

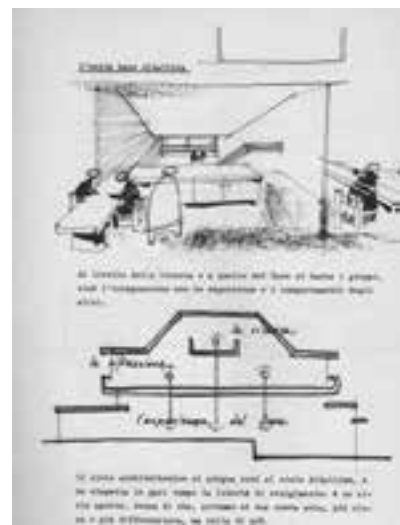
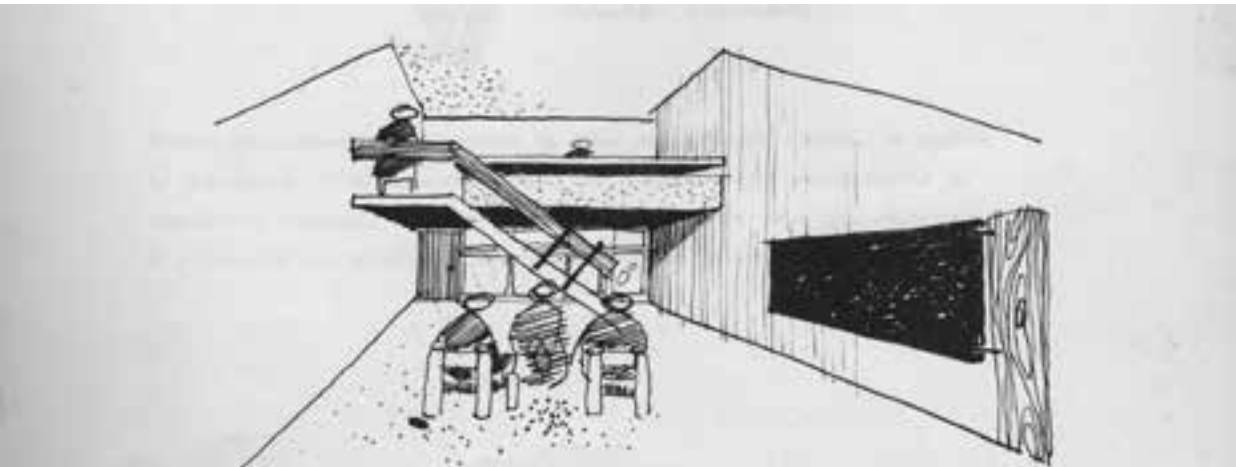
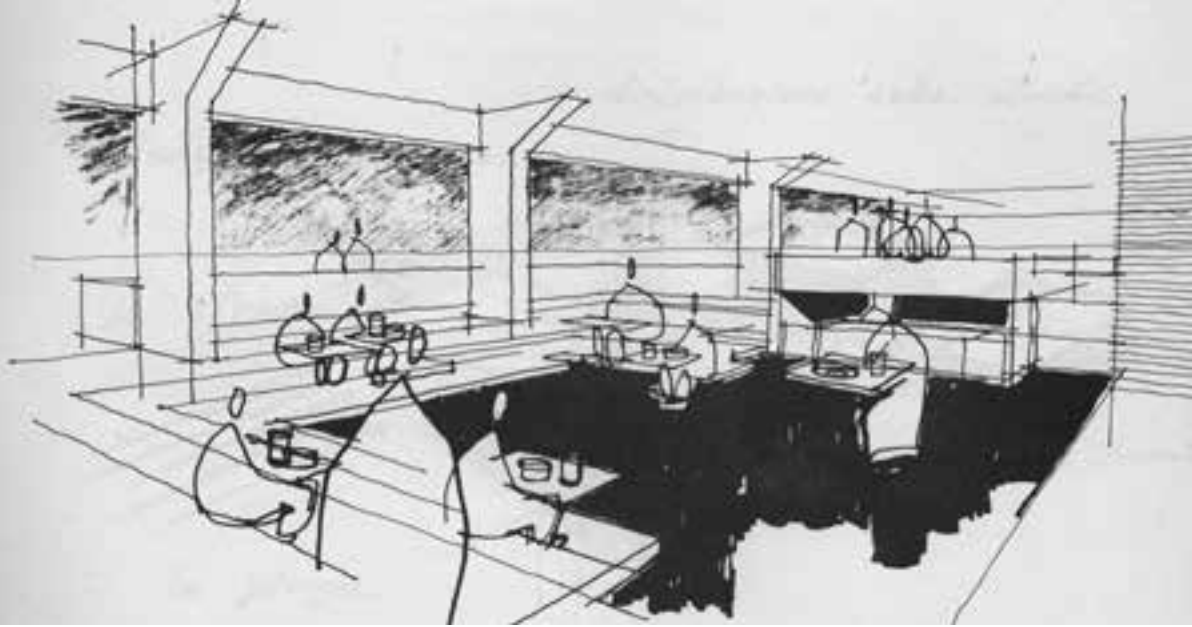
Bibliografia: "La strada", in «Casabella», XXXII (1968), 331, pp. 20-23; P.G. FAGNONI, *La strada*, in *Architettura e scuola media*, in «Scuola e Città», 4-5 (aprile-maggio 1966), pp. 269-270

<sup>2</sup> Cfr. Relazione di progetto *La Strada*, Fondo Gori, B.S.T.

<sup>3</sup> Cfr. Relazione di progetto *La Strada*, Fondo Gori, B.S.T.

<sup>4</sup> Cfr. Relazione di progetto *La Strada*, Fondo Gori, B.S.T.





## Quartiere coordinato CEP

Mantignano, Firenze, 1964

*Giuseppe G. Gori*

*Emilio Brizzi strutture*

*Emilio Isotta*

*Mario Negri*

*Ernesto Nelli*

*Rolando Pagnini*



Il nutrito gruppo di progettisti formato da Giuseppe Gori insieme a Emilio Isotta, Mario Negri, Ernesto Nelli, Rolando Pagnini ed Emilio Brizzi per le strutture, elabora nel 1964 il masterplan e i successivi sviluppi del quartiere coordinato CEP a Mantignano, nella periferia ovest di Firenze.

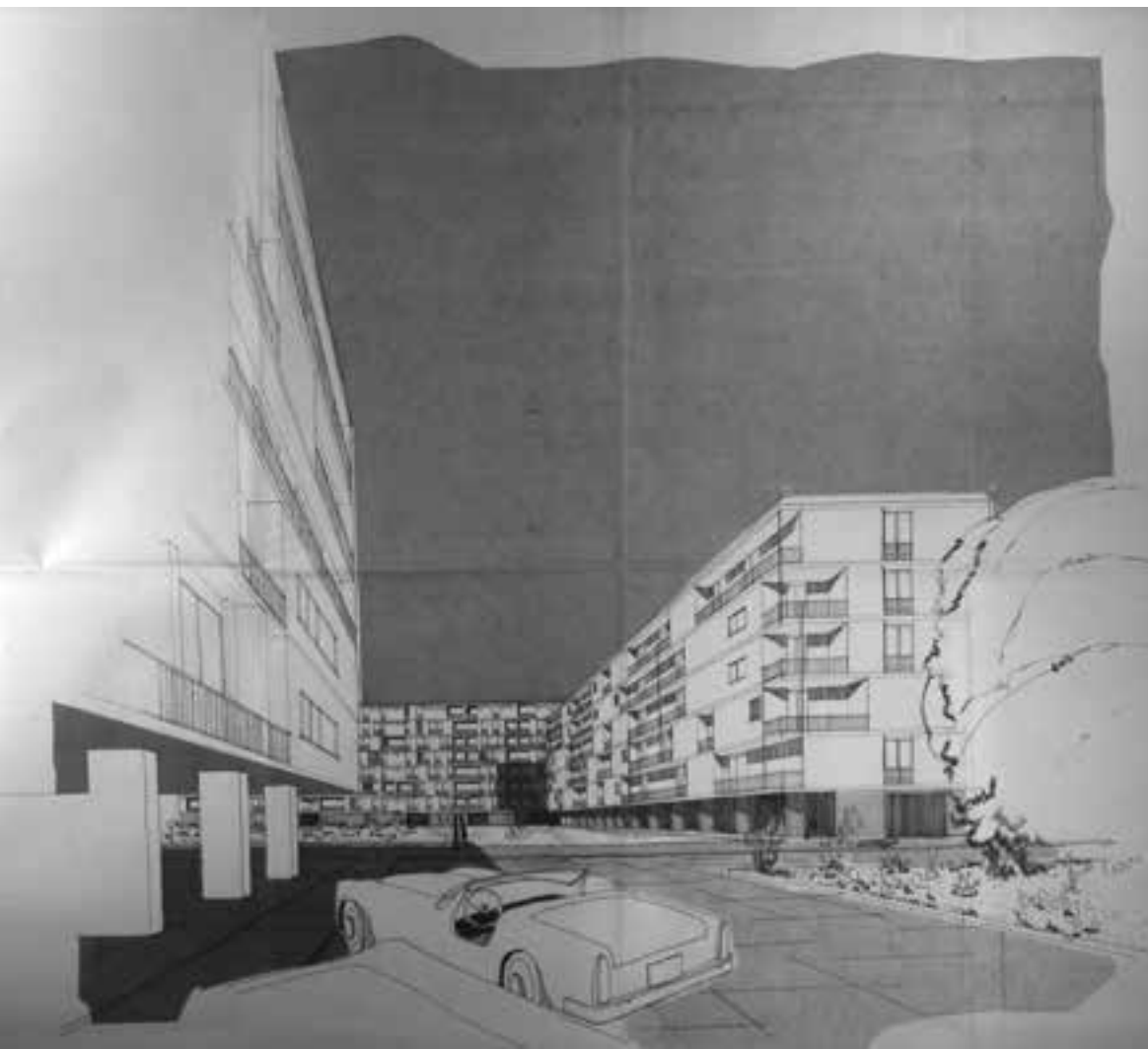
La conformazione della situazione urbana preesistente, dà la possibilità di concepire una disposizione a corte quadrangolare, formata da quattro edifici in linea disposti attorno ad un ampio spazio quadrato verde. Attorno all'isolato centrale, vengono poi affiancati altri tre corpi di fabbrica variabilmente orientati secondo direzioni diverse che creano ulteriori spazi di intersezione tra l'abitato e la zona circostante.

Pur trattandosi di edilizia economica e popolare, il progetto non rinuncia a tutte quelle caratteristiche che solitamente formano la qualità dello spazio, per esempio insistendo sulla forza della disposizione planimetrica generale, sull'uso del verde pubblico come materiale connettivo tra le parti e come leva di relazione per i rapporti e i legami di vicinato. Così come non rinuncia ad una ricerca maggiormente indirizzata alla qualità dell'architettura, dimostrata dagli inediti tagli degli alloggi, dotati di abbondanti superfici terrazzate, di ampie superfici vetrate, nonché di una attenzione al dettaglio esecutivo, solitamente tipica di una committenza più prestigiosa.

I volumi monolitici degli edifici residenziali vengono alleggeriti dalle sottrazioni massive delle varie logge che si aprono secondo una logica casuale. Tale logica, risulta molto efficace sulle teste dei diversi edifici in linea, creando un disegno di grande astrazione, basato sul contrasto nitido tra i pieni e i vuoti e tra le superfici in ombra e quelle illuminate.

Tutti gli edifici residenziali presentano il medesimo attacco a terra con setti in cemento armato a vista, mentre la copertura è una sorta di "cappello" rivestito di campigiane di cotto, arretrato rispetto al filo delle facciate.

Completa il masterplan generale, l'edificio della scuola materna e quello destinato al mercato, cioè una struttura formata da cinque volte ribassate in cemento armato intervallate da blocchi di servizi.



## Villa a San Piero a Ponti

Campi Bisenzio, Firenze, 1964

*Giuseppe G. Gori*

Il progetto per la villa a San Pietro a Ponti, una località situata nella piana tra Firenze e Campi Bisenzio, si colloca all'interno della consueta ricerca progettuale di Gori svolta nel campo della residenza unifamiliare. Da un lato è possibile vedere in questa sua ricerca, l'evoluzione e l'affinarsi del tipo mediterraneo, sperimentata in più occasioni in diversi esempi anche cronologicamente distanti tra loro, mentre dall'altro lato, si assiste alla personale interpretazione del modello organicista, sentito dalla cultura italiana e per certi aspetti anche da Gori, come possibile risposta indiretta alle molte critiche che dall'inizio degli anni '50 in poi, si rivolgono alla modernità del Razionalismo. L'organicismo perseguito da Gori, però, è sempre declinato alla ricerca di una serena misura toscana, nella quale non si rinuncia a tutti quei temi che solitamente ne strutturano la riconoscibilità del suo carattere e della sua identità.

In questo progetto, ad esempio, alla pianta che apre a ventaglio i diversi corpi di fabbrica di cui si compone sulle diverse quote del terreno, si oppone una volumetria compatta e silente, poco incline alla ricerca, di quell'interazione tra interno ed esterno che pare essere il vero cavallo di battaglia dell'intero organicismo.

Il lotto privo di riferimenti e di particolari vincoli a cui appigliarsi, suggerisce a Gori la costruzione di una topografia artificiale fatta di quote diverse che permettono, oltre alla movimentazione degli accessi carrabili e pedonali, anche di movimentare l'articolarsi dei fronti pensati in grandi specchiature di intonaco che si alternano alle aperture vetrate e a porzioni di superfici ceramiche di rivestimento. Gli alzati sono improntati a grande semplicità, conclusi in alto dalla linea continua della gronda in cemento armato che lascia intravedere dietro di sé, la presenza di una copertura orizzontale con profili sgusciati.



## Casa dello Studente

Viale Morgagni, Firenze, 1964-1968

Giuseppe G. Gori

Paolo Pettini

Rino Vernuccio



Il progetto della Casa dello Studente progettata e costruita per conto dell'Università degli Studi di Firenze dal 1964 al 1968, rappresenta nell'itinerario compositivo di Giuseppe Gori un momento di evidente sintesi. I temi legati alla dimensione umana dello spazio trovano, infatti, in questa realizzazione una loro felice declinazione, forti di un percorso progettuale che si nutre ancora in maniera più approfondita di quanto non lo sia stato di consueto nell'approccio di Gori, di un fortissimo apparato analitico in grado di indagare i molti aspetti che stanno alla base delle diverse scelte formali. Il progetto trae le sue basi da una ricerca molto approfondita sulla vita e sulle condizioni degli studenti dell'ateneo fiorentino, per passare poi ad una indagine sul tema della Casa dello Studente in Italia e all'estero, individuando una sostanziale differenza tra il modello del *college* e del *campus* di matrice anglosassone e quell'ibrido a metà strada tra il pensionato con carattere di assistenza alberghiera e il dormitorio che invece caratterizza in quegli anni la situazione italiana.

La ricerca di Gori, oltre ad addentrarsi nell'approfondimento delle diverse parti che dovrebbero comporre lo schema ottimale della tipologia della Casa dello Studente, si addentra anche nell'analisi di alcuni progetti esteri sul medesimo tema, affrontati dai maestri del Moderno in poi, ma soprattutto, cerca di tenere viva la grande quantità di aspetti emersi da una sorta di sondaggio a cura dell'ateneo fiorentino tra i suoi studenti, datato 1963, con lo scopo di "raccogliere dati fondamentali sulle esigenze della Casa, in modo da realizzare una organica comunità di vita e di studio". Quello che è a suo tempo emerso dal sondaggio, altro non è che in definitiva, il desiderio di avere una casa in cui sia garantita la libertà di ogni singolo individuo e nello stesso tempo, vi sia la possibilità di vita associata ad ogni livello, ovvero sia per piccoli e grandi gruppi e offerta non solo agli studenti non residenti, ma anche a tutte le forze vitali e culturali della città. In sintesi, l'Ateneo fiorentino si esprime dopo questo sondaggio, per la realizzazione di un complesso che «non potrà considerarsi semplicemente una casa-albergo non solo per la sua ubicazione abbastanza eccentrica rispetto alla città, ma anche per la necessità di vita collettiva che tutti gli studenti gravitanti nella zona hanno, anche a prescindere dal bisogno di alloggio dei fuori sede. Per questo, nel considerare la destinazione dei locali dovrà essere dato maggior rilievo allo spazio destinato a funzioni collettive anche per i non residenti, che non quello destinato all'alloggio dei residenti»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Relazione di Progetto, Fondo Gori, B.S.T.



Il terreno su cui si costruisce la Casa sorge alla periferia Nord di Firenze in prossimità della zona ospedaliera di Careggi e a contatto immediato con le Facoltà di Medicina e di Scienze Matematiche. La vicinanza con la vicina collina di Careggi, comporta la presenza di ampie visuali aperte sul paesaggio che saranno rispettate durante il percorso progettuale, concependo uno schema volumetrico generale che si basa sulla composizione di singole e limitate masse appoggiate su un basamento, piuttosto che rivolgersi all'approfondimento di uno schema basato su grandi masse unitarie che avrebbero costituito una vera e propria barriera sulla percezione della collina dalla città. La soluzione sviluppata, tiene inoltre conto dell'isolamento dal traffico veicolare del Viale Morgagni, di fatto, principale arteria di collegamento con la zona ospedaliera, prevedendo la realizzazione di una fascia di rispetto a verde capace di saldarsi al di là del torrente Terzolle, all'area vincolata a verde prevista dal P.R.G.

Tutta l'impostazione del nuovo complesso prevede la composizione di due nuclei funzionalmente e formalmente distinti tra loro, ovvero il basamento orizzontale nel quale trovano posto gli ambienti collettivi e i blocchi verticali delle camere da letto. Posti a filtro tra queste due parti, vengono collocate le aree destinate a spazi semi-collettivi, come le aree di studio.

In particolare, il piano basamentale con il suo sviluppo orizzontale, trova le sue ragioni nella necessità di avere un insieme di spazi ampi e in stretta relazione fra loro e dalla sommità della piastra frastagliata e vagamente cruciforme emergono quattro distinti gruppi di blocchi verticali, tre dei quali destinati all'ospitalità maschile e uno a quella femminile.

Lo schema che prevede l'impiego di blocchi verticali separati per le camere presenta il vantaggio di una chiara individuazione delle funzioni e dei percorsi, garantendo un maggior controllo e un maggior isolamento, così come la separazione in più blocchi verticali garantisce una maggiore disponibilità di affacci gradevoli alle singole camere, garantendone inoltre un maggiore insoleggiamento e aereazione. L'indipendenza dei diversi nuclei garantisce un funzionamento maggiormente flessibile, liberando, nelle intenzioni, durante il periodo estivo, alcune parti che potranno essere destinate alla ricezione turistica. Inoltre, lo sviluppo in verticale dei nuclei delle camere consente di ridurre al minimo l'ingombro strutturale alla loro base lasciando, così, maggiormente flessibili e svincolati gli ambienti collettivi situati nel basamento, dal quale però, non si arriva alle camere da letto che sono raggiunte solo dal piano intermedio degli studi collettivi, garantendo un maggior controllo.

Particolare cura viene data alla progettazione delle camere da letto che si presentano a uno e a due letti. Le loro dimensioni minime non impediscono, tuttavia, di inserirvi separati per fasce planimetriche, gli ambiti necessari dello studio, del riposo e dei servizi. Mentre la camera ad un letto singolo viene collocata sempre all'interno del corpo di fabbrica con un solo affaccio verso l'esterno, quella a due letti si trova in posizione angolare in modo da presentare due diverse zone finestrate che si aprono su pareti ortogonali tra loro.

Ancora una volta, il michelucciano concetto di *variabilità*, si rilegge in filigrana nell'intera composizione di questo complesso edificio. In particolare, la sua parte basamentale dedicata alla vita associata e alle sue molte attività, si sviluppa come un susseguirsi di piani di vita a quote differenti che caratterizzano planimetricamente e altimetricamente lo spazio, dotando i vari ambiti della possibilità della loro massima compenetrazione e reciprocità. In particolare, verso sud sono collocate le attività più rumorose come la mensa e i soggiorni collettivi, verso nord sono collocati gli ambienti che







richiedono maggiore concentrazione come le sale di lettura, mentre tra questi due estremi si raggruppano le restanti attività collettive, quali ulteriori spazi di soggiorno, uffici e sale per hobbies, e il cuore di tutto l'intero sistema basamentale è rappresentato dalla hall con funzione di ingresso-attesa-smistamento. Ogni ambito, al suo interno è suddiviso in sottoambiti, come ad esempio la mensa, la cui vastità necessaria per servire 1300 coperti, ha permesso di creare diversi spazi corrispondenti a differenti possibilità di associazione e caratterizzati da diversi tipi di arredo. Così anche per la zona destinata ai soggiorni, a sua volta suddivisa in spazi differenziati in base alla collocazione e alle diverse attività per le quali sono pensati.

Particolarmente interessante risulta la sala destinata alle riunioni-conferenze-proiezioni. L'ambiente dimensionato per circa 300 posti è studiato in modo da poter essere adibito con molta flessibilità ad usi diversi. L'intera sala gravita attorno alla presenza di una sorta di podio separato con l'esterno da pareti scorrevoli, dilatando, così, all'occorrenza, sul giardino lo spazio dell'interno.





## Progetto di ristorante

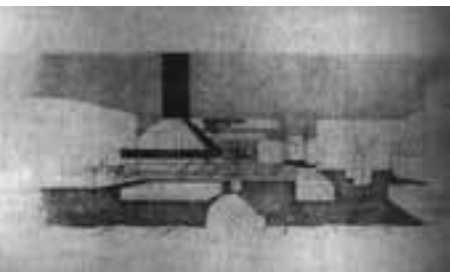
Migliarino, Pisa, 1965

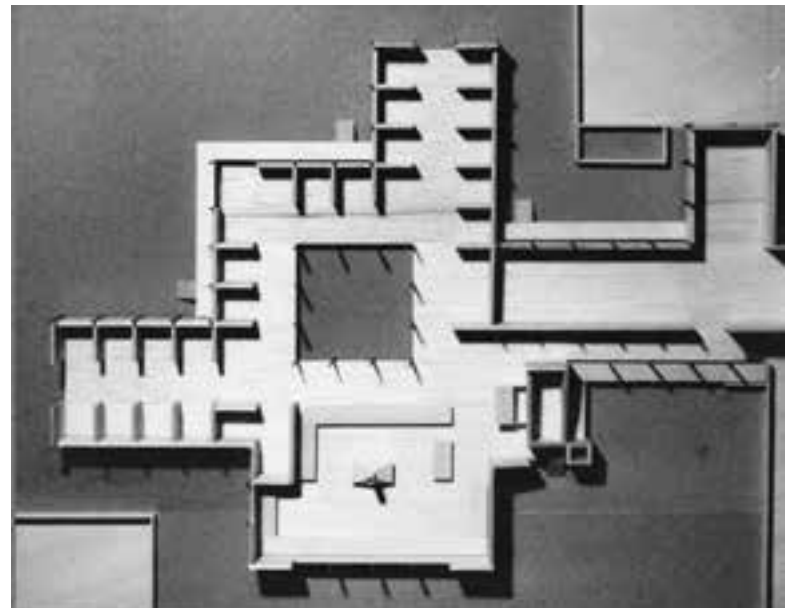
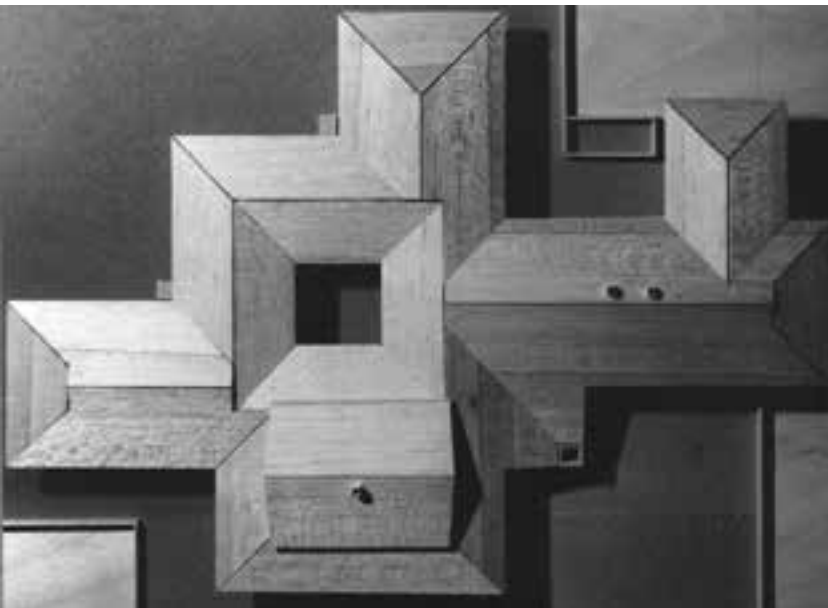
*Giuseppe G. Gori  
Rodolfo Raspollini*



Per la Società Immobiliare "Pineta di Migliarino", Gori e Raspollini progettano un ristorante all'interno della pineta in prossimità del mare.

Per salvaguardare il più possibile la delicata situazione ambientale del luogo, l'edificio si appoggia, come una sorta di moderna palafitta, sul terreno sabbioso della pineta, rispettando il più possibile, la presenza dei pini marittimi. Per questo, l'edificio si conforma in una volumetria frastagliata, fatta di ali di grandezza differente che si dipartono da un corpo centrale scavato al centro da un patio vetrato. La copertura, un immenso padiglione dalla gronda continua, si solleva in una ulteriore capanna, in corrispondenza della zona di soggiorno, caratterizzata all'interno da una serie di sedute che si concentrano attorno ad un camino centrale la cui cappa triangolare diventa una delle polarità principali attorno alle quali si organizza la generale fluidità dello spazio. Particolare attenzione viene data allo studio dell'internità, tutta incentrata sulla doppia relazione con tali polarità e la presenza costante della pineta che diviene non solo sfondo visivo da percepire dalle molte vetrate, ma elemento compositivo attorno al quale questo progetto si è potuto maturare.





## Proposta planivolumetrica per la nuova Facoltà di Architettura

Poggio ai Mocoli, Firenze, 1965

*Giuseppe G. Gori*

*Istituto di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione*

*Istituto di Composizione Architettonica*

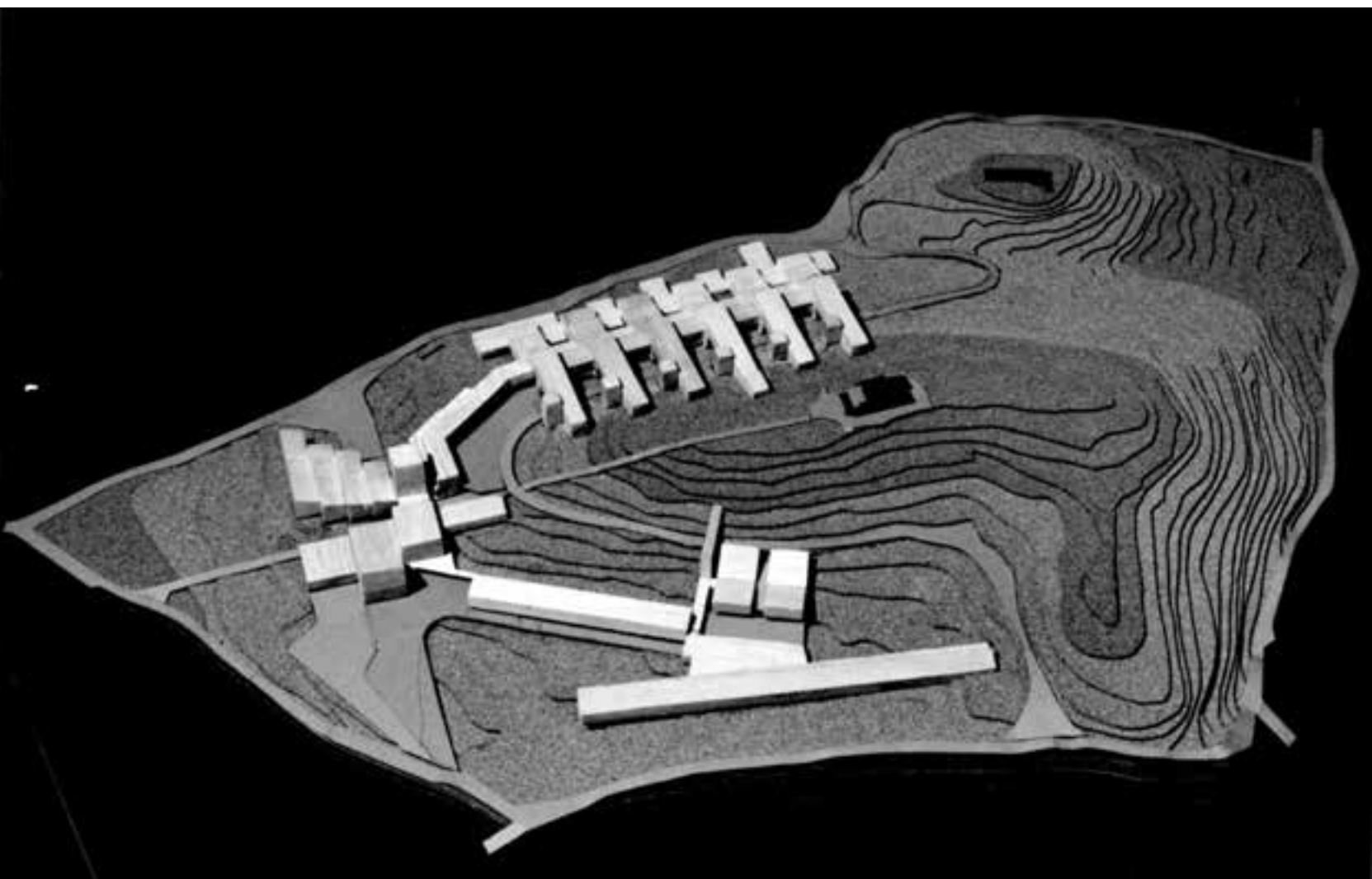


Nel 1965 Gori è a capo di un gruppo di ricerca nel tempo di due anni di lavoro ha coinvolto docenti e studenti nell'ambito degli Istituti di Architettura degli Interni e Composizione, avente come oggetto una proposta planivolumetrica esemplificativa della nuova Facoltà di Architettura di Firenze da collocarsi a Poggio ai Mocoli sulle colline attorno alla città.

La progettazione dell'edificio si è orientata verso un organismo che tenesse in conto i due livelli di preparazione dei discenti, postulati dalla allora prevista Riforma degli Studi Universitari, ovvero il livello tecnico-professionale e il livello della ricerca scientifica. Al primo livello corrisponde un organismo che porta avanti i temi legati al lavoro seminariale e individuale facente capo alle aule destinate all'insegnamento teorico e a quelle previste per il lavoro di progettazione e di sperimentazione didattica. Al secondo livello, invece, corrisponde un organismo che sviluppa il tema della ricerca collaborativa tra docenti e discenti e che contiene i vari istituti e i diversi laboratori ad essa dedicati. I due organismi sono tra loro collegati dalle attrezzature comuni, ospitando la biblioteca centrale, le attività connettive e i diversi luoghi di aggregazione sociale.

Per dare una concretezza a questo modello organizzativo, viene scelta l'area del Poggio ai Mocoli, un'area collinare posta a sud di Firenze tra il Bandino e il Ponte a Ema, che al tempo del progetto presentava possibili caratteristiche di appetibilità per tale realizzazione.

L'antica villa esistente nell'area, così come il nucleo delle costruzioni coloniche, costituiscono delle preesistenze ambientali attorno alle quali si articola la nuova proposta, impostata su una complessa frammentazione delle varie parti, in modo da favorire al contempo l'efficacia dello strumento didattico che dovrà stimolare la costituzione dei vari gruppi di lavoro ai vari livelli di formazione e di ricerca, nonché, consentire un migliore inserimento nel particolare contesto paesaggistico. Ne risulta un disegno generale impostato sulla giustapposizione di lunghi corpi di fabbrica che a monte seguono l'andamento delle curve di livello, mentre i corpi più a valle si conformano come un pettine di elementi a ponte che attraversano una delle strade principali di collegamento. Tutt'intorno, le aree verdi risultanti fra gli istituti e l'organismo di primo livello, sono destinate a campus e a parco, mentre una zona boscosa a nord dell'intervento, creerà una cesura tra il nuovo complesso universitario e l'adiacente area del Larione.



## Scuola media alla “Padula”

Carrara, 1966

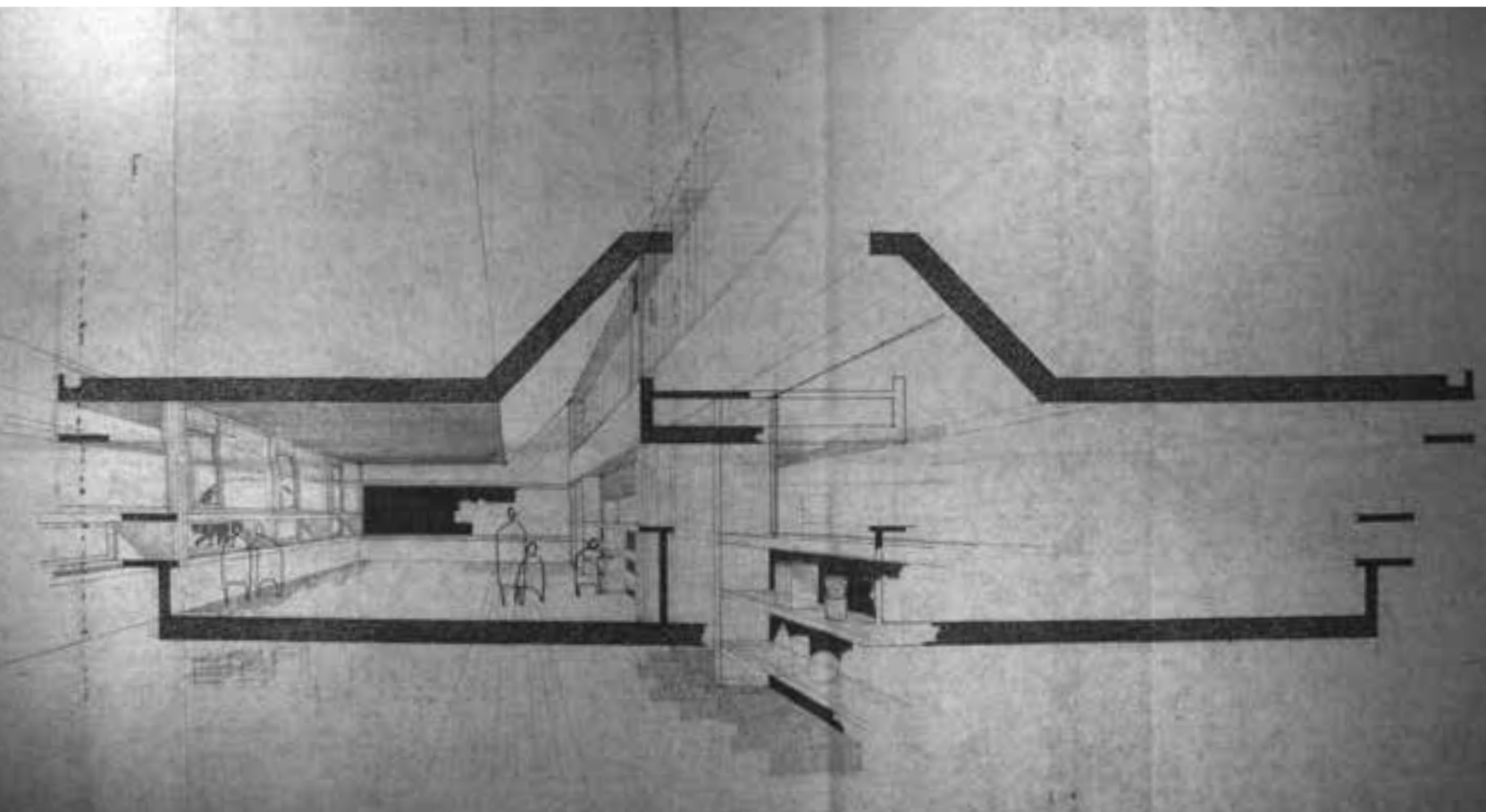
Giuseppe G. Gori  
Rosario Vernuccio

Tutta la ricerca progettuale compiuta da Gori e dal suo gruppo in ambito di architettura scolastica, affrontata in termini sia didattici che in tema di concorsi – vedi il concorso per il progetto bolognese de “La Strada” – trova una sua fertile e compiuta applicazione nella realizzazione carrarese della scuola media costruita alla Padula in seguito ad appalto concorso con l'impresa edile Guarducci di Firenze. La scuola si dispone secondo una volumetria che asseconda la lieve pendenza del terreno, strutturandosi in uno schema formato da due bracci asimmetrici vagamente a “V”, dai quali si dipartono ulteriori corpi di fabbrica, in una articolazione generale al contempo chiara ma complessa. Il concetto distributivo che informa l'intero complesso è basato sulla realizzazione di un basamento di due livelli, nel quale trovano posto tutte le funzioni collettive poste a corollario delle aule di insegnamento, che vengono raggruppate al terzo livello in due corpi separati tra loro.

Nel vertice del triangolo si dispone il sistema degli accessi che dà origine a percorsi diversi che si articolano a distribuire gli uffici, le aule speciali, la palestra e l'accesso alle aule, dando luogo ad un'articolazione interna fatta di ballatoi, doppi volumi e affacci che interpretano nuovamente la lezione michelucciana dei “piani di vita”, informando la qualità e l'essenza dell'intera spazialità interna. L'idea del fluire della vita quotidiana come matrice compositiva e spaziale della scuola rimane anche in questo caso l'imprinting più evidente, solo che la concretizzazione della realizzazione, depontenzia le punte un po' estreme ed utopiche affermate ne “La Strada”, dando luogo, nel caso carrarese, ad una sorta di ibrido formale e spaziale tra l'idealizzazione e la necessità. L'idea della strada interna, comunque rimane nel terzo livello destinato alle aule, caratterizzate dalla doppia cresta di copertura che permette di fare entrare all'interno la luce in maniera indiretta e uniforme, a contrappunto della luce che arriva dalle vetrate laterali, articolate secondo un disegno molto complesso di aggetti e rientri, che oltre a funzionare quali *brise-soleil* fissi e a separare la vista esterna dalla posizione seduta a quella in piedi, rendono vibratili e chiaroscurati i fronti.

La consueta sintatticità dell'architettura di Scuola Fiorentina, trova in questa realizzazione una sua evidente applicazione. Ogni singolo corpo di fabbrica è canonicamente tripartito in parti intelligibili ed evidenziabili tra loro, rispondenti alla canonica suddivisione in basamento, parte centrale e coronamento, mentre alle scansioni d'angolo e alle varie cerniere capaci di mettere insieme le diverse

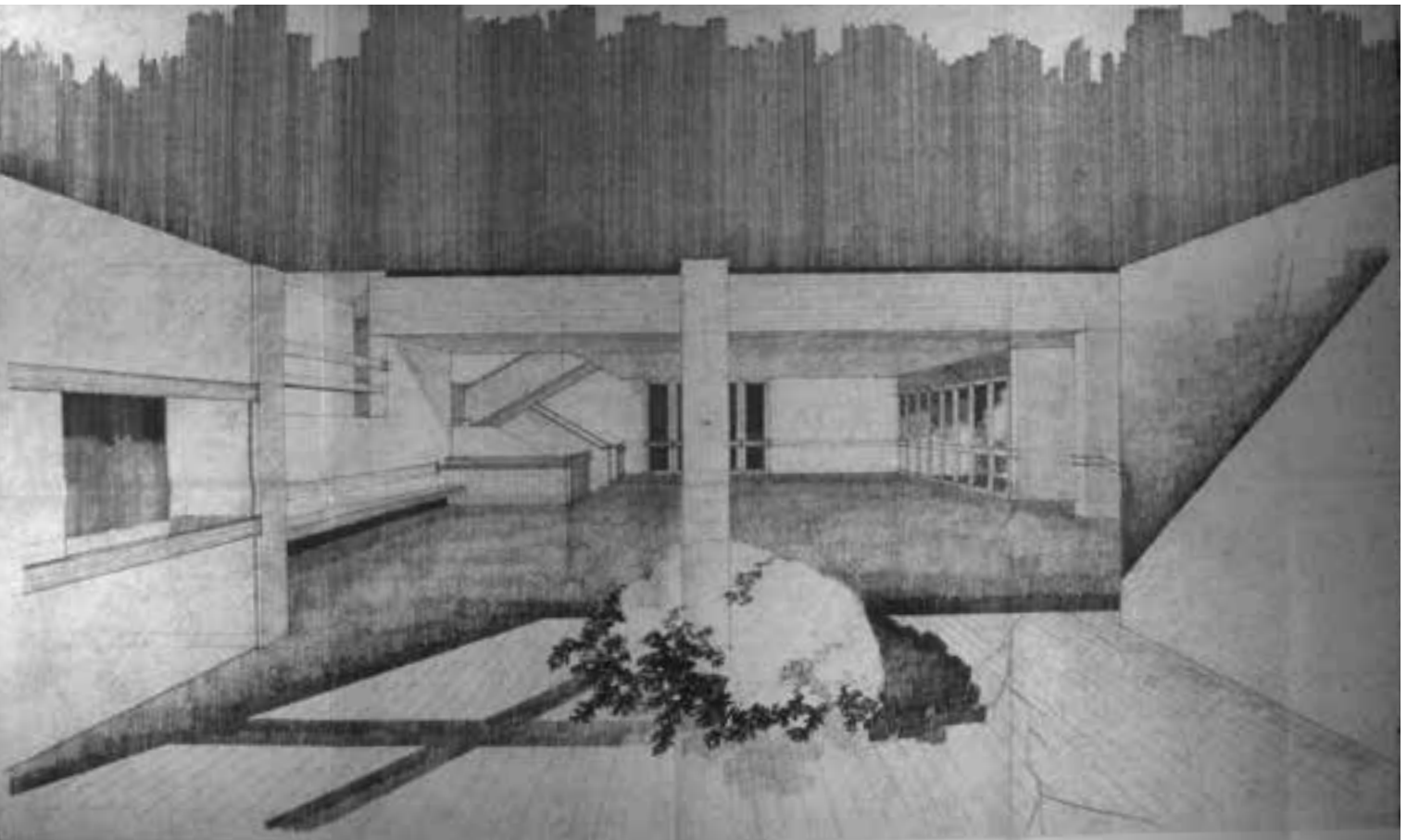


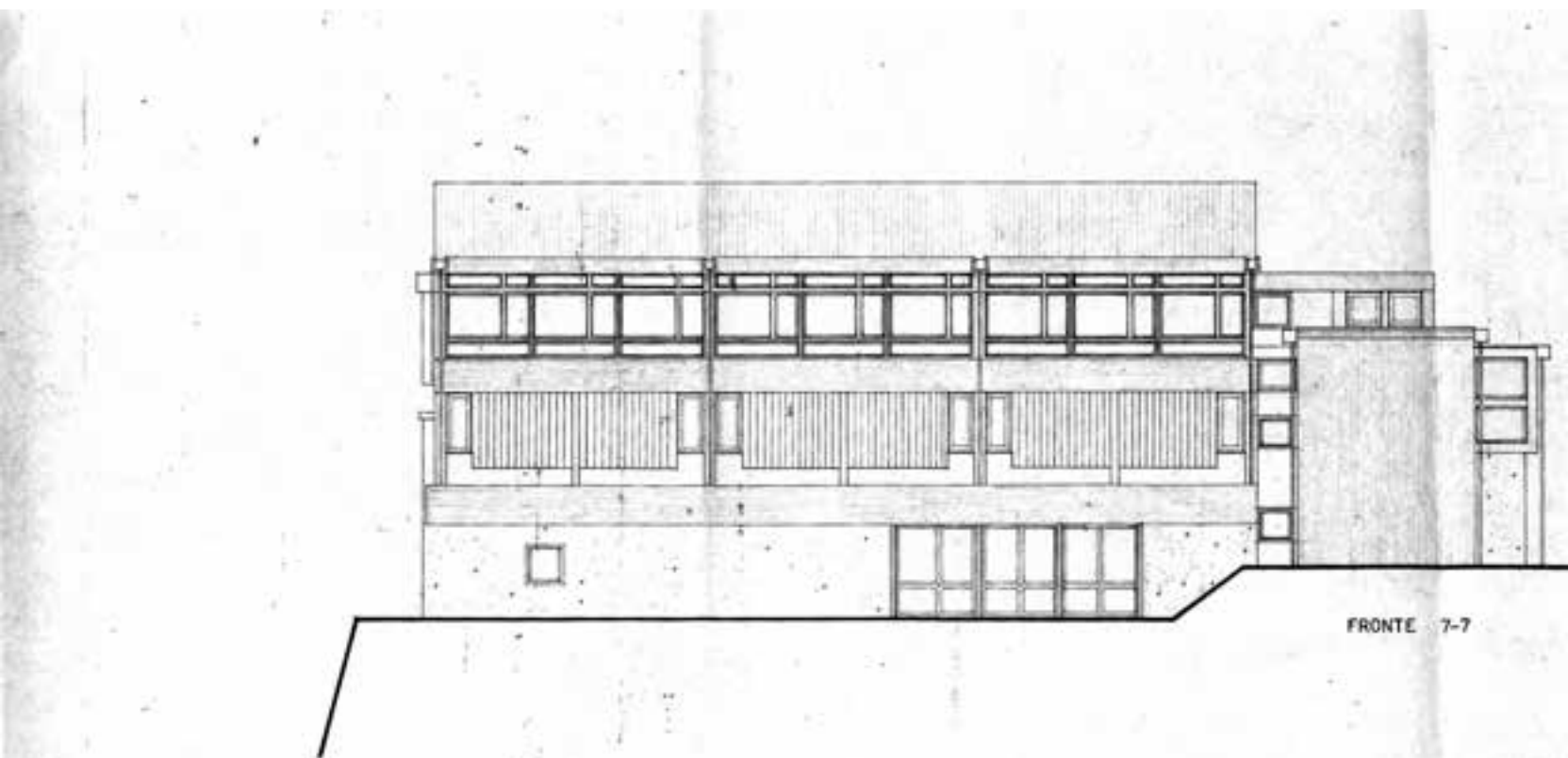
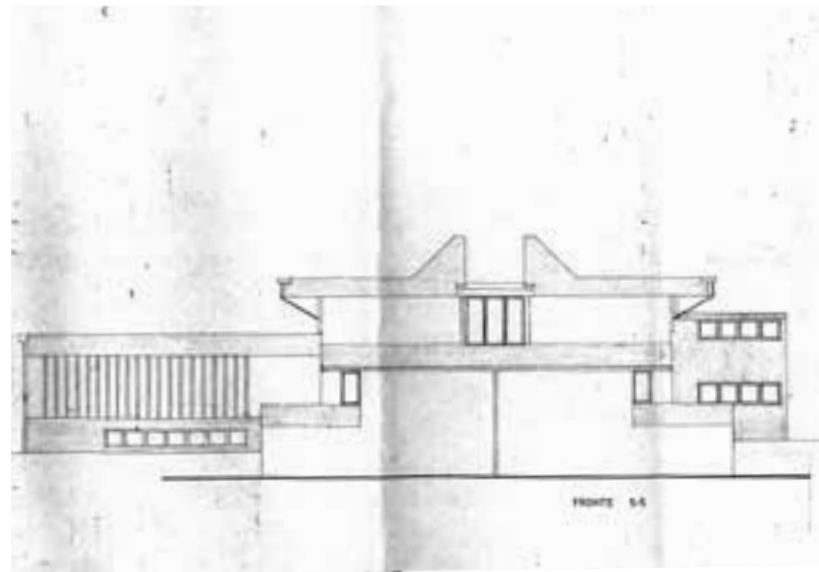
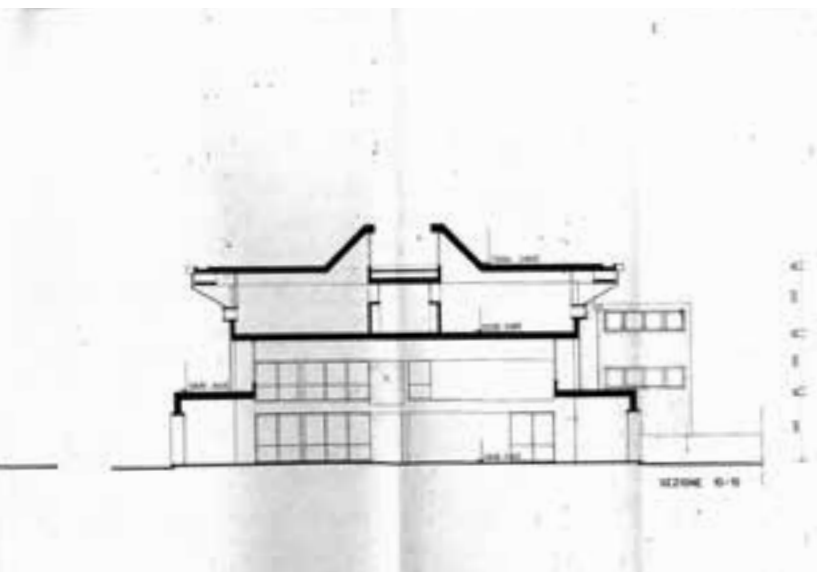


parti, si affianca un ampio repertorio di esempi nei quali la forma dell'architettura altro non è che la sommatoria dei singoli elementi che la compongono, in un'estetica del montaggio e della connessione che pare prevalere sugli altri registri linguistici.

All'uso andante del cemento armato faccia vista, fa da contrappunto l'uso della muratura a bozze di pietra che caratterizza i muri di sostegno dei diversi terrapieni con i quali si organizza il terreno circostante, regolarizzando la leggera pendenza, in una serie di spazi all'aperto che prolungano la vivibilità della scuola anche all'esterno dei volumi.

Lo studio del dettaglio, come di consueto nell'itinerario progettuale di Gori, si dispiega lungo l'approfondimento di particolari costruttivi che danno l'idea di una progettualità totale e integrata capace di coinvolgere in un unico approccio compositivo l'architettura all'arredo.





## Casa di Riposo San Domenico

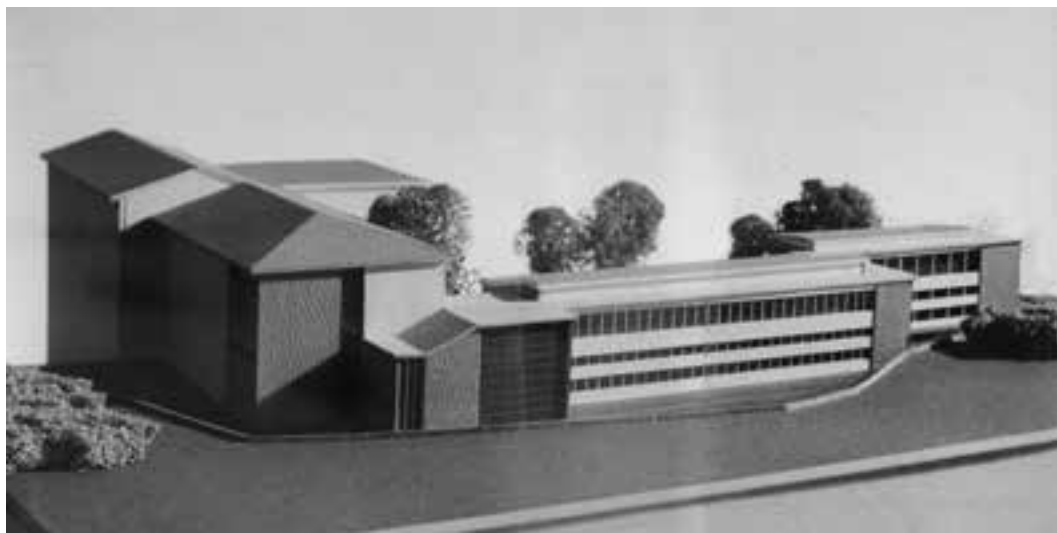
Pescia, Pistoia, 1966-1968

*Giuseppe G. Gori*



Nel 1966 Gori riceve l'incarico di realizzare una nuova ala alla Casa di Riposo per Anziani San Domenico a Pescia. Il nuovo corpo di fabbrica sarebbe andato ad unirsi ad una preesistenza storica formata da una struttura conventuale più volte manomessa nel corso del tempo e da una Chiesa, formando nell'insieme un generale corpo ad L che sottende al proprio interno uno spazio verde. La nuova ala si unisce alla precedente fabbrica, tramite lo spazio filtrante del portico di ingresso che dà l'accesso ad una distribuzione longitudinale sulla quale, sfalsate, si affacciano le varie camere da letto. Ogni camera è connotata con caratteristiche diverse, estroflettendosi dal profilo generale in movimenti, aggetti e rientranze che ne vivacizzano il volume. Questo si riflette sugli alzati che come di consuetudine nella poetica di Gori, sono resi vibratili dal gioco chiaroscurato delle ombre delle logge e degli aggetti, riportati a misura dai due segni forti e paralleli della gronda e dell'attacco a terra. In particolare, la gronda piana si staglia dal volume tramite una generosa linea d'ombra, mentre l'aerea consistenza del corpo di fabbrica, ritmato da telai in cemento armato, si sospende su un basamento di pietra che stacca il nuovo intervento dalla strada.

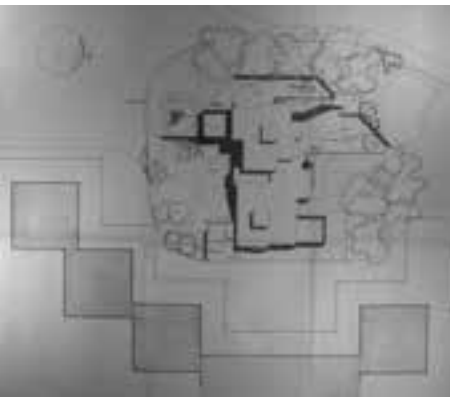
Successivamente, Gori interviene sul medesimo tema con un secondo progetto di ampliamento che si colloca in un'altra posizione dell'area a disposizione, innescando così relazioni completamente diverse con gli edifici esistenti. Rispetto al precedente progetto con il quale si tendeva a costituire un nuovo fronte murario continuo, ottenuto dalla relazione tra il muro del terrapieno e il soprastante prospetto, nella seconda ipotesi, la nuova ala dell'addizione viene immaginata all'interno dell'area, collegandosi alla fabbrica esistente attraverso un altro punto di contatto. Rispetto alla prima soluzione, il nuovo corpo immaginato risulta essere più compatto, a scapito anche dei suoi fronti che risultano maggiormente convenzionali e meno vibratili.



## Progetto di due Scuole Materne a tre sezioni

Quartiere Barca e località Bitone, Bologna, 1967

*Istituto di Architettura degli Interni  
Giuseppe G. Gori, Direttore Capogruppo*



Le due scuole materne progettate dal gruppo coordinato da Gori e facente capo all'Istituto di Architettura degli interni della Facoltà di Architettura di Firenze, dovevano entrambe servire nelle intenzioni dell'Amministrazione Comunale bolognese, un gruppo di abitazioni a carattere popolare. In particolare, una viene progettata per essere messa a servizio di un gruppo di abitazioni della Lottizzazione Marta del quartiere Barca di Bologna, mentre l'altra viene progettata per essere messa a servizio di un gruppo di abitazioni che circondano l'ex campo sportivo del Bitone. Per il progetto della scuola nella lottizzazione Marta, la lottizzazione in questione è composta da un'alternanza di edifici su pilotis di sei e dieci piani disposti tra loro a semicerchio, a costituire una sorta di fondale al terreno rivolto a sud-ovest verso il giardino pubblico sul quale sorge la scuola. La collocazione della scuola all'interno del terreno a disposizione, parte dallo studio dell'ombreggiamento provocato dalla massa degli edifici circostanti nelle varie ore del giorno e nelle varie stagioni e tale studio fa decidere di orientare la volumetria della scuola secondo un asse sud-est, nord-ovest. Per il progetto della scuola nella località Bitone, invece, l'area destinata alla scuola è chiusa su tre lati da edifici, la cui altezza varia tra i tre e i cinque piani e viene separata nella planimetria generale di progetto, dalla strada ad alto scorrimento, tramite una fascia di rispetto destinata a verde pubblico. Entrambe le scuole presentano i medesimi caratteri distributivi, linguistici e formali, articolandosi in tre sezioni distinte, autonomamente organizzate e separate anche negli ingressi, disponendosi su tre livelli diversi per assecondare le quote del terreno. In ognuna delle due scuole, nella distribuzione generale posta ad una quota intermedia tra le tre sezioni, si dispone lo spazio dedicato alle funzioni comuni, in particolare destinato ai giochi e al teatrino, nel quale ogni sezione vi confluisce e si ritrova. Ogni sezione è intesa come un'unità pedagogica completa, dotata di ingresso, spogliatoio, servizi e spazi coperti per le varie attività, nonché il proprio spazio all'aperto capace di dilatare lo spazio nel verde circostante di pertinenza. Tali spazi all'aperto, si distinguono dal giardino vero e proprio per il loro carattere più intimo e maggiormente raccolto, mentre la zona giochi-teatrino è il primo spazio sociale che il bambino scopre uscendo dalla propria sezione. Questo spazio per i giochi e per il teatrino è posto in posizione centrale ed è posizionato in maniera da avere un facile accesso dalle tre sezioni; la sua sistemazione a cavea permette di utilizzare come sedili i gradini disposti per accedervi. Una attenzione particolare si registra nella progettazione della cucina, pensata in posizione isolata con ingresso indipendente, pur tuttavia, rimanendo fortemente relazionata al complesso scolastico in modo che la distribuzione dei cibi avvenga nel modo più funzionale possibile, ovvero, attraverso un montavivande per le sezioni poste al piano superiore e attraverso una rampa ed un piano di distribuzione per la sezione al piano terreno. Per la definizione dei fronti, il progetto originario prevede l'uso alternato del cemento armato faccia vista, al mattone, anch'esso lasciato in vista.



## Risistemazione del Conservatorio Musicale Luigi Cherubini

Firenze, 1967-69

*Giuseppe G. Gori*



L'intervento di risistemazione degli spazi interni del Conservatorio Musicale Luigi Cherubini di Firenze, attuato per mezzo di un appalto concorso, riguarda oltre al sistema di accesso dalla Piazza delle Belle Arti, posta all'incrocio tra via Ricasoli e via degli Alfani, anche la nuova ridefinizione della sala per i concerti, della biblioteca e del museo degli strumenti musicali.

In planimetria, gli spazi del Conservatorio occupano porzioni di edifici diversi, tra cui quelli di una ex Chiesa, disponendosi attorno ad alcune sale della limitrofa Galleria dell'Accademia. Quindi lo spazio è il risultato di una aggregazione di locali diversi per provenienza e per caratteristiche che non presentano una loro chiarezza geometrica e compositiva.

Il tentativo portato avanti dal progetto di Gori, è evidentemente quello di cercare di dare una nuova unitarietà allo spazio, introducendo alcuni principi distributivi, geometrici e materici, tali da riportare il tutto ad un nuovo registro formale capace di accomunare le varie differenze.

Tra i vari artifici progettuali, spicca tra tutti, quello che cerca di privilegiare l'idea della massa ottenuta attraverso una murarietà continua ed avvolgente che abbraccia in una sorta di generale fluidità, l'intero spazio. Questa, si ottiene e si sottolinea attraverso l'arrotondamento dell'angolo retto, creando sia in pianta che in alzato, una continuità tra le varie pareti che compongono le stanze, ulteriormente sottolineata dalla plasticità dell'intonaco e dello stucco veneziano.

Dal filtro del sistema di ingresso dotato di un generoso atrio di distribuzione, si raggiungono gli episodi principali del progetto della nuova sistemazione. Da porte vetrate si raggiunge lo spazio rifunzionalizzato della biblioteca, dotato di nuovo ufficio per gli impiegati, dello schedario, della sala lettura e del pozzo librario, mentre una saletta funziona come spazio cuscinetto tra la biblioteca, la portineria e l'atrio.

Nel progetto originale, il corridoio che collega l'atrio con il museo degli strumenti musicali è caratterizzato lungo un suo lato, dalla presenza di bacheche per l'esposizione degli strumenti, il cui profilo frastagliato va a caratterizzare la parete della piccola corte esterna pavimentata ad acciottolato. Lo spazio a tutta altezza del museo viene suddiviso da un ballatoio intermedio che dilata lo spazio espositivo, mentre un sistema di bacheche espositive in vetro, vengono montate su supporti continui in legno e metallo ad organizzare l'ambiente. In una zona più defilata, ad una quota di pa-







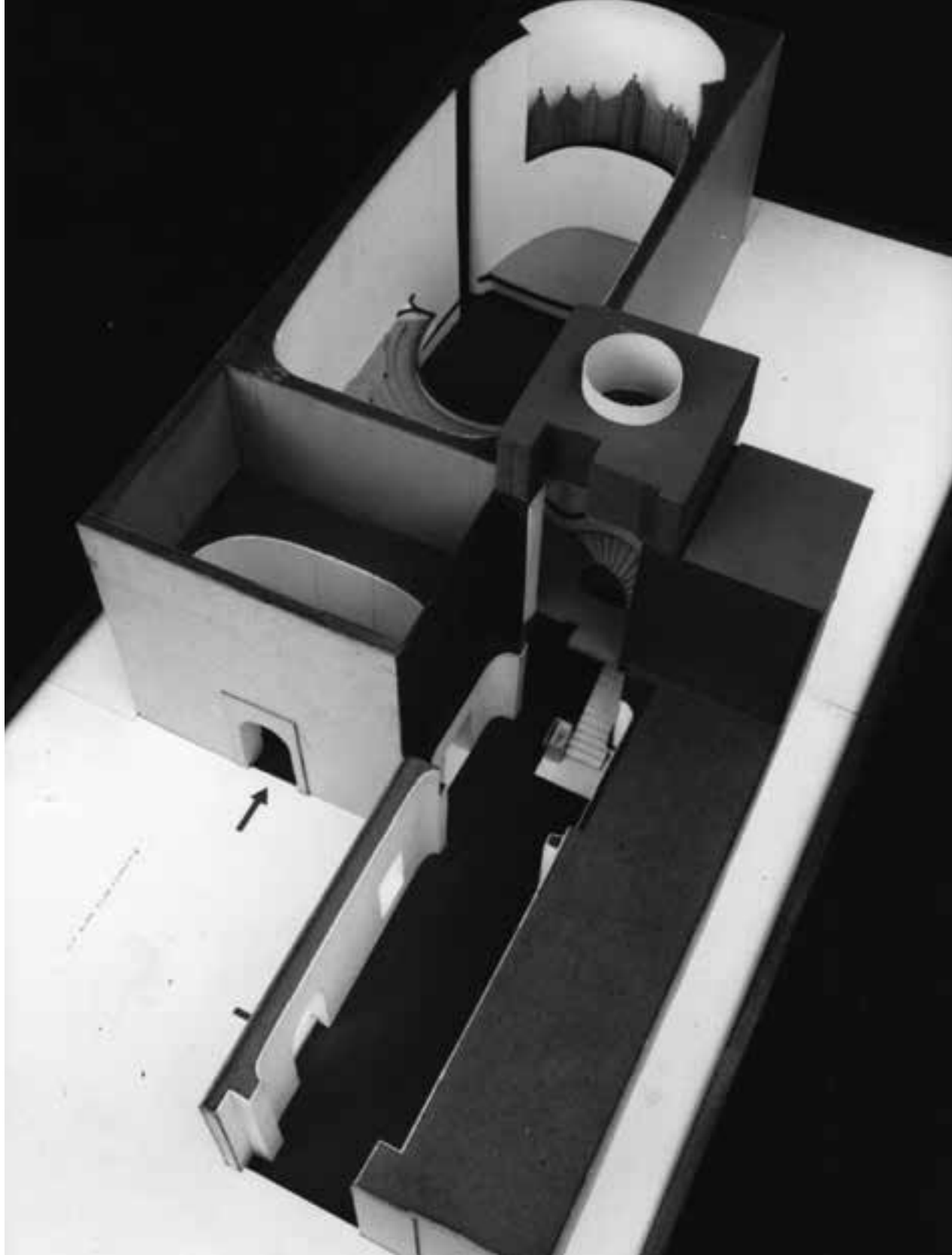
vimentazione diversa, vengono collocate le quattro vetrine destinate all'esposizione degli Stradivari, che risultano separate dallo spazio rimanente da un ulteriore sistema espositivo dotato di sedile integrato.

Fulcro dell'intera composizione, appare l'episodio dello scalone che si adegua plasticamente alla rotondità dello spazio ottenuto. Tale fluidità viene ulteriormente sottolineata dalla presenza di un lampadario a cascata in elementi tubolari di vetro che ribadendo la centralità del pozzo scala, diviene una sorta di "fuoco" visivo dell'intero interno. Nello spazio del sottoscala, la massa si modella a descrivere un cilindro caratterizzato da una seduta circolare che ne sottolinea la rotondità.

Particolarmente interessante appare il progetto di ridefinizione della sala per i concerti ricavata nella navata della ex Chiesa. Tale ambiente denominato "Sala del Buonumore" trova un suo accesso verso la città, aprendosi direttamente sulla piazza delle Belle Arti, ma anche mantenendo una serie di collegamenti con l'atrio interno. Dalla piazza urbana si giunge ad un foyer che in pianta assume la forma di un'elisse caratterizzata lungo il suo perimetro da una seduta continua. Da esso si giunge alla sala dei concerti, risolta correggendo lo spazio scatolare della navata della ex Chiesa in uno spazio anche esso ellissoidale dal profilo avvolgente e plastico che delimita le sedute della platea e lo spazio destinato al palco. Una galleria occupa una porzione dello spazio interno della sala dei concerti, il cui accesso avviene direttamente dal primo piano del Conservatorio. In sezione, lo spazio della sala dei concerti, viene caratterizzato dalla presenza di una controsoffittatura lignea dal profilo fortemente frastagliato che si blocca in corrispondenza dello spazio dietro il palco, nel quale viene collocato l'organo.

Particolare cura viene dedicata allo studio del dettaglio esecutivo. Disegni in scala 1:1 vanno a descrivere il disegno delle porte che danno l'accesso alla sala, caratterizzate dal motivo verticalizzato di fitti ricorsi in legno che si alternano alle piccole specchiature rivestite in pelle di capretto sulle quali spicca la grande maniglia circolare in bronzo lavorato. L'uso della pelle di capretto si estende anche ad altri elementi, come alcune sedute e ai corrimano delle scale dei ballatoi e della galleria in affaccio sulla sala dei concerti, sottolineando così l'estrema fluidità dello spazio interno, la cui effettiva realizzazione – limitandosi ad alcuni particolari – perde il carattere globale e uniformante su cui, invece, si voleva basare.





## Ristrutturazione sede Banca d'Italia

Firenze, 1967-1974

*Giuseppe Gori, Progettazione architettonica e ordinamento*

*Carlo Chiappi*

*Rino Vernuccio*

*Mauro Cammelli, strutture*

*Vincenzo Michelagnoli, strutture*

Nel 1967, Giuseppe Gori, insieme a Rino Vernuccio ed a un giovanissimo Carlo Chiappi, inizia il processo di ridefinizione e rifunzionalizzazione del complesso monumentale della Banca d'Italia di via dell'Oriolo a Firenze.

L'intervento ha risolto la precedente condizione planimetrica dell'organismo bancario, andando a sostituire i vecchi elementi che saturavano l'interno dell'isolato, con un nuovo e più omogeneo corpo di fabbrica che relaziona in un disegno unitario l'insieme. Lo spazio tra l'edificio che si affaccia su via dell'Oriolo e l'edificio che si affaccia su Borgo degli Albizi, viene occupato con un organismo che cerca di saturare l'intero spazio racchiuso, disponendosi con il proprio profilo segmentato, lungo i profili delle preesistenze. In sezione, il nuovo corpo di fabbrica proposto, si presenta come un volume a tre piani fuori terra che impostandosi su una simmetria centrale, si adegua con variazioni sul tema, alle diversità del perimetro dell'invaso esistente. Questo determina la presenza o meno di un doppio lucernario inclinato affiancato sui due lati del corpo centrale che corre per tutta la lunghezza dell'intervento. Nei punti di maggiore completezza, la sezione mostra il salone che si adagia per tutto il piano terreno, mentre i due lucernari contrapposti rispetto al corpo centrale, svelano la spazialità di un interno che riporta all'idea della strada coperta, del *passage* vetrato, della circolazione di flussi e di relazioni che vanno ad abitare la semplice coerenza delle concatenazioni realizzate. I materiali impiegati, riportano al tipico atteggiamento brutalista in auge nel periodo, lasciando a vista ampi brani di cemento armato, nei quali predomina il disegno della cassaforma e che si alternano al rivestimento in granito, insieme all'evidenziazione del passaggio degli impianti, all'uso della struttura metallica in semplici putrelle che si stagiano su un'andante controsoffittatura di elementi dogati anch'essi metallici.

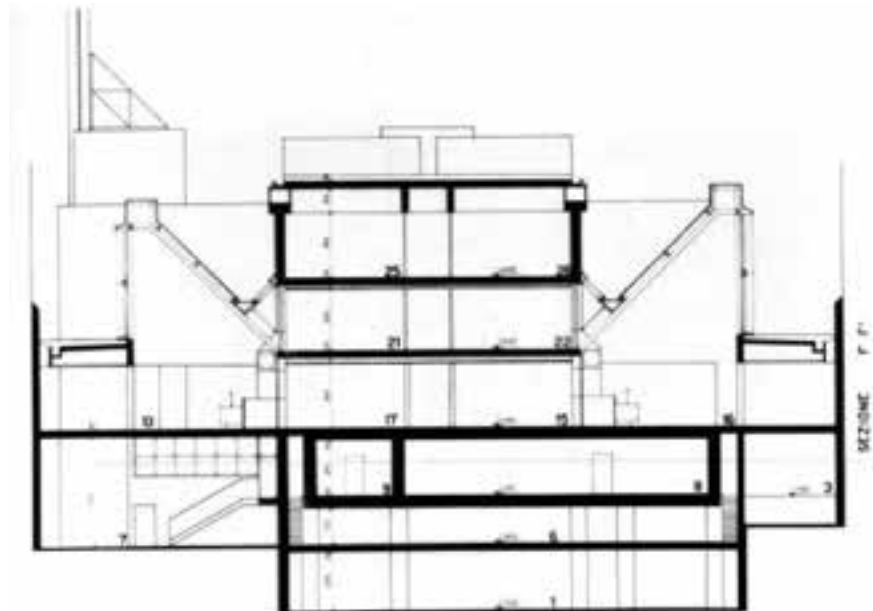
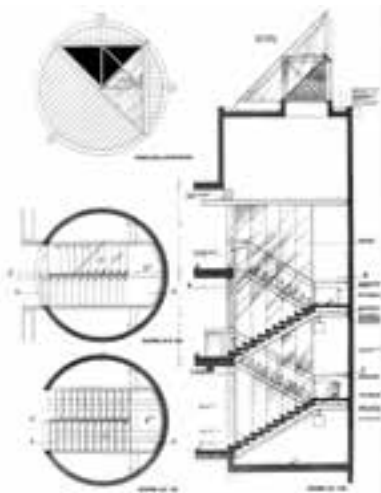
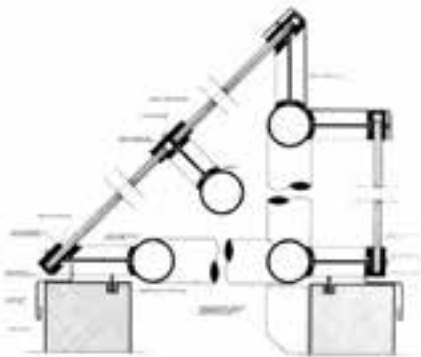
Pur in questo registro di informale modernità è possibile ancora oggi, cogliere i segni di una figuratività in bilico su ricerca innovativa e interpretazione storica. Il nuovo corpo di fabbrica costruito all'interno dell'isolato a collegamento tra i due edifici storici, presenta nella sua squillante spazialità interna, la presenza di una serie di interpretazioni del carattere architettonico di quegli stessi edifici con i quali si trova a dialogare. In particolare, al nitido rigore della distribuzione e dell'impianto, si somma alla semplicità del dettaglio e alla bontà della realizzazione, l'immissione di elementi all'ap-



parenza dissonanti, vedi fra tutti, la presenza del nuovo corpo scala cilindrico interamente realizzato in calcestruzzo e sormontato da un lucernario triangolare interamente vetrato, che può leggersi nella propria figuratività, quale allusione delle forme fluide presenti nello scalone ellittico settecentesco presente all'interno dell'edificio prospettante sulla via dell'Oriolo.

Anche qui, l'idea della *variabilità*, è contenuta nei molti presupposti di questo progetto, ancorandolo ad una visione dinamica della città, capace con la presenza e il movimento dei suoi flussi e delle sue relazioni, di vivificare l'essenza stessa dell'edificio, legata indissolubilmente a quella dell'intera città che lo ospita. Quindi, è ancora una volta la sezione, in questo caso dalla forte valenza espressiva, a legittimare una compenetrazione di spazi che porta il fluire della vita fin nel cuore dell'edificio, legandolo alle infinite, variabili e mutevoli relazioni che possono unirlo alla città.

Altra caratteristica che inserisce l'edificio nei più canonici aspetti della ricerca progettuale di Gori è la sua impostazione altamente sintattica. Ogni parte su cui si imposta l'intero organismo, esalta in un disegno fortemente espressivo, le varie differenze e i diversi componenti, esaltando inoltre i ruoli di ogni giustapposizione reciproca. Nella lettura di questa opera, il cilindro della scala si presenta un po' come il manifesto di questa operatività comune nei temi di consonanza di Scuola Fiorentina. La drammatica cavità interna, ospita la forbice netta della scala, sospesa sul vuoto ascensionale del cilindro illuminato dall'alto dal lucernario triangolare impostato sull'esatta metà del quadrato inscritto nel cerchio di base sulla sommità del volume.





## Ampliamento della Scuola Elementare di Pian del Mugnone

Fiesole, Firenze, 1968

*Giuseppe G. Gori*

Nel 1968 Gori in seguito ad appalto concorso si aggiudica la realizzazione dell'ampliamento della scuola elementare di Pian del Mugnone nel comune di Fiesole. La precedente scuola elementare risalente agli anni dell'immediato secondo dopoguerra e già del tutto insufficiente e fatiscente. Alla fine degli anni Sessanta si disponeva in una conformazione articolata di due differenti corpi di fabbrica disposti su di un unico piano, ai quali Gori attacca il nuovo volume in accordo alla direzione di uno di questi. Si arriva così, alla realizzazione di una scuola che accoglie totalmente cinque aule alle quali si somma un'aula speciale destinata alle attività collettive, insieme ai nuovi servizi e al nuovo piccolo presidio medico. Le limitazioni e i vincoli imposti dal preesistente piccolo edificio, hanno condizionato la progettazione della nuova scuola in modo da svilupparsi verso est nella porzione di terreno libero, in modo che le quattro nuove aule disposte due per ciascun piano, si orientino verso sud, affacciandosi sulla parte paesaggisticamente migliore dell'intorno. Lo schema funzionale della nuova scuola, offre una rigorosa separazione tra zone servite e zone serventi, collocando quest'ultime verso nord e le prime verso sud. La nuova aula comune – allora recente conquista di una raggiunta maturità pedagogica – viene collocata a cuscinetto tra la preesistenza e l'ala di nuova edificazione in modo da garantirvi un facile accesso da ambo le porzioni. Da questa porzione baricentrica esiste la possibilità di entrare direttamente in relazione con gli spazi attrezzati del verde di pertinenza, mentre da ogni aula situata al piano terreno è possibile uscire nello spazio esterno sistemato a prato. Per accordarsi con l'edificio preesistente, il nuovo edificio interpreta il carattere di quella serena misura toscana che l'architettura civile dell'immediato dopoguerra riusciva molte volte a veicolare. Le murature in bozze irregolari di pietra forte, le strutture in cemento armato a cassero piallato, così come gli intonaci a grana grossa tinteggiati a colori chiari, esprimono gli elementi di quel vocabolario riconoscibile che è stato insuperato maestro nel declinare la lezione dell'organicismo verso una dimensione non solo maggiormente sensibile delle diversità dei luoghi, ma anche maggiormente aderente ai caratteri e alle vocazioni ambientali dei contesti storici e territoriali. Declinazioni di cui la Scuola Fiorentina è interprete notevole. Il manto di protezione del tetto è previsto in lastre di eternit per le falde in pendenza mentre vengono impiegate campigiane di cotto per quelle piane. L'architettura della scuola prosegue nel disegno delle sistemazioni esterne che prolungano i suoi muri nei piccoli bastioni di contenimento delle pendenze del terreno e nei muretti di sistemazioni del verde, che secondo le intenzioni di Gori, potevano essere usate dagli stessi allievi come sedute durante la didattica all'aperto.

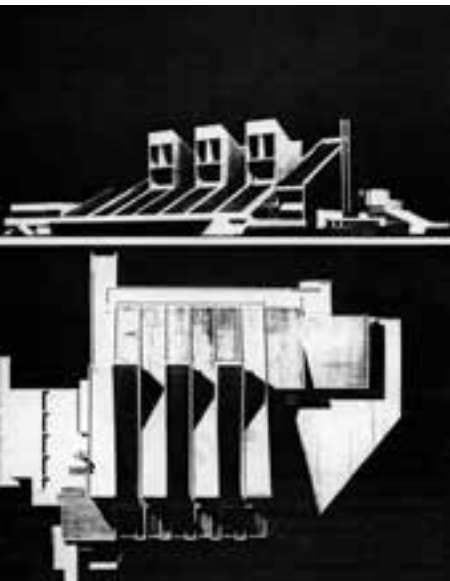




## Palestra e Micropiscina per il complesso scolastico a San Paolo

Prato, 1968

Giuseppe G. Gori  
Rino Vernuccio



Il corpo di fabbrica ospitante la palestra e la micropiscina, incarna l'elemento di maggiore riconoscibilità dell'architettura della Scuola di San Paolo a Prato. Tale porzione, rappresenta l'ultimo atto di una serie di fasi progettuali e costruttive iniziate da Gori e Vernuccio fin dall'inizio del decennio e aventi come tema la realizzazione di un nuovo modello di scuola dell'obbligo da realizzarsi in questo territorio, allora di limite fra l'espansione industriale e l'aperta campagna.

L'idea di Prato come città-fabbrica, ancora fortemente presente in quegli anni, si manifesta in questa complessa architettura, nei molti temi che paiono alludere alla dimensione produttiva del contesto di riferimento e di inserimento. L'uso andante del mattone a faccia vista, la struttura in cemento armato esibita a scandire ritmi e scansioni, così come l'impiego di coperture che innegabilmente rimandano alle coperture dei capannoni industriali, testimoniano questo approccio interpretativo, declinato ad altre innegabili componenti, prima fra tutte, l'idea di quella *variabilità* che dalle matrici michelucciane, si è evoluta fino a divenire una costante di riferimento dell'intera operatività di Scuola Fiorentina.

Le complesse volumetrie dell'edificio mostrano chiaramente la suddivisione delle sue due parti principali fra le quali, per espressività, spicca la definizione volumetrica della palestra, ottenuta dalla reiterazione di grandi cuspidi triangolari a pendenza alternata. All'esterno ne deriva un'immagine aspra, scandita dal rigore iconico di stretti corpi verticali in cemento armato composti in modo da diventare dei catturatori di luce e di aria -quasi delle torri del vento e del sole- capaci nella loro reiterazione, separata da tratti di copertura inclinata, di creare l'intera forza dei fronti.

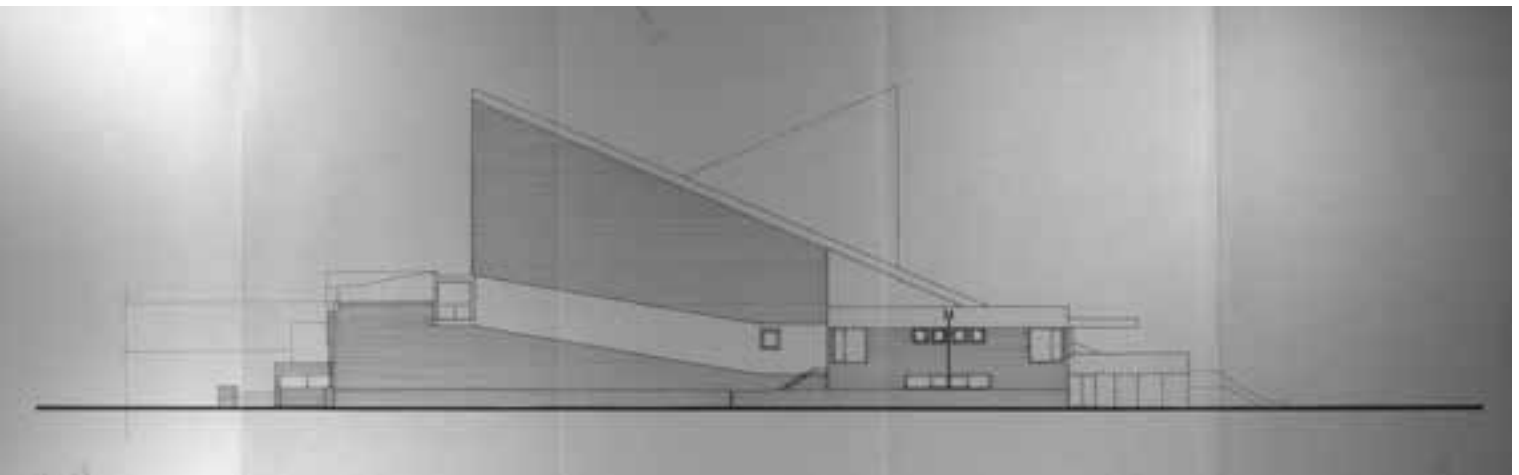
All'interno della palestra, lo spazio è caratterizzato da fette di copertura fortemente inclinata, alternate alle cuspidi che portano all'interno la luce naturale catturata sui due orientamenti contrapposti. Ne risulta uno spazio vasto, ascensionale, per certi versi basilicale, caratterizzato da una luce proveniente dall'alto capace di scandisce nel doppio cromatismo del cemento e del mattone, la geometria elementare dello spazio.

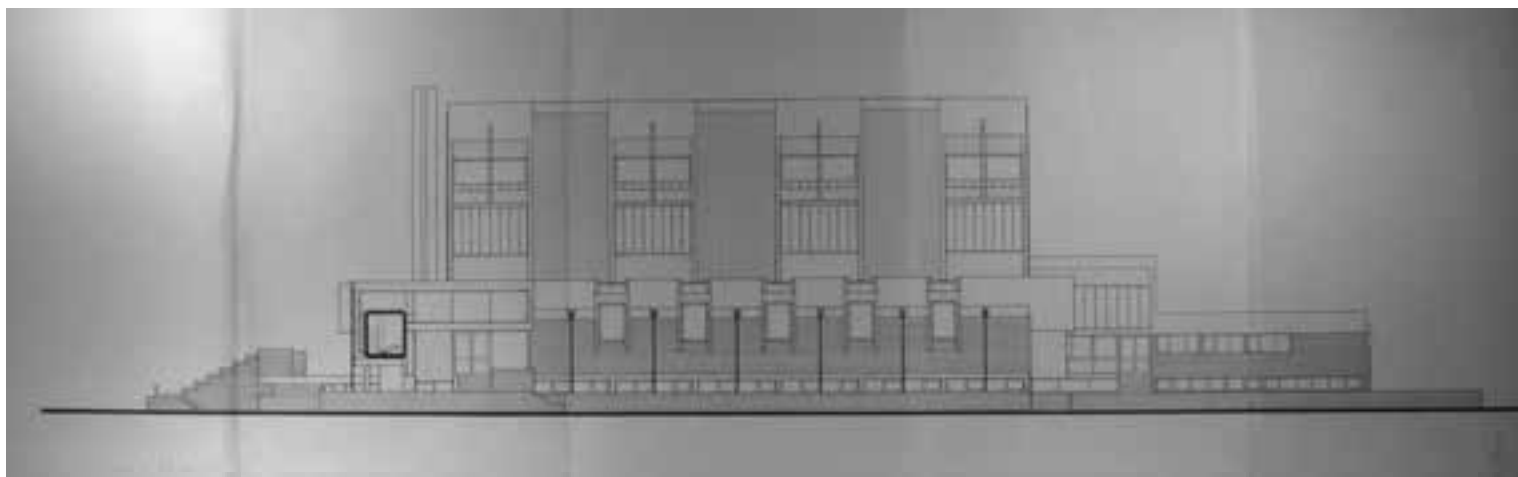
La parte dedicata alla micropiscina invece, offre un'internità che viene contenuta tutta sotto un'unica falda fortemente inclinata, nella quale affiorano i ritmi strutturali della costruzione. La luce naturale, penetra all'interno dall'alto da un'unica direzione, andando a riflettersi sull'intradosso della falda inclinata in intonaco bianco, che funziona così, da elemento diffusore.



I due episodi della palestra e della micropiscina, vengono collegati tra loro e alle strutture scolastiche preesistenti, dal tema di un percorso connettivo che come una vera e propria strada interna, diviene oltre all'elemento distributore dei diversi episodi, anche l'elemento di caratterizzazione interna principale, in modo da rendere le varie parti della scuola, tutte riconducibili ad una medesima intenzione di unitarietà.

In piena sintonia con la visione indicata da Gori di una necessaria apertura del progetto alle altre discipline, anche quest'ultimo episodio a completamento della Scuola di San Paolo, manifesta quell'intenzione di fare della *vita*, il motore propulsivo dell'intera composizione.





## Complesso scolastico elementare

Ponte Buggianese, Pistoia, 1968

*Giuseppe G. Gori  
Rino Vernuccio*



Il progetto del complesso scolastico elementare a Ponte Buggianese in provincia di Pistoia è il risultato della vincita di un appalto concorso che inizialmente prevedeva uno schema articolato su due distinti corpi all'interno del lotto quadrangolare compreso tra la via Toscanini, la via Bellini e la via Mascagni. In seguito, il progetto viene modificato per concentrarsi in un unico corpo quadrangolare, per meglio adeguarsi alla forma del terreno.

L'idea alla base dell'intera composizione è quella di dare ai due piani sui quali si sviluppa la scuola, una forte e riconoscibile centralità attorno alla quale fare ruotare tutta la sua vita della scuola. Questa centralità è incarnata da uno spazio gradonato che funziona come luogo polivalente e che costituisce il cuore vitale di tutti i percorsi e di tutti i flussi interni. In sezione, questo ambito si alza in due *shed* paralleli che orientano la luce nello spazio sottostante che risulta così sempre illuminato anche se si trova al centro del corpo di fabbrica e quindi molto distante dai muri perimetrali. Attorno allo spazio centrale si sviluppano sui due piani, una corona di aule e servizi che al primo piano sono distribuiti da un ballatoio affacciato sullo spazio gradonato.

Una scuola-teatro, dove il fulcro dell'intero spazio è rappresentato dalla molteplicità delle sue utilizzazioni, capace di dilatare l'idea stessa della scuola, nella sintonia con la dimensione vitale della città. Pur trattandosi di edilizia scolastica e pur essendo costruito in anni di profonda crisi economica, l'edificio viene realizzato con grande cura costruttiva e con la consueta maestria nel particolare e nel dettaglio, che contraddistingue ogni architettura di Gori. Il telaio in cemento armato tenuto in vista, l'espressività formale di certi particolari, sottolineata a sua volta da quella tecnologica, il consueto dialogo tra le parti portanti e quelle portate in mattoni a faccia vista, così come il disegno rigoroso degli infissi, pensati sempre per ottimizzare ingressi di aria e luce, fanno di questa scuola, una sorta di atlante dei consueti stilemi impiegati e interpretati da Gori nella sua visione compositiva. Una visione nella quale è facile vedere il contributo di Rino Vernuccio che farà suoi questi medesimi stilemi, evolvendoli maturandoli in una direzione che andrà di lì a poco, a strutturare tappa dopo tappa, il suo approccio al progetto e il suo linguaggio espressivo personale.





## Progetto di Casa Conenna

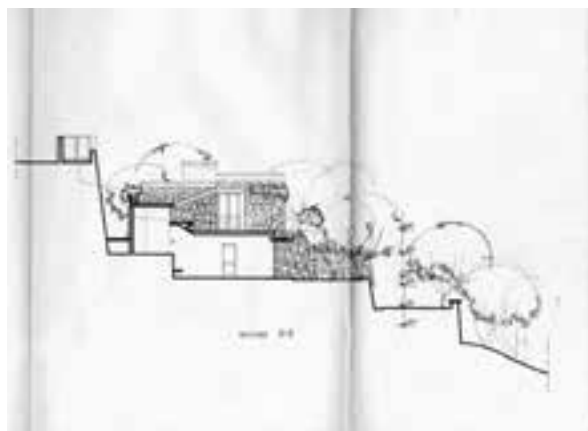
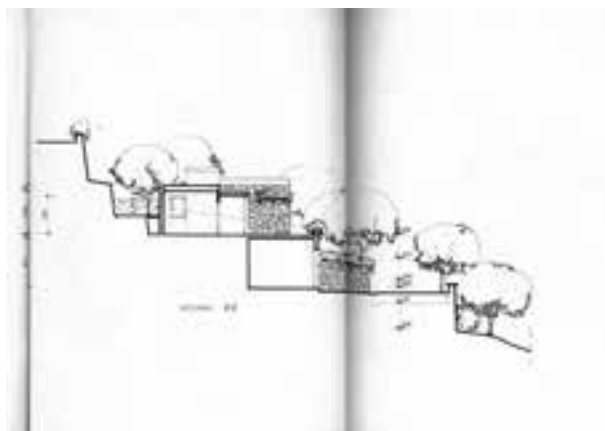
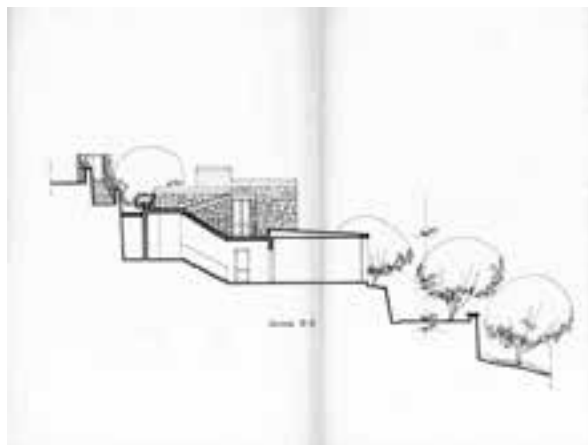
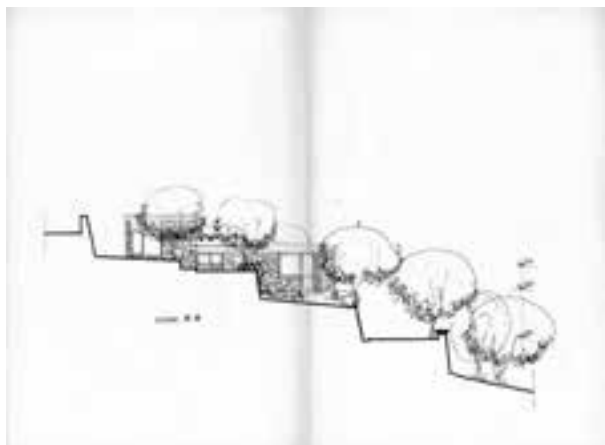
Via Verdi, Fiesole, 1968

*Giuseppe G. Gori*

Per la famiglia Conenna, per la quale Rolando Pagnini costruisce nella prima metà degli anni '50 la splendida villa stretta tra le mura etrusche e lo strepitoso panorama di Firenze su cui si affaccia, Gori, già progettista di un piccolo ampliamento della suddetta architettura, progetta una nuova villa da costruirsi in un terreno più a monte, con accesso dalla via Verdi.

Lo spazio a disposizione è minimo ed in forte pendenza, per cui Gori sceglie di sviluppare secondo terrazzamenti il nuovo volume che si configura come una sorta di insieme di terrazze e bastioni su cui si affacciano le varie aree della casa. Come nella sottostante villa di Pagnini, anche in questo progetto, tutto ruota attorno alla presenza dello splendido panorama della città di Firenze che si coglie dal terreno in pendenza, per cui tutto è orientato in modo da accoglierlo dentro gli spazi della casa, sempre mediati all'esterno, da una sorta di continua estrusione di piani che legano l'interno con l'esterno. Qui, chiarissima appare la lezione organicista, ulteriormente sottolineata dalla previsione delle materie da impiegare, come le bozze di pietra che avrebbero dovuto realizzare le murature esterne, in diretta continuità con la serie dei muri di sostegno dei molti livelli differenti nei quali viene strutturato il giardino circostante.





## Progetto per una Scuola Media di 24 aule

Soffiano, Firenze, 1969

Giuseppe G. Gori

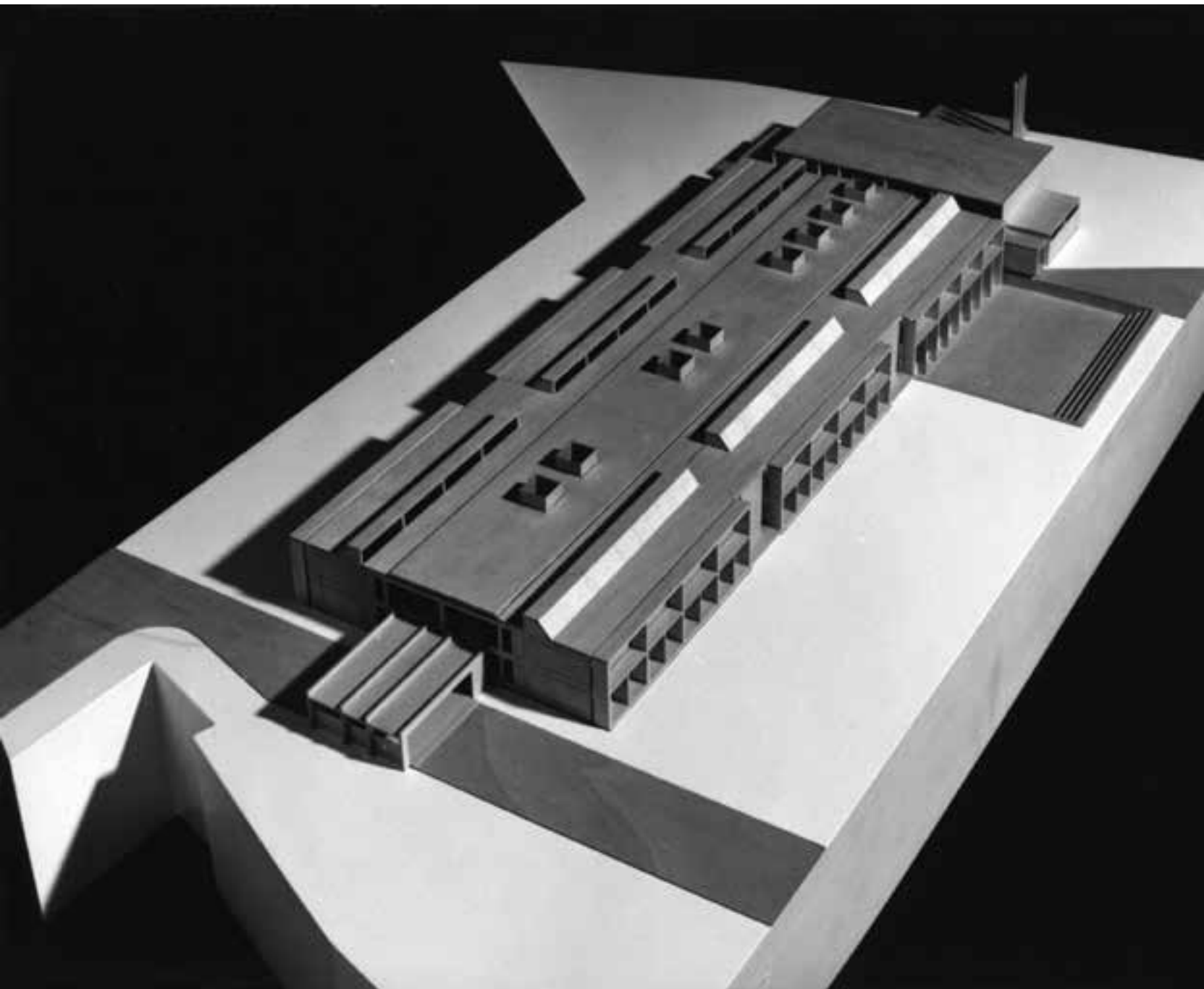
Carlo Chiappi

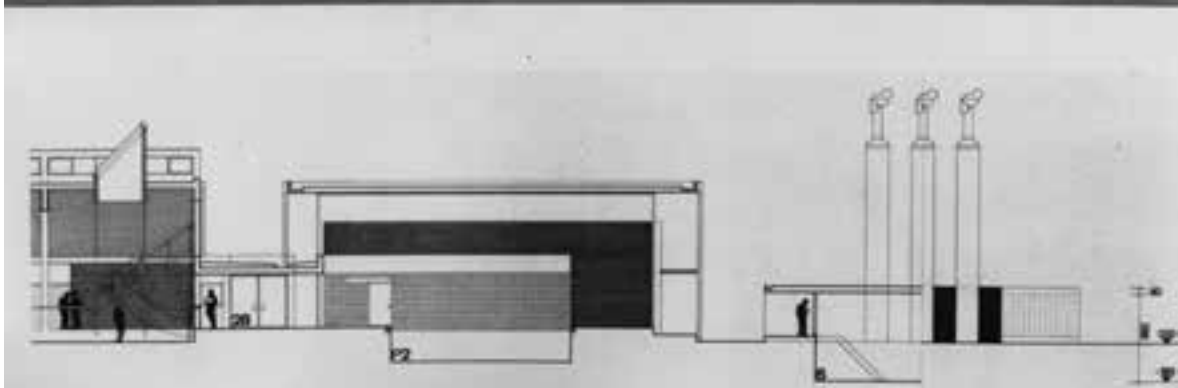
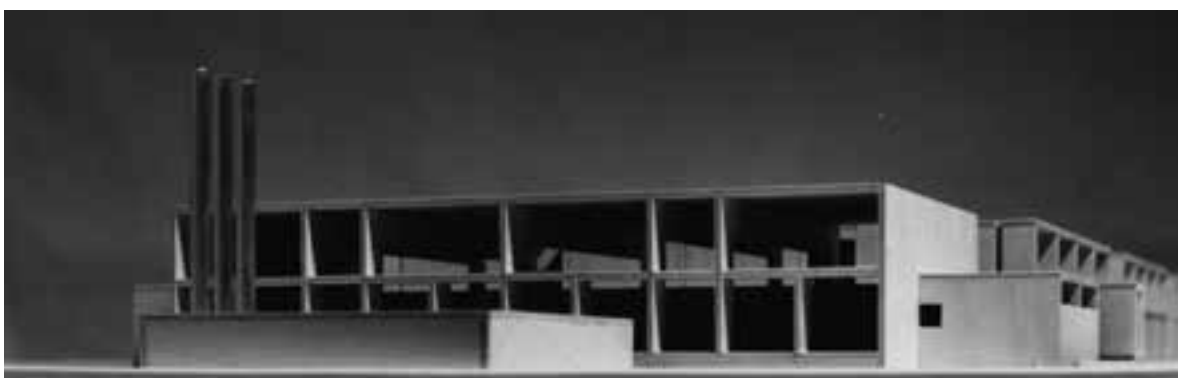
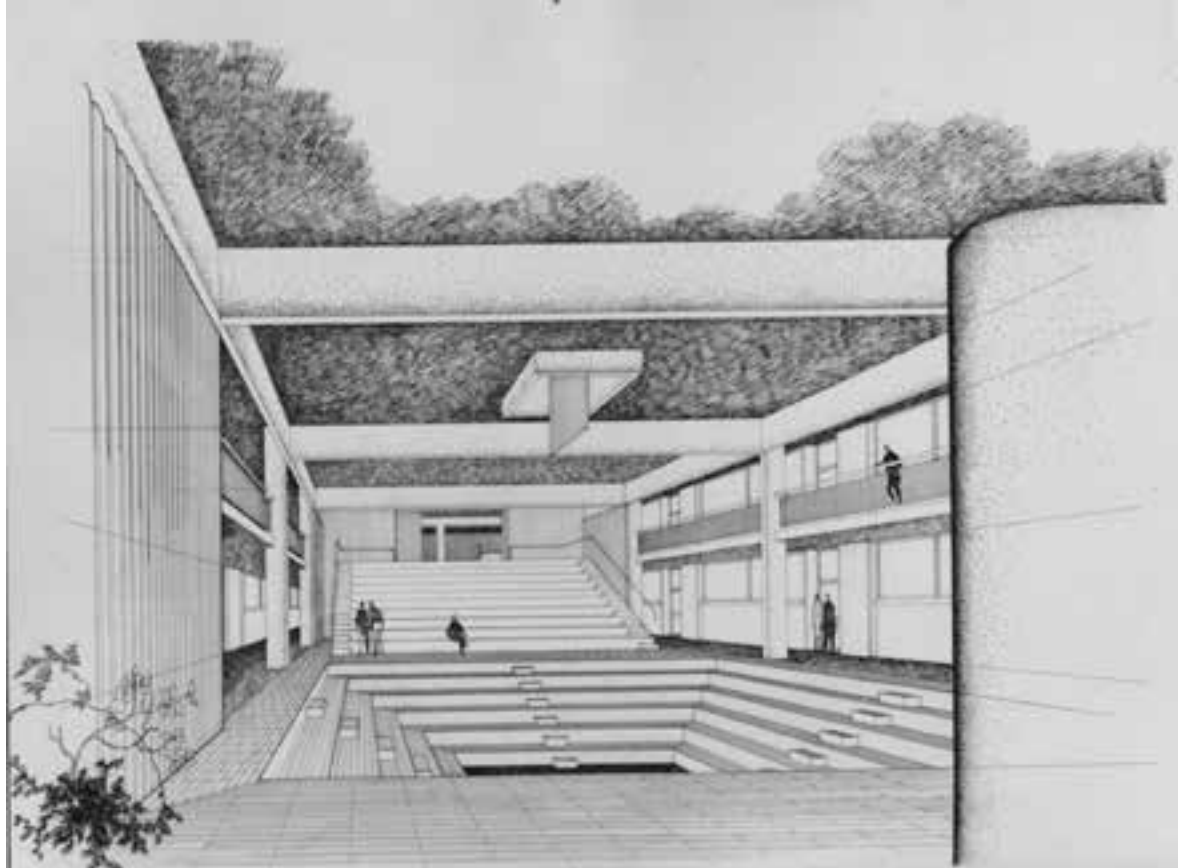
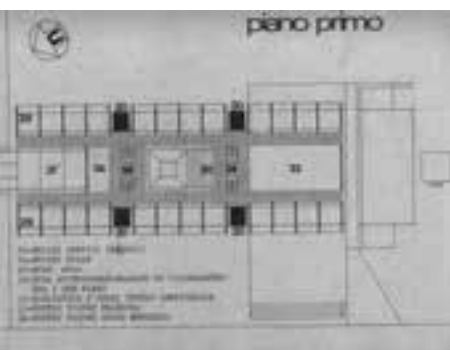
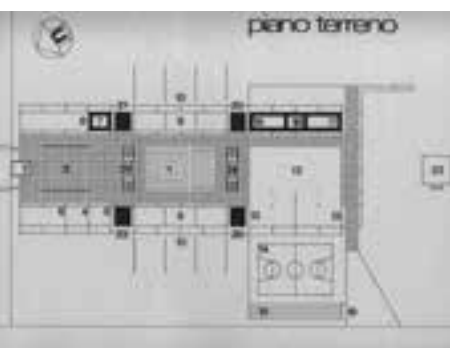
Rino Vernuccio

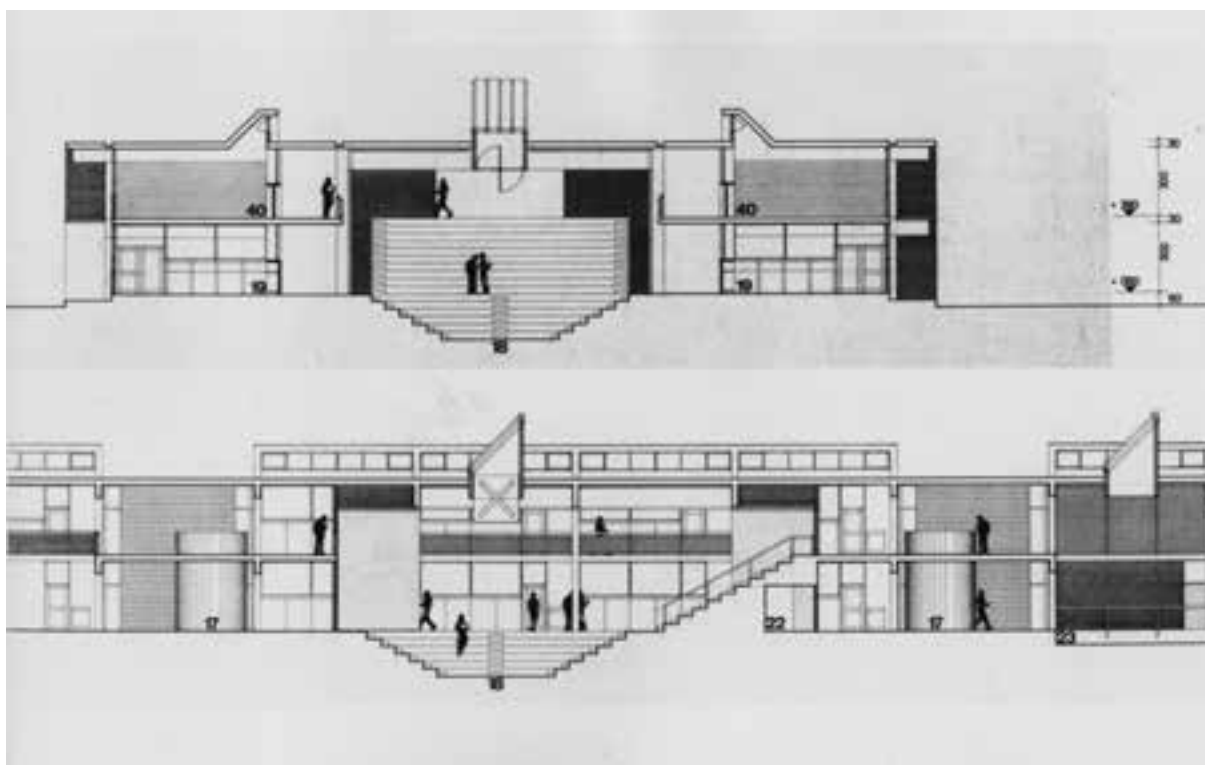
Questo progetto di appalto concorso per una scuola media di 24 aule da realizzarsi nel quartiere fiorentino di Soffiano, è l'ultimo progetto di Gori, discusso insieme ai collaboratori quando era già in ospedale a pochi giorni dalla morte.

Il progetto esprime la visione di una forma pensata come servizio di una gamma ben precisa di funzioni, come le parallele e più che decennali riflessioni sul tema della scuola imponevano. Il concetto di funzione è in questo caso, un concetto flessibile, variabile e rivedibile in base ai diversi modelli di relazione e di aggregazione sociale e pedagogica dell'utenza, nelle dinamiche tra individui e gruppi. Ne deriva l'idea di una prevalenza di significati da attribuire allo spazio che supera la visione di una sua interna e statica organizzazione, in favore di una polifunzionalità anch'essa modificabile e flessibile che rompe la rigidità dell'interno con l'intromissione di ambiti e "oggetti" che lo vivificano. L'organismo proposto, infatti, geometricamente parallelepipedo, viene caratterizzato dalla presenza di uno spazio principale comune, inteso quale connettivo relazionale tra le varie aule. Una sorta di "rambla" interna che corre dall'ingresso coperto, longitudinalmente lungo tutto il volume di fabbrica, "infilando" episodi diversi come la piazza, il teatro e i nitidi volumi semicilindrici delle scale interne. Le batterie contrapposte di aule disposte su due piani, fuoriescono su i prospetti longitudinali con un tema di *brise-soleil* fissi in cemento armato, caratterizzando nella profondità di un tema di mediazione, un agile ritmo di logge protette. Il piano di copertura viene caratterizzato da temi di illuminazione zenitale, raccordati in tratti di lucernari continui e filanti, disposti in corrispondenza delle aule e in episodi singoli in corrispondenza delle varie intromissioni presenti lungo la strada interna.

Particolarmente curata si presenta la grafica di questo progetto, capace di esaltare nel suo piglio quasi *radical*, molte di quelle caratteristiche compositive che saranno poi portate avanti nei decenni successivi, con indubbia autonomia e maestria, da Rino Vernuccio e da Carlo Chiappi, collaboratori e coprogettisti di questa scuola.









## STORIE DI PONTI

Nel 1945, mentre Firenze, ormai libera per proprio merito, «taceva assorta nelle sue rovine», come Umberto Saba scrive nella poesia *Teatro degli Artigianelli*, attraverso i bandi per la ricostruzione dei ponti e delle aree distrutte attorno a Ponte Vecchio, si inizia a profilare un vero e proprio dibattito su come affrontare il progetto della nuova architettura in relazione alle preesistenze storiche e ambientali.

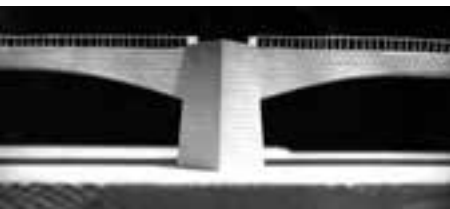
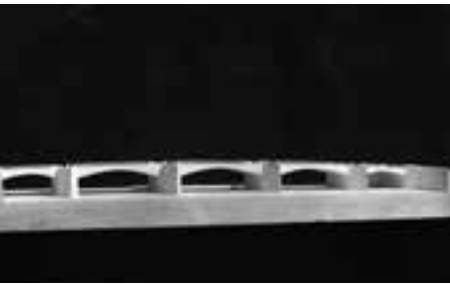
Ai sostenitori del *dov'era e com'era*, si opponeva chi credeva in una rinnovata visione dell'architettura, sempre debitrice nei confronti della storia di molta della propria progettualità attuale, ma dalla stessa storia, volutamente lontana in quanto non capace di esprimere la complessità della condizione contemporanea.

Tra queste due polarità, si consuma la vicenda della ricostruzione fiorentina dei ponti, la cui distruzione era iniziata la notte del 4 agosto 1944 con l'abbattimento del Ponte alla Vittoria, il più giovane dei ponti fiorentini, progettato dal genovese Bruno Ferrati nel 1925 in sostituzione del precedente ponte sospeso ottocentesco S. Leopoldo. La distruzione del Ponte alla Vittoria, lascia però in eredità le vecchie pile e gli attacchi delle sue spalle ai lungarni e il concorso indetto dal Comune di Firenze il 15 gennaio 1945, impone come clausola da rispettare il riutilizzo delle parti superstiti.

Dei 43 progetti partecipanti, solo 8 superano il primo grado, ridotti infine a 2 nell'ultima fase, tra i quali, infine, si sceglie il progetto contrassegnato dal motto "Il ponte" di Italo Gamberini, Nello Baroni, Lando Bartoli, Carlo Maggiora e Mario Focacci. Naturalmente le polemiche per questa scelta non tardarono a farsi sentire, tanto che alcuni componenti della commissione giudicatrice si dissociarono attraverso la stampa locale<sup>1</sup>, dichiarando apertamente la netta superiorità del progetto scartato, individuato dal motto "L'uomo sul ponte" di Giuseppe Giorgio Gori, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli, Riccardo Gizdulich e l'ingegner Neumann come strutturista. Un progetto incredibilmente innovativo, se si escludono alcune ingenuità linguistiche orientate ad un'adesione banalmente neoclassicggiante, grazie al quale si arrivava a comprendere come un ponte potesse essere anche qualcosa di più di un semplice elemento per collegare due sponde. Nel suddetto progetto, accanto alla quota dedicata al passaggio dei mezzi meccanizzati, veniva concepita una quota ribassata destinata al pedone. Un percorso che si alzava e si abbassava sull'acqua, seguendo il disegno delle arcate e che permetteva di raggiungere il pelo del fiume direttamente dalla base delle pile. Pochi mesi prima, Giovanni Michelucci, macerie ancora fumanti e taccuino alla mano, fermava in

G. G. Gori, L. Ricci, L. Savioli, Ponte alla Navanella sul Bisenzio, Signa (Firenze), veduta del cantiere, 1947

<sup>1</sup> Sull'argomento, Cfr: G. DORFLES, *Rifare i ponti di Firenze*, in «L'Illustrazione Italiana», Novembre 1945; R. CHIARELLI, *Considerazioni sui progetti*, in «La Nazione» del 10/04/1945; R. SALVINI, *Un problema urbanistico*, in «La Nazione del Popolo» del 5 aprile 1945; P. ANNIGNONI, *Un curioso fenomeno*, in «La Nazione del Popolo» del 11 aprile 1945; G. MICHELUCCI, *Dei Ponti*, in «Il Mondo», Firenze, 7 aprile, 1945; B. LARDERA, *Notiziario, Concorso Nazionale per il Ponte alla Vittoria*, in «Il Mondo», Firenze, 7 aprile, 1945; *Il Concorso del ponte*, in «La Nazione del Popolo» del 29 Marzo 1945; *Il Ponte alla Vittoria. Considerazioni di un concorso*, in «La Nazione del Popolo» del 10-11/03/1945; *Tre progetti prescelti per un concorso di secondo grado*, in «La Nazione del Popolo» del 28/02/1945; *Un concorso di secondo grado tra i tre progetti prescelti*, in «La Nazione del Popolo» del 28/02/1945; *Per il ponte alla Vittoria altre considerazioni*, in «La Nazione del Popolo» del 12/03/1945. *Il concorso per il ponte alla Vittoria. Postilla ad alcune considerazioni*, in «La Nazione del Popolo» del 16/03/1945.



schizzi e visioni, la sua idea di ricostruzione. Un'idea nella quale il fiume aveva un ruolo prioritario, non più ferita nel tessuto urbano, ma occasione di vita all'interno della città. Visioni che poi verranno da lui meglio precisate nel dicembre del 1945 nel primo numero della rivista «La nuova città», nella quale si getteranno le basi di quel costruire l'architettura sulle infinite, variabili e mutevoli relazioni che stanno al suo contorno e che costituirà uno dei nodi principali della progettualità recente di matrice fiorentina.

In particolare, questo progetto del gruppo Gori riusciva a tradurre molte di quelle posizioni nascenti su una nuova idea urbanistica e architettonica della città, cercando di aderire anche ad un altro cavallo di battaglia di Michelucci, ovvero, quello della cosiddetta *sincerità costruttiva* che come ricordiamo, fu proprio uno dei motivi della sua scissione con il Gruppo Toscano per le vicende della Stazione di Santa Maria Novella.

Per evitare il senso di rivestimento posticcio che le lastre di pietra applicate a staffa avrebbero avuto, il progetto di Gori proponeva che il rivestimento in pietraforte funzionasse come cassaforma alla struttura in cemento armato del ponte, ma ogni dubbio e ogni disquisizione sulla disciplinarietà di certi atteggiamenti progettuali, venne troncato dall'urgenza di ricostruire il ponte e i lavori, secondo il progetto del gruppo Gamberini, vennero iniziati fin dal luglio del '45. Man mano che la plasticità della struttura veniva resa evidente dalle fasi avanzate della realizzazione, si accese il dibattito sulla necessità di rivestirlo di lastre di pietra forte, ma la polemica fu ben presto messa a tacere dal Comando Militare Alleato che per ragioni economiche stralciò tutte le opere di completamento, lasciando così il ponte con quel senso di incompiuto che ancora oggi possiamo constatare.

Il secondo concorso bandito per la ricostruzione dei ponti fiorentini fu quello per il Ponte alla Carraia. In esso, si richiedeva la formulazione di proposte dotate di disegni comprensibili in modo da effettuare l'esposizione a Palazzo Vecchio, prima del verdetto della giuria.

Tra le 23 proposte presentate si misero subito in evidenza "La chiusa" di Michelucci, Santi e Gizdulich e "Ponte di città" di Gori, Savioli, Ricci e Neumann.

L'idea di Michelucci era quella che il Ponte alla Carraia segnasse la fine della città murata, e quindi le pile, allungate fino all'altezza delle spallette, dovessero ricordare delle torri. Fin da una prima osservazione, il progetto michelucciano, presenta anche ad un occhio poco attento, una smaccata adesione storicista, rassomigliando vistosamente a detta di alcuni giornalisti e commentatori dell'epoca, ad un antico ponte bavarese. Passi quindi il fatto che il progettista da un punto di vista teorico professasse una filosofia del tutto opposta a quella invece dimostrata nelle forme neomedievali del suo progetto, ma che dovesse rassomigliare ad un ponte tedesco, visto che proprio i tedeschi avevano distrutto quello precedente, non fu proprio digerito da nessuno.

Forse un po' anche per questo motivo che vinse, quindi, una delle quattro proposte presentate del gruppo Gori, al quale l'Amministrazione Comunale affidò nel 1947 la redazione di un progetto esecutivo che tenesse in grande considerazione la questione dell'ambientamento. Ciò suggerì ai progettisti di non affidarsi ad una forma che si basi su intensi giochi plastici e neppure che presenti elementi decorativi, ma capace di scaturire un'opera moderna che riesca a contenere un'evidente purezza di linee, e nel massimo slancio da sponda a sponda, potesse mostrare tutta la propria sobria eleganza. Il progetto mostra, quindi, un ponte che presenta una sezione longitudinale caratterizzata





da una lieve monta del piano stradale al fine di esaltare lo slancio tra le due rive, una diversa curvatura dei cinque archi ribassati in modo da formare una sorta di armonica disarticolazione e un sottile spessore in chiave. Le pigne che in pianta hanno un profilo a barca, si rastremano verso l'alto in modo da dare maggiore snellezza alla composizione, ma si discostano in elevato, dalle superfici laterali del ponte, creando così un ritmo di volumi leggermente aggettanti che culminano con delle piccole terrazze belvedere. L'intera struttura del ponte sarebbe dovuta essere rivestita in lastre di pietra forte, non applicate posteriormente, ma integrate direttamente nella muratura.

Tale progetto esecutivo, una volta inviato a Roma al Ministero dei Lavori Pubblici non ottenne, però, nessuna approvazione. In risposta a ciò, Roma emanò un nuovo bando di concorso con la formula dell'appalto, dal quale Firenze viene di fatto praticamente esclusa, rimanendo presente solo come osservatore senza capacità di voto.

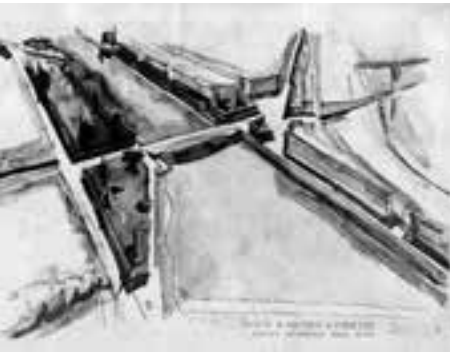
Tra molte polemiche, il nuovo Ponte alla Carraia, inutilmente "gobbo" nei suoi 5 archi rivestiti di pietra forte e costruito secondo il progetto del nuovo vincitore, il veronese Ettore Fagioli con un'impresa di Torino, verrà inaugurato nel giugno del 1952 tra le innumerevoli polemiche, prime fra tutti quelle di Gori, usurpato vincitore del precedente concorso.

Nell'esperienza della realizzazione dei ponti fiorentini, il gruppo Gori si dimostra sostanzialmente stabile e in grado di rispondere con un approccio unitario, caratterizzato dalle opportune variazioni che la diversità di ogni collocazione richiede.

Anche nel caso del concorso per il Ponte alle Grazie, bandito nell'agosto del 1945, il progetto

A pagina precedente:  
Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte alla Carraia, Firenze, vedute dei plastici delle diverse soluzioni, 1947

Sopra:  
Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte alla Carraia, Firenze, soluzione a 5 arcate, fotomontaggio, 1947



Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte san Niccolò, Firenze, disegno di progetto soluzione ad unica arcata, 1945

Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte san Niccolò, Firenze, veduta del plastico, soluzione a tre arcate, 1945



denominato "Le piazze", porta avanti come per il Ponte alla Carraia, l'idea di una struttura a cinque archi con un sistema di scalinate e collegamenti necessari per accedere direttamente all'acqua. Lo stesso gruppo, si presentò però anche con una soluzione alternativa denominata "Le cassette", nella quale l'approccio maggiormente espressionista, porta ad immaginare una flessione delle pile che fuoriescono dal piano di attraversamento stradale, con dei volumetti che avrebbero dovuto interpretare la memoria dei vecchi romitori demoliti già nell'Ottocento.

La competizione in questa esperienza, si giocò tutta tra questo progetto del gruppo Gori e quello del gruppo Michelucci che vide inserirsi rispetto alla composizione del gruppo per il concorso del Ponte alla Carraia, la presenza di Edoardo Detti. Tra i 24 progetti presentati a questo concorso, la commissione scelse quello del gruppo coordinato da Michelucci, contraddistinto dall'allusiva denominazione "L'incontro", giocando sul doppio significato di un'architettura che sarebbe dovuta essere intesa quale luogo di relazione, ma anche sul fatto che in quel punto la città mette in atto l'incontro tra il suo centro e la sua parte periferica.

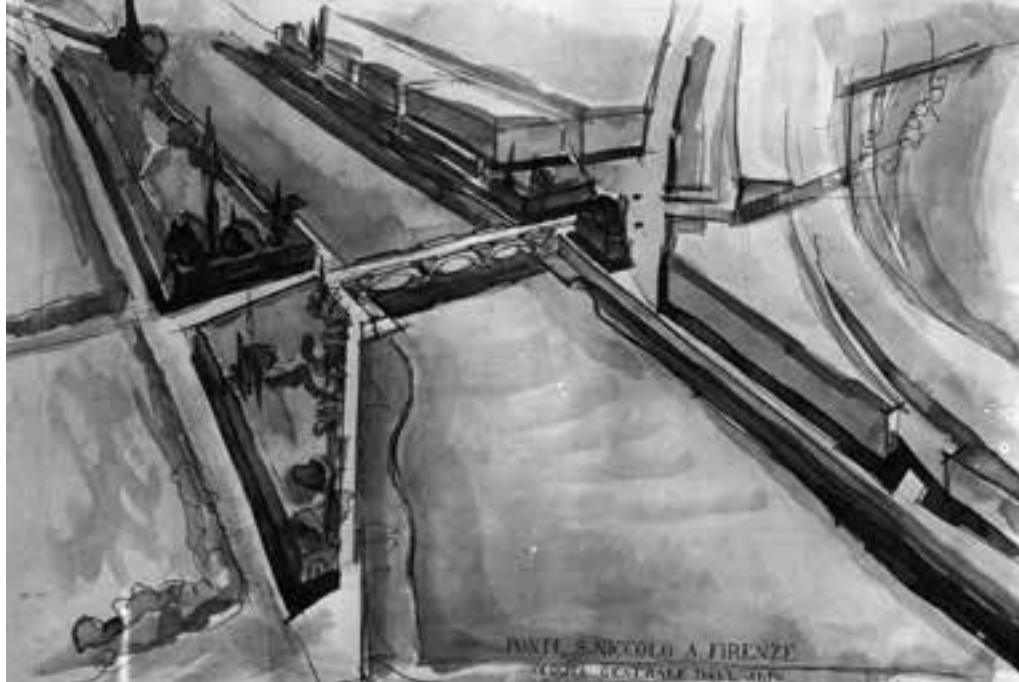
Notevoli difficoltà burocratiche ed economiche allungarono a dismisura il processo della realizzazione. Bisognerà aspettare il 1957 perché il Cardinale Elia Della Costa, inauguri la struttura a 5 arcate contraddistinta da un elegante bilico tra massa e leggerezza, del nuovo Ponte alle Grazie.

Passando ad un altro concorso, il vecchio Ponte di San Niccolò era una malandata struttura leopoldina in ferro che il Comando Militare Alleato, alla fine del 1944, decise di ricostruire provvisoriamente e in tutta fretta in cemento armato su palafitte. Dopo i primi accertamenti, questa possibilità risultò inapplicabile da realizzare e il Comune decise allora di bandire un concorso pubblico per ricostruire il nuovo ponte con caratteristiche definitive, utilizzando la tecnologia del cemento armato, ma prevedendo una struttura ad un solo arco.

Fu questo, un concorso un po' snobbato dalla compagine dei progettisti fiorentini, impegnata in maniera robusta sul fronte degli altri concorsi dei ponti cittadini – 4 in un anno – che istituivano un rapporto più diretto con la città storica. L'area allora molto periferica sulla quale si sarebbe dovuto progettare il nuovo Ponte San Niccolò non scoraggiò, tuttavia, il prolifico e collaudato gruppo Gori che produsse 2 diverse soluzioni. La prima, prevedeva un ponte ad una sola arcata per non andare fuori bando, mentre la seconda alternativa si basava su un ponte a 3 arcate, definito dai progettisti come opera moderna inserita con misura nell'ambiente fiorentino. Quest'ultima soluzione si basava sulla compenetrazione del tema del piano del passaggio stradale con quello della struttura che lo sostiene. Tre arcate sintatticamente autonome, si elevavano dall'acqua a sostenere il nastro della trave del piano stradale in modo che questa giustapposizione ne fori completamente le pigne. Alla motivazione idraulica di una minore resistenza, si sommava una motivazione visiva, data dall'alleggerimento della massa che non appare più concepita in chiave plastica, ma tramite la discretizzazione di tutti i propri singoli componenti.

Il concorso appalto fu vinto però da un'impresa romana con il progetto degli ingegneri Giuntoli e Morandi, ma naturalmente, anche questa architettura, inaugurata nel maggio del 1949, subì le critiche più disparate dei fiorentini che criticavano la pesantezza visiva della struttura in relazione alla tecnologia impiegata.

Intanto, nel 1946, Gori partecipava insieme ad Emilio Brizzi ingegnere e ai colleghi architetti Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, al concorso-appalto bandito dal Ministero dei LL.PP. per un ponte



Gruppo Gori, concorso per la ricostruzione del Ponte san Niccolò, Firenze, disegni di progetto, soluzione a tre arcate, 1945





G. G. Gori, E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli, Ponte sull'Arno, Terranova Bracciolini, Arezzo, 1946

sull'Arno da realizzarsi a Signa. Un'agile struttura a travate continue su pile a elementi binati e basamento massiccio su cinque campate di 26 m ciascuna.

Sempre in collaborazione con Ricci e Savioli e sempre nel 1946, Gori elaborava il progetto per il concorso-appalto per la costruzione del ponte sul fiume Serchio a Calavorno in provincia di Lucca, una struttura ad un unico arco in cemento armato molto sottile in chiave ma abbastanza pesante alle imposte.

Il 1946 si dimostrò per Gori un anno particolarmente fecondo per i progetti e le realizzazioni di ponti. Nel medesimo anno, oltre ai suddetti progetti e realizzazioni e sempre nella medesima configurazione del gruppo di lavoro formato da Ricci, Savioli e Brizzi, realizzò in seguito ad appalto-concorso, il nuovo ponte a tre arcate in cemento semiarmato sul fiume Sieve a Rufina in provincia di Firenze e con la medesima tecnologia anche il ponte sul fiume Arno fra Montevarchi e Terranova Bracciolini in provincia di Arezzo. La particolarità di quest'ultima realizzazione è quella di inserirsi nei ruderi del preesistente ponte ottocentesco distrutto dagli eventi bellici, sfruttan-

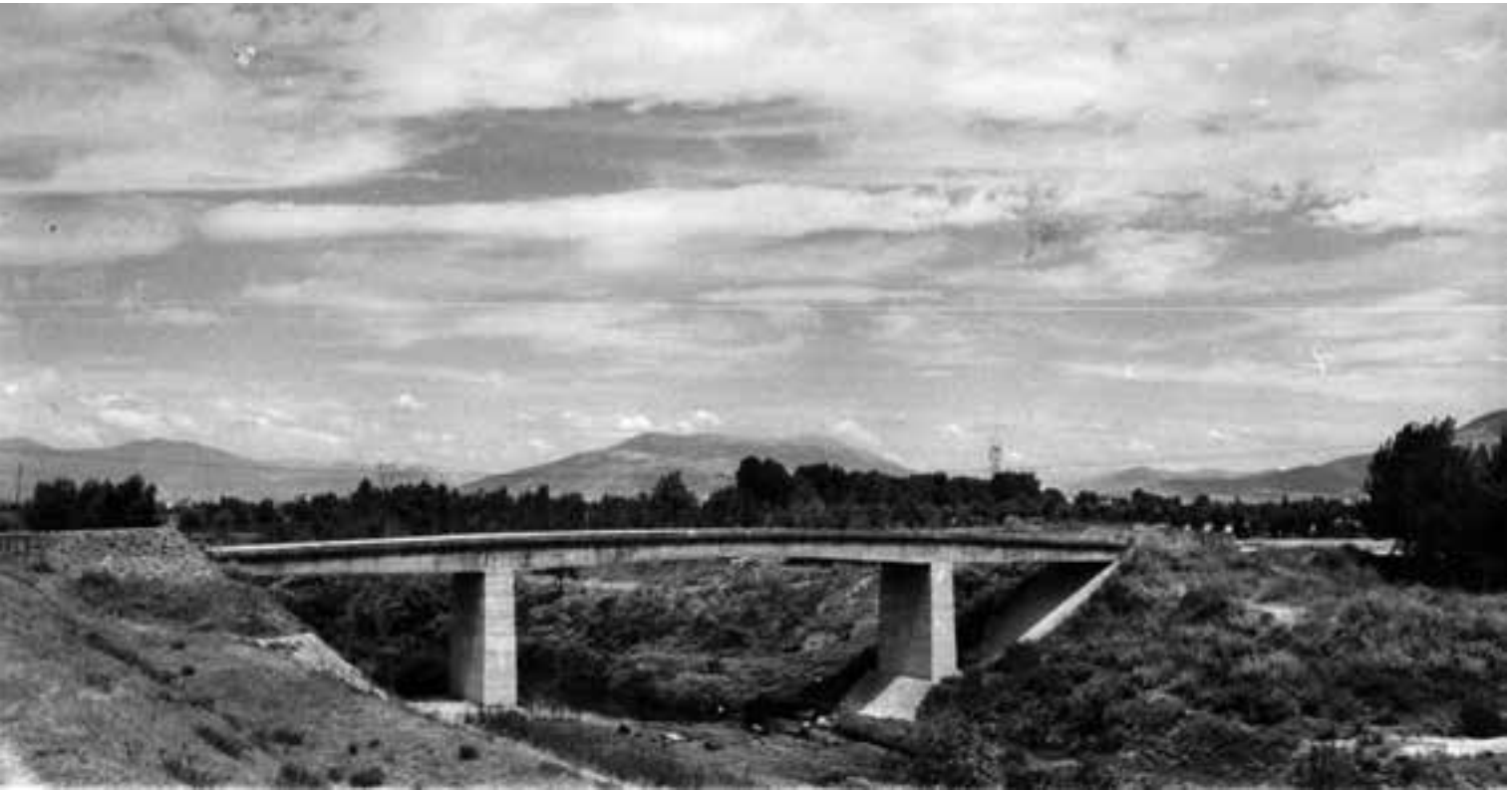


done parzialmente le pigne esistenti in un disegno di accordo e relazione particolarmente efficace. Il ponte di Rufina, invece, è un ponte a tre luci di 22 m ciascuna con arcate ribassate di 1/8 a volta unica con cerniere di imposta per i carichi permanenti che dopo il disarmo sono state anegate nel calcestruzzo.

Nel medesimo anno, il gruppo formato da Gori, Ricci e Savioli e con la parte strutturale seguita da Brizzi, realizzarono il ponte a tre arcate in cemento semiarmato a Figline Valdarno in provincia di Firenze. Una struttura dal disegno secco e spigoloso, la cui monomatericità esalta l'alto valore plastico dell'insieme. Il disegno cuspidato delle pigne si riflette nel piano superiore di attraversamento, dando ai due marciapiedi paralleli alla sede carrabile, un andamento espressivo formato da triangolari affacci sull'acqua.

L'anno successivo, nel 1947, il medesimo gruppo di lavoro, realizzò il ponte della Navanella sul Bisenzio a Signa, in provincia di Firenze. Un ponte a travata continua in cemento armato a tre luci di misure diverse, in particolare, 12,30 m le laterali e 24,60 m la centrale. Una struttura dal dise-

G. G. Gori, E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli, Ponte sull'Arno, Figline Valdarno, Firenze, 1946

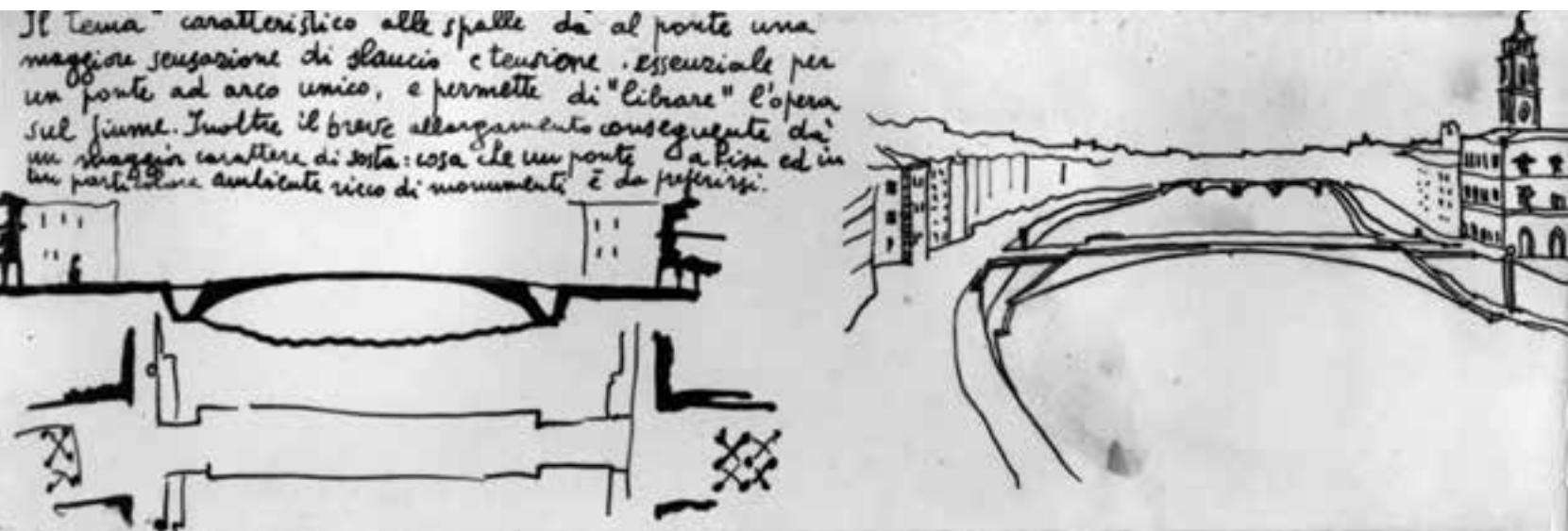


G. G. Gori, L. Ricci, L. Savioli, Ponte alla Navanella sul Bisenzio, Signa (Firenze), veduta d'insieme, 1947

gno snello della soletta e delle pigne che si modella alla topografia particolarmente scoscesa delle due sponde.

Sempre nel 1947 Gori, Ricci e Savioli, insieme a Ferrante Orzali, progettarono in collaborazione alla Società Generale per lavori e pubbliche utilità Sogene di Roma, il ponte di Mezzo sull'Arno a Pisa. Dalla relazione di progetto si evince che le intenzioni dei progettisti vanno a revisionare apertamente i dettati del bando di concorso che prevedeva la realizzazione di un ponte ad un unico arco. Secondo queste intenzioni, data la ristretta distanza tra le due spalle del fiume e la relativa compattezza delle due piazze poste alle due teste del ponte, si evince che l'arco unico avrebbe dato alla struttura un respiro troppo corto e avrebbe tolto misura alle due piazze, così viene prescelta una soluzione sempre ad arco unico ma che ammette lo svuotamento completo delle due spalle. Questa soluzione, oltre agli evidenti vantaggi a livello idraulico, avrebbe dato maggiore snellezza alla struttura, inserendosi con eleganza nella serena proporzionalità urbana di Pisa.

Con l'Impresa Mazzarella di Firenze, Gori, Ricci, Savioli ed Emilio Brizzi, parteciparono nel 1948 al concorso appalto per la ricostruzione del ponte sullo Sterza alla Bottaccina in provincia di Pisa, mentre nel 1949 il medesimo gruppo si cimentò in seguito alla vincita del relativo concorso appalto, nella realizzazione del ponte alla Nave sulla Chiana in provincia di Arezzo. In quest'ultimo caso,



si tratta di un interessante esperimento di relazione fra vecchio e nuovo, fra preesistenza e modificazione, in quanto alle due spalle ottocentesche del vecchio ponte, lasciate intatte dalle distruzioni belliche, si aggancia una struttura in cemento armato *brut* ad arco ribassato sul quale si impostano delle lame verticali, sempre in cemento armato, che aprendosi a ventaglio verso l'alto, sorreggono la nuova carreggiata del ponte.

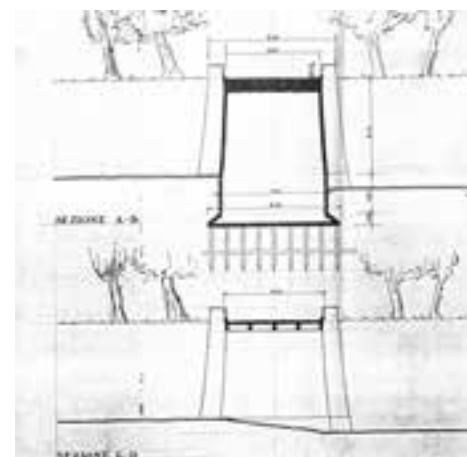
Con l'Impresa Pancani, il medesimo raggruppamento professionale vince il Concorso appalto per la realizzazione del ponte sul fiume Ombrone alla Stazione di Carmignano in provincia di Prato. Un ponte la cui realizzazione, conclusa nel 1949, venne effettuata tramite una travata continua in cemento armato a tre campate, con pigne e spalle quadrangolari rivestite in bugne di pietra e con l'aggiunta di un parapetto in corrispondenza della parte in cemento armato, formato da una ringhiera dai sottili profili metallici che alleggerisce visivamente l'impatto del manufatto nel paesaggio circostante.

Sempre nel 1949 e sempre con il medesimo gruppo di lavoro, Gori partecipò con un progetto al Concorso appalto per la costruzione del ponte sullo Sterza al Salitone a Volterra, in provincia di Pisa: una struttura basata su un'esile soletta che sostiene la carreggiata a sua volta sostenuta da esili piloni rastremati verso l'alto in modo da conferire una maggiore sensazione di snellezza all'insieme. A Frassineto in Val di Chiana, in provincia di Arezzo, sempre nel 1949 e sempre lo stesso gruppo di lavoro, in seguito alla vittoria del relativo Concorso appalto, realizzò il ponte sulla Chiana, ovvero, un'interessante struttura ad un'unica campata in cemento armato ad arco ribassatissimo che impostandosi su delle spalle in pietra, supera agilmente la distanza fra le due rive.

Il territorio di Pescia è stato nel tempo particolarmente favorevole ad accogliere opere e progetti di Giuseppe G. Gori e quindi, immancabile, oltre a residenze, edifici specialistici e mercati coperti, ecco che anche un ponte costruito da lui, vide la luce sul fiume che divide in due la

G. G. Gori, L. Ricci, L. Savioli, F. Orzali, Ponte di Mezzo sull'Arno, Pisa, schizzi di progetto, 1947

G. Gori, E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli, Ponte sullo Sterza alla Bottaccina (Pisa), Disegni di progetto, 1948





G. G. Gori, E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli,  
Ponte alla Nave sulla Chiana (Arezzo),  
veduta d'insieme, 1949





città<sup>2</sup>. Una lunga struttura lineare, molto bassa sul largo corso d'acqua e sostenuta dal ritmo di cinque pigne di pietra.

Ancora nel 1949, lo stesso gruppo realizzò il ponte sul torrente Staggia nel comune di Poggibonsi: una struttura a travata continua a tre campate appoggiata su speciali pile binate e luce centrale di 20 m. Alla struttura in cemento armato lasciato a vista, viene affiancato il consueto parapetto a ringhiera metallica in modo da alleggerire nel contesto, la presenza del manufatto.

A sfatare la regola non scritta che i concorsi quasi sempre non vengono vinti dai progetti migliori, fu senza ombra di dubbio l'esperienza del 1953 del concorso per il Ponte Amerigo Vespucci, creato per un migliore collegamento tra il centro e il quartiere di San Frediano. Vincitore di questo concorso, fu lo splendido progetto di Giuseppe Gori, risarcito finalmente dell'impegno speso fino ad allora nella progettazione dei ponti fiorentini. In questo progetto, subito realizzazione, Gori, abbandona le visioni classicheggianti di Ricci e Savioli e alleato in gruppo con Enzo Gori, Ernesto Nelli e Riccardo Morandi per la parte strutturale, prefigura un'architettura capace di interpretare al meglio l'intuizione della vera *continuità* tra il contemporaneo e la storia.

L'immagine moderna, quasi autostradale del nuovo ponte, costruito con l'Impresa Edile dei Fratelli Giovannetti con sede a Firenze e a Roma, riesce a dialogare con la presenza interpretativa di elementi della Firenze storica. Il suo leggerissimo piano di passaggio, poggia su 2 sole pile cuspidate che nell'alludere a quelle di Ponte Vecchio, attuano con la loro presenza, il gioco tra sforzo e tensione e tra massa e vibrazione. La tecnica impiegata svolge un ruolo fondamentale nella definizione delle misure e dei rapporti tra le parti. Tale leggerezza, infatti, è possibile solo grazie all'invenzione di



G. G. Gori, E. Gori, E. Brizzi, Ponte di san Francesco, Pescia (Pistoia), 1949

G. G. Gori, E. Gori, E. Brizzi, Ponte sullo Staggia, Poggibonsi (Siena), 1949

<sup>2</sup> «Pescia è – per chi non lo sapesse – attraversata dal fiume detto nei tempi antichi Pescia Maggiore. Questo fiume, dopo essere sceso a ruzoloni giù dalla montagna pistoiese ed aver messo in moto le famose cartiere, stanco di tanta fatica comincia a riposarsi proprio in città, prima di andare a giacere spossato nel placido Padule di Fucecchio. La città di Pescia gli rende omaggio e, nell'alveo vasto e piuttosto asciutto, s'affaccia dalle due sponde; lo attraversa nel punto più fitto di case per mezzo di un ponte alto, massiccio, a tre arcate, che ricorda con molto garbo quello distrutto:

G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, R. Morandi, Ponte Amerigo Vespucci, Firenze, disegno di progetto, 1953

lo ritraversa su un ponticello leggero e strettino, denominato da S. Francesco, forse perché lo passavano quasi soltanto coloro che andavano a piedi. Siccome vi era la necessità di ricostruirlo, la solita retorica degli uffici tecnici aveva proposto un ponte di quel tipo presuntuoso che chiamo monumentale e che avrebbe fatto la figura, in quel punto già campestre, di un torpedone precipitato dalla via maestra nei campi. Se ne accorse persino il Genio Civile che bandì una gara. Si desiderava evidentemente un ponte che si facesse notare il meno possibile per non disturbare la bella veduta dello sfocio della valle, dove il paesaggio si fa più morbido e lascia la sprezza montana per più riposati pendici.

Il gusto e la misura degli architetti E. e G. Gori e dell'ing. E. Brizzi vinsero la gara. Il ponte è sottile e lineare senza neppure un accenno d'enfasi; ha cinque luci, le travate curve di conglomerato poggiano su quattro taglianti e snelle pigne di pietra; i marciapiedi a sbalzo fanno da sopraccigli alle cinque orbite. È la dimostrazione del fatto che bastano la modestia comprensiva e l'intelligenza delle proporzioni a creare una di quelle opere che, con un linguaggio fino, garbato e sostanzioso, è capace d'intonarsi al luogo circostante». R. P., *Il Ponte di San Francesco*, in «La Nazione Italiana», Cronaca di Pescia, 6 agosto 1949.



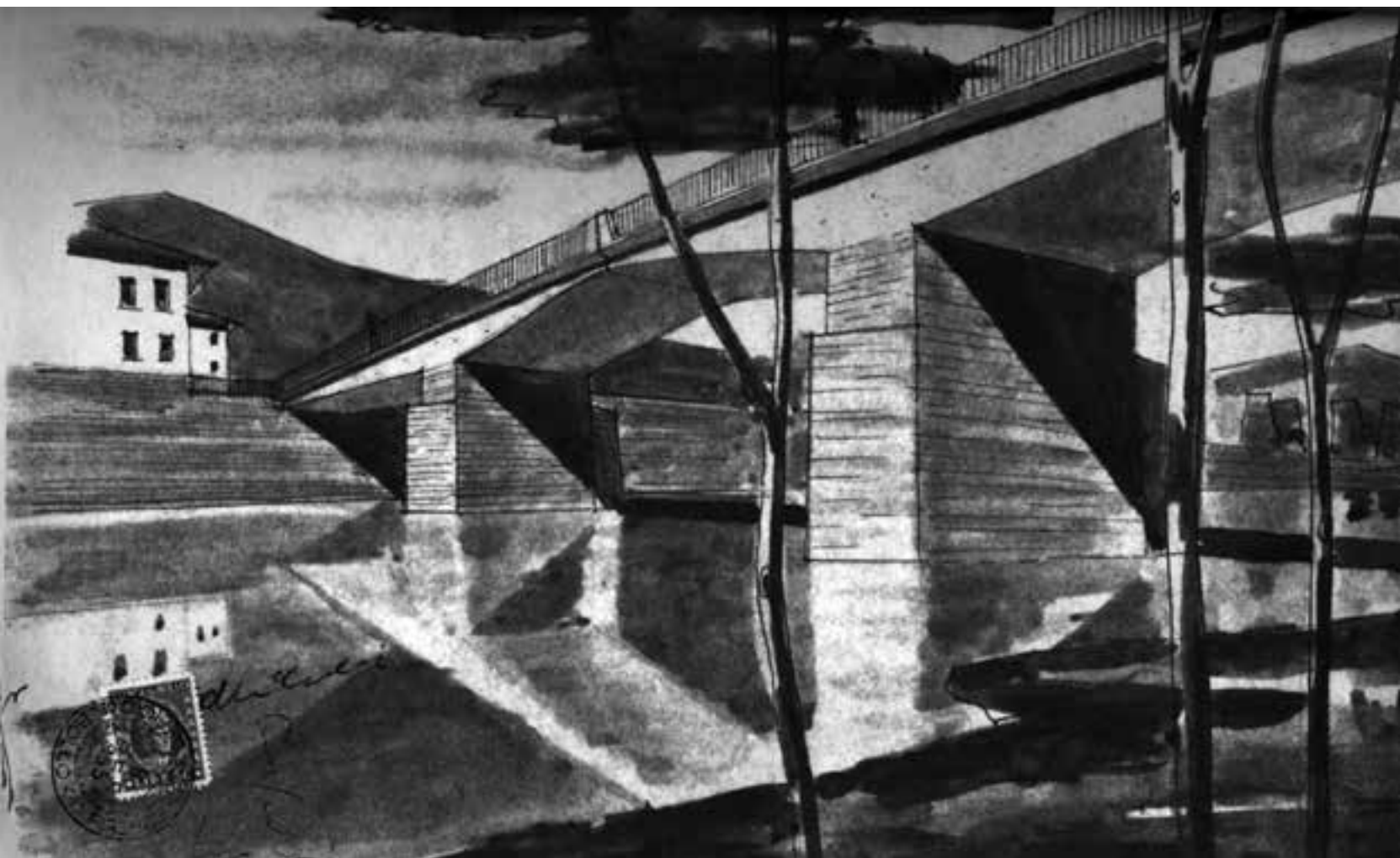
un telaio con elementi di cemento armato precompresso montati sfalsati che rendono possibile la sgusciatura laterale delle sue sezioni in modo da alleggerire visivamente il bordo esterno del nastro della strada, teso a catenaria rovesciata, sopra le pile.

Il 28 giugno del 1957 il Ponte Vespucci fu inaugurato ed ebbe subito una risonanza internazionale, dovuta oltre che dalla calibrata e riuscita forza dell'idea strutturale – impossibile da separare da quella compositiva – anche ad una raffinatezza del dettaglio costruttivo che a distanza di molti anni, ancora colpisce. La pavimentazione in blocchetti quadrati di porfido, libera allusione a quella comune presente in San Frediano, i parapetti in metallo bronzato, le opere a bassorilievo poste sulle teste, così come l'aiuola verde spartitraffico che lo divide in due corsie di scorrimento, sottolineata dal nastro illuminante che di notte ribadisce con la luce la sagoma del ponte, ne fanno un esempio di grande respiro, inserendolo in quella *modernità di interpretazione* che in Italia, soprattutto negli anni Cinquanta ha lasciato i suoi esempi migliori.

Nel 1955 insieme ad Enzo Gori, Mauro Cammelli e Vincenzo Michelagnoli, Giuseppe Gori partecipò con ben 3 soluzioni diverse al concorso appalto per la realizzazione del nuovo ponte ad Incisa Valdarno in provincia di Firenze, con l'impresa Tognozzi di Firenze. Le tre soluzioni presentate, varianti di un medesimo concetto, si basano sullo sfruttamento delle fondazioni esistenti delle pile del precedente ponte distrutto dagli eventi bellici, dalla struttura orizzontale leggera in calcestruzzo armato e da nuove pile. La prima soluzione prevedeva una trave continua a luci dissimetriche con spalle esistenti e ri-







prese, nonché pile sottili rivestite in pietra. La seconda soluzione invece prevedeva trave continua a luci simmetriche, nuove spalle e medesime pile sottili rivestite in pietra. La terza, invece, contemplava una trave isostatica, la ripresa delle spalle esistenti e le pile preesistenti bonificate, unificate e cerchiata in cemento armato. Particolare attenzione viene messa dai progettisti nella realizzazione in ogni soluzione, di marciapiedi a sbalzo che alleggeriscono la percezione laterale delle travate e conferendo così, una generosa linea d'ombra sullo spessore retrostante della struttura.

I vari progetti approfondiscono anche la percezione totale del manufatto in relazione alla sua specifica collocazione, ovvero, lasciando che la curva naturale del fiume con i suoi argini murati, funzionino come "correzione" ottica della dissimmetria delle luci laterali, sottolineando come la visuale della

A fianco:

G. G. Gori, E. Gori, E. Nelli, R. Morandi, Ponte Amerigo Vespucci, Firenze, pannello decorativo alla testa del ponte, 1957

Sopra:

G. G. Gori, E. Gori, M. Caramelli, V. Michelagnoli, Ponte sull'Arno, Incisa Valdarno (Firenze), disegno di progetto, 1955

A fianco:

G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, Cavalcavia dell'Affrico, Firenze, disegno di progetto, 1960-1964

Alle pagine successive:

G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, Cavalcavia dell'Affrico, Firenze, disegno di progetto, 1960-1964

G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, Cavalcavia dell'Affrico, Firenze, vedute del plastico, 1960-1964

luce minore si renda maggiormente ampia essendo libera contro lo sfondo del cielo, mentre la luce maggiore si contragga essendo la visuale frenata per avere come sfondo la muraglia delle sponde. In realtà, la realizzazione tradisce un po' le questioni affrontate nella progettazione, proponendo una struttura interamente in cemento armato a vista a due campate appoggiate di estremità con sbalzi nella campata centrale, resi solidali mediante cerniera di chiave e con pigne suddivise in gruppi di tre piloni autonomi, marciapiedi esterni a sbalzo e ringhiera in tondino di ferro in modo da non frapporre nessun ostacolo alla percezione visiva del paesaggio circostante.

Sempre con Enzo Gori e Mauro Cammelli, per l'impresa Pancani di Signa, Giuseppe Gori partecipò anche al concorso appalto per il nuovo ponte sull'Elsa a Ponte a Elsa in provincia di Pisa, un progetto abbastanza convenzionale che non fa altro che riproporre elementi e soluzioni già sperimentate in precedenti esperienze progettuali.

Dal '60 al '64 si svolse la parabola creativa e realizzativa di uno dei ponti più riusciti sotto il profilo estetico e funzionale che mai si sia realizzato a Firenze dal dopoguerra ad oggi. Si tratta di un ponte che non supera un corso d'acqua, bensì, un tratto ferroviario presso il torrente Affrico nella periferia della città. La commissione giudicatrice del concorso appalto relativa al ponte in questione, si espresse all'unanimità a favore del progetto presentato dall'impresa dei Fratelli Giovannetti e redatto dall'ingegnere romano Sergio Egoroff e dagli architetti fiorentini Giuseppe Giorgio Gori e Rino Vernuccio, riconoscendo come il progetto presenti «una soluzione architettonica notevolmente felice e rispondente al tema proposto. Soluzione che si inserisce armonicamente nell'ambiente. È particolarmente apprezzabile la flessuosità dell'impalcato adottato, allo scopo di evitare una soluzione di continuità tra strada e cavalcavia. Gli elementi strutturali e decorativi risultano improntati a coerenza stilistica»<sup>3</sup>.

Il cavalcavia è costituito da una travata Gerber in cemento armato a cinque campate di luce differente, alle quali si sommano ulteriori due campate sempre in cemento armato appoggiate agli estremi. Non avendo nulla a che fare con un normale ponte di attraversamento di un corso d'acqua, il cavalcavia dell'Affrico è in realtà una strada che si solleva per saltare un ostacolo, ovvero, un nastro "pizzicato" e alzato dalla sua quota originaria in modo da formare una curva a "corda molle" dalla quale deriva la sua principale caratterizzazione. Nell'idea iniziale, il sotto del ponte era inteso come uno spazio vitale ricco di funzioni da destinare alla città, come negozi, mercatino e servizi vari, rendendo il cavalcavia non solo un elemento di mero attraversamento, ma un'occasione di vera e propria *variabilità* urbana.

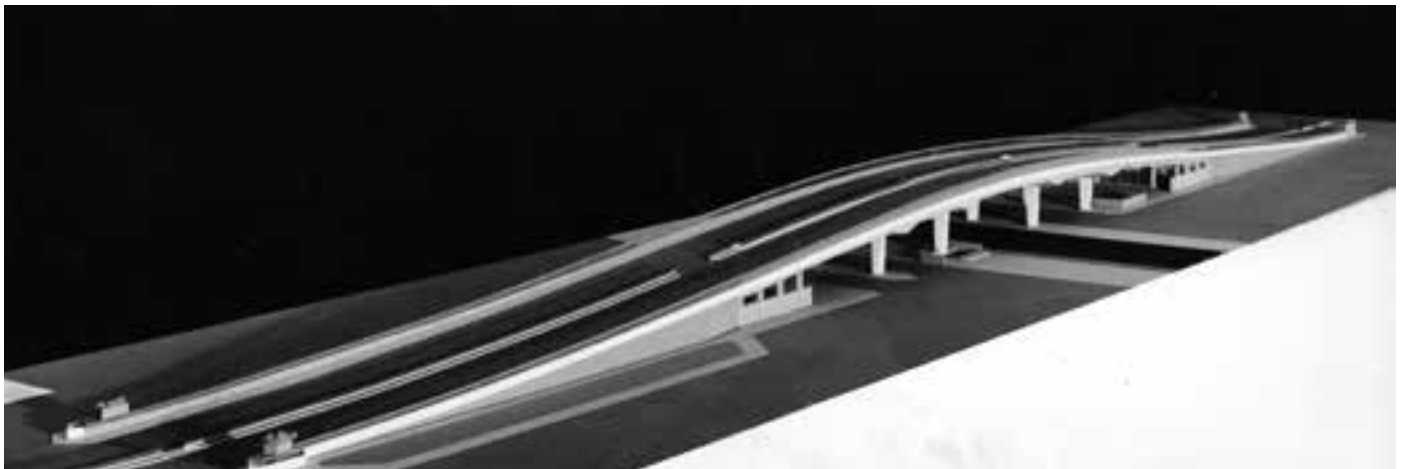
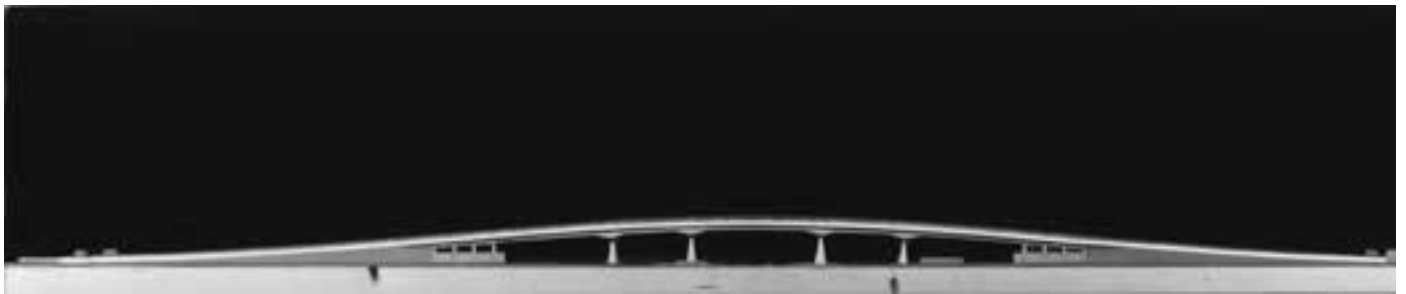
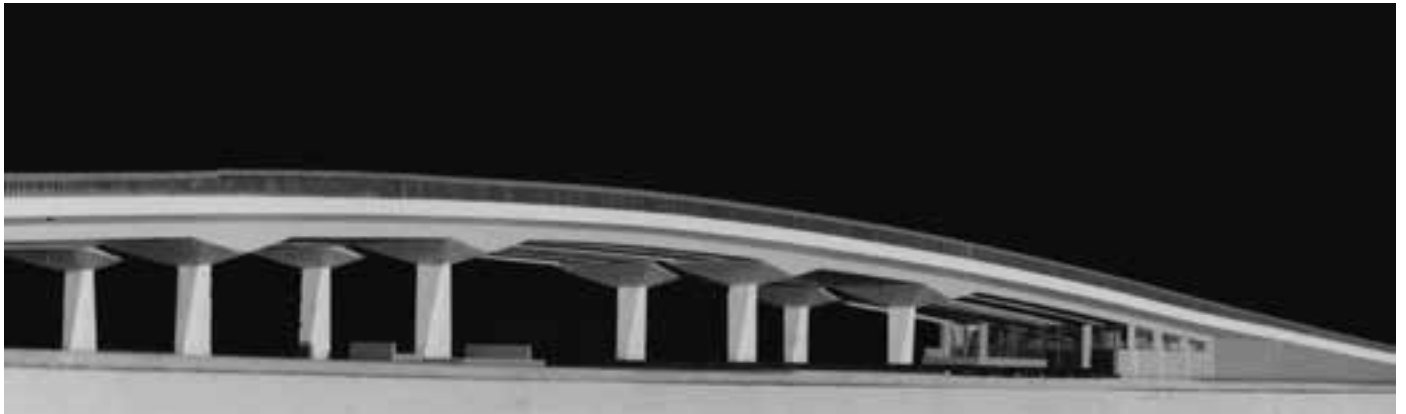
La realizzazione, all'inizio si mantenne abbastanza fedele al progetto, presentando particolari costruttivi anche molto raffinati, come lo spartitraffico tra le due corsie pensato come un vuoto, come il rivestimento in bozze di pietra forte montate in verticale dei volumi destinati ai servizi collocati sotto il nastro stradale, oppure, come la consueta ringhiera metallica posta quale elemento terminale della travatura in cemento armato e del marciapiede aggettante. Nel corso del tempo, molti di questi particolari sono stati rimaneggiati facendo parzialmente perdere al ponte quella sua caratteristica di grande manufatto in bilico tra sapienza artigianale ed espressività statica e costruttiva. Con l'ingegner Riccardo Morandi, Giuseppe Giorgio Gori progettò e realizzò nel 1961, in seguito a un concorso appalto con l'impresa Tognozzi, il ponte a Badia a Settimo presso Scandicci in provin-

<sup>3</sup> Cfr. *Relazione della commissione giudicatrice*, in *Cavalcavia Affrico a Firenze*, in «Architettura d'oggi», 1, giugno, 1961.











G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, Cavalcavia dell'Affrico, Firenze, vedute dello spazio sotto il ponte, 1964



G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, Cavalcavia dell'Affrico, Firenze, veduta dell'attacco a terra del ponte, 1964





cia di Firenze. Si tratta di un ponte di attraversamento veloce che corre parallelamente al tracciato autostradale. Per questo il suo linguaggio è volutamente tecnologico, senza nessuna punta espressiva se non la chiara volontà di ridurre gli spessori dei componenti al minimo, in modo da ottenere un'immagine filtrante nei confronti del paesaggio circostante. Strutturalmente il ponte si basa su 7 travate in calcestruzzo precompresso appoggiate su 6 pile in cemento armato. Ogni pila è composta da quattro pilastri a sezione variabile mentre le travate precomprese sono collegate da una sola soletta superiore e da traversi. Il tutto si imposta sulla sintassi evidente dei giunti, dei collegamenti e dei rapporti tra le parti, che garantiscono all'insieme una caratterizzazione al contempo di massima leggerezza ma anche di massima affidabilità statica.

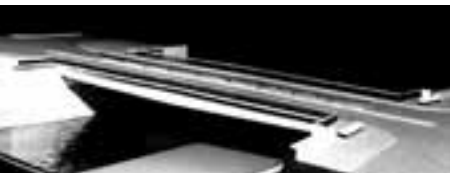
Ancora in collaborazione con Sergio Egoroff, Giuseppe Gori ne 1963 progettò il ponte sul Bisenzio a Prato. Si tratta di un riuscito assemblaggio di molte soluzioni sperimentate da Gori nell'esperienza della progettazione di ponti, nella quale ripropose travature in c.a. effetti chiaroscurali dati da solette cassettonate e da marciapiedi a sbalzo, ringhiere in tondino metallico, uso di pietraforte per le spalle e illuminazione spartitraffico centrale fra le due corsie di scorrimento carrabile.

A fianco:

G. G. Gori, R. Morandi, Ponte sull'Arno, Badia a Settimo (Firenze), disegni di progetto, 1961

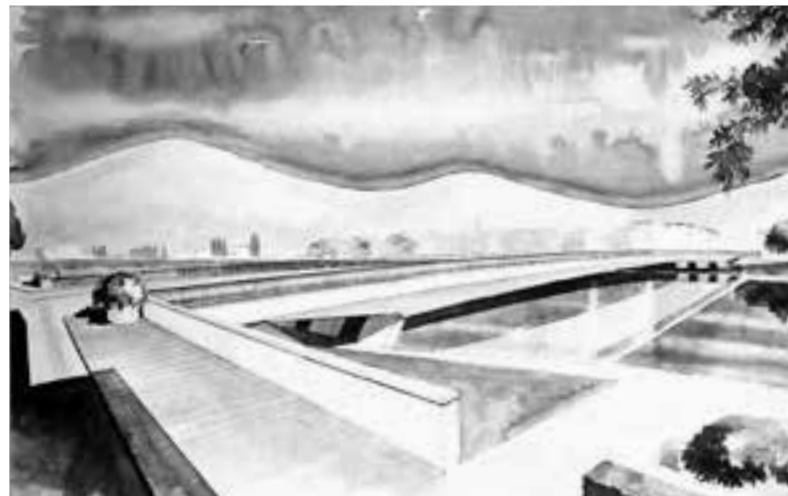
Sopra:

G. G. Gori, R. Morandi, Ponte sull'Arno, Badia a Settimo (Firenze), veduta del plastico, 1961



Con la consueta capacità di ancorare il progetto contemporaneo ad una lettura interpretata dei luoghi nei quali si inserisce, alle tradizioni costruttive locali, così al vasto patrimonio figurale dei molti possibili riferimenti, Giuseppe Gori, insieme a Rosario Vernuccio, e per la parte strutturale a Riccardo Morandi e Fabrizio De Miara, parteciparono con un interessante progetto all'appalto concorso indetto nel 1967 dal Comune di Firenze per il nuovo ponte sull'Arno da realizzarsi all'altezza di via Francesco De Sanctis e via Poggio Bracciolini e che più tardi verrà denominato ponte Da Verrazzano.

L'idea generale parte dal concetto che la sicurezza è un sistema statico semplice, per questo il progetto impiega una travata a sistema misto in acciaio e calcestruzzo collaborante a schema isostatico del tipo Gerber, formato da due "cantilever" vincolati alle fondazioni e da una "biella" centrale di collegamento. La sua forma deriva, quindi, dalle scelte strutturali e sarà caratterizzata dalla fascia di cemento del piano viabile che scattando dalle spalle avrebbe dovuto collegare le due rive del fiume. L'anno successivo, nel 1968, Gori e Vernuccio, insieme a Morandi ed a Egoroff, progettarono per il relativo concorso appalto eseguito con l'Impresa SCAC di Milano, il nuovo ponte viadotto sull'Arno, all'Indiano, cioè alla conclusione del Parco delle Cascine a Firenze. Il gruppo elaborò una proposta formata da una struttura formata da una serie di 8 travi prefabbricate appoggiate ad una struttura traversa ancorata al terreno per mezzo di 3 pilastri cilindrici. Come già accaduto in altri progetti di ponti, il gruppo propose una soluzione filtrante in modo da rendere maggiormente permeabile la visione del paesaggio circostante. Iconicamente, per chi avrebbe percorso il ponte, esso sarebbe dovuto apparire attraverso il segno del portale e dei tiranti che avrebbero individuato an-



che la presenza del sottostante fiume. Il portale, oltre a presentarsi quale nuovo segno di riconoscimento nei profili della città, sarebbe dovuto andare da un lato a dialogare con il sistema bastionato della rotonda dell'Indiano, dilatando il Parco delle cascine nel paesaggio circostante, mentre dall'altro lato, sarebbe dovuto entrare in relazione di scala e di forma, con la presenza delle varie draghe e gru presenti sulla sponda opposta al parco.

Sempre nel 1968, Gori e Vernuccio insieme a Franco Tomasi per le strutture, parteciparono fino al 2° grado dell'appalto concorso per il ponte San Giorgio a Trento, sempre per l'impresa SCAC di Milano, proponendo una soluzione che ripercorre e affina molti aspetti della ricerca che Gori ha compiuto nell'ambito di questo particolare tema architettonico, all'interno della sua parabola creativa.



A fianco:

G. G. Gori, S. Egoroff, Ponte sul Bisenzio, Prato, disegni di progetto, 1963

G. G. Gori, S. Egoroff, Ponte sul Bisenzio, Prato, vedute del plastico, 1963

Sopra:

G. G. Gori, R. Vernuccio, R. Morandi, Ponte Giovanni da Verrazzano, fotoinserimento nel contesto, 1967

G. G. Gori, R. Vernuccio, R. Morandi, Ponte Giovanni da Verrazzano, disegno di progetto, 1967

G. G. Gori, R. Vernuccio, R. Morandi, Ponte Giovanni da Verrazzano, veduta del plastico, 1967

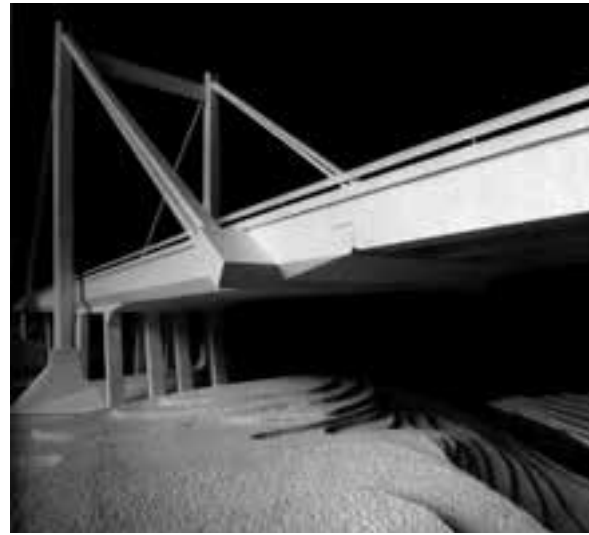


G. G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, R. Morandi, Ponte all'Indiano sull'Arno, Firenze, schizzo di progetto, 1968

G. G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, R. Morandi, Ponte all'Indiano sull'Arno, Firenze, vedute del plastico, 1968







G. G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, R. Morandi, Ponte all'Indiano sull'Arno, Firenze, vedute del plastico, 1968



G. G. Gori, R. Vernuccio, S. Egoroff, R. Morandi, Ponte all'Indiano sull'Arno, Firenze, fotoinserimento nel contesto, 1968

## BIBLIOGRAFIA

- F. ALBERTI-C. GUENZI, *Firenze: occasioni per un piano pilota*, in «Casabella» n. 312, gennaio-febbraio 1967, pp. 16-39
- N. ANGERÀ, *La nuova sede del Genio Civile ha risolto molti annosi problemi*, su «La Nazione» del 6 Maggio 1961
- F. ANGELINI, *Ambito elogio ai costruttori del Mercato dei Fiori di Pescia*, in «Il Tempo», 9 Febbraio, 1954
- G.C. ARGAN, Leonardo Savioli, Edizioni Centro Proposte, Firenze, 1966
- P. BARGELLINI, *I Collegi*, in «Scuola», Marzo 1942
- G. BASCHIERI, *I fiorentini devono conoscere quali sono i motivi della polemica di Sorgane. Difendiamo la nostra città dalla menzogna, dalla speculazione, dalla superficialità*, in «La Nazione» del 21 febbraio 1960
- A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Architettura Italiana 1944-1994*, Roma-Bari, Laterza Edizioni, 1994
- A. BELLUZZI-C. CONFORTI, *Giovanni Michelucci*, Milano, Electa, 1990
- G. BOAGA-B. BONI, *Riccardo Morandi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962
- M.E. BONAFEDE, *La Scuola fiorentina fra le due guerre: genesi, figure e contributi nella cultura architettonica europea*, Firenze, Print & Service, 1993
- M.E. BONAFEDE-C. CRESTI-F. FABBRIZZI-A. GIOLI-L. MACCI-G. MAGGIORA-U. TRAMONTI-A. TOTI, *Firenze 1945-1995. I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea Editrice, 1995
- E. BRIZZI, *Progetto di ampliamento al mercato dei fiori a Pescia*, in «Bollettino degli Ingegneri» n. 7, 1966, pp. 8-14
- F. BRUNETTI, *Leonardo Savioli architetto*, Bari, Dedalo, 1982
- F. BRUNETTI, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Firenze, Alinea, 1986
- T.A. BRUNO-E. CRESTINI-A. DEL PANTA-G. FILARDI-F. GORI-L.V. MASINI-G. MORALES-M. MUGNAI-O. REALI-G. VILLA, *Giuseppe Gori l'insegnamento dell'architettura*, Firenze, Edizioni della Meridiana, 1999
- M. CANCOGNI, *Il cimitero dei partigiani*, in C. COCCIOLI-A. PREDIERI (a cura di), *11 Agosto. Scritti di partigiani*, Firenze, Edizione dell'Ufficio Stampa del Comitato Regionale Toscano della A.N.P.I., 1945, pp. 65-73
- E. CAPANNELLI-E. INSABATO, *Guida agli archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki, 1986
- F. CAPANNI, *Architettura moderna a Fiesole*, Firenze, Becocci Editore, 2003
- G. CARAPELLI (a cura di), *Giuseppe Giorgio Gori 1906-1969 Inventario analitico dell'archivio conservato presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche*, Firenze, Edifir, 2010
- C. CARDAMONE, *Il mercato dei fiori a Pescia*, in «La Nuova Città», serie 7, nn. 5-6 settembre-dicembre, 1999, pp. 85-91
- D. CARDINI, *I sogni e la metamorfosi della facoltà di Architettura (in memoria di G.G. Gori)*, in «P:A Professione Architetto» n. 5-6, settembre-dicembre 1989, Firenze, pp. 12-14
- O. CECCHI, *Firenze indecisa: verso est o verso ovest? Un nuovo quartiere accende la polemica*, in «Il Contemporaneo», Settimanale di cultura, serie II, IV, 2 (25 maggio 1957)
- C. CHIAPPI-R. VERNUCCIO, *La scuola come tema di architettura nel ricordo dell'esperienza di Giuseppe Gori*, in «P:A Professione Architetto» n. 5-6, settembre-dicembre 1989, Firenze, pp. 17-20
- C. CRESTI, *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1986
- C. CRESTI, *Aspetti dell'architettura fiorentina negli ultimi venti anni*. Prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana contemporanea, a cura di M. DEZZI BARDESCHI-L.V. MASINI, Firenze, Edizioni Centro Proposte, pp. 269-278
- C. CRESTI, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi ad oggi*, Milano, Electa, 1995
- A.M. DEGLI INNOCENTI, *Il concorso per la casa Littoria di Empoli*, in «Architettura», XIX, 9 (settembre 1940), pp. 517-522
- M. DE VITA, *L'architettura moderna in Toscana: aspetti storici e di conservazione; il cavalcavia dell'Affrico a Firenze*, in «Bollettino degli Ingegneri» n. 6, giugno 1998, Firenze

- A. DEL PANTA, *Giuseppe Gori. La passione per l'architettura*, in *La Facoltà di Architettura di Firenze fra tradizione e cambiamento*, a cura di G. CORSANI-M. BINI, Firenze, University Press, pp. 187-201
- M. DEZZI BARDESCHI (a cura di), *Firenze moderna e contemporanea*, in «L'Architettura Cronache e Storia», n. 597-8-9, 2005, pp. 464-529
- M. DEZZI BARDESCHI-F. GURRIERI, *Giuseppe Giorgio Gori*, in «Necropoli» nn. 2-3, marzo-giugno 1969, pp. 3-4
- A. DONTI, *Giuseppe Gori*, in «Bollettino degli Ingegneri», n. 12, dicembre 1998, pp. 14-15
- P. DUBOY, *Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista: dilemma del futuro di Firenze*, Milano, Electa, 1993
- S. EGOROFF, *Cavalcavia sull'Affrico*. Firenze, in «Edilizia Moderna» n. 82-83 (1964)
- F. FABBRIZZI, *Dalla città reale alla città variabile*, in «Firenze Architettura», 2 (2001), pp. 80-89
- F. FABBRIZZI, *Opere e progetti di Scuola Fiorentina 1968-2008*, Firenze, Alinea Editrice, 2008
- F. FABBRIZZI, *Lo spazio gonfiato del Mercato dei Fiori di Pescia, una interpretazione*, in «Firenze architettura», nn. 1-2 (2014), pp. 110-117
- P.G. FAGNONI, *La strada*, in *Architettura e scuola media*, in «Scuola e Città», 4-5 (aprile-maggio 1966), pp. 269-270
- R. FAGNONI, *Alcune lauree del R. Istituto Superiore di Architettura di Firenze. G.G. Gori Organizzazione ospitaliera di Firenze*, in «L'Architettura italiana», giugno 1935, pp. 217-222
- G. FANELLI-M. FANELLI, *La Cupola del Brunelleschi*, Firenze, Mandragora, 2004
- O. FANTOZZI MICALI (a cura di), *Alla ricerca della Primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Firenze, Alinea Editrice, 2002
- O. FANTOZZI MICALI-M. DI BENEDETTO, (a cura di), *I piani di ricostruzione postbellici nella provincia di Firenze*, Milano, Franco Angeli, 2000
- S. FEI-G. GOBBI SICA-P. SICA, *Firenze profilo di storia urbana*, Firenze, Alinea Editrice, 1995
- V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del 20 secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Jaca Book, 2003
- A. GALARDI, *Architettura italiana contemporanea*, Milano, Edizioni di Comunità, 1967
- M. GIACOMELLI, *Giuseppe Gori*, in E. GODOLI (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2002
- G. GOBBI, *Itinerari di Firenze Moderna*, Firenze, Alinea Editrice, 1987
- E. GODOLI (a cura di), *Architetture del Novecento. La Toscana*, Firenze, Polistampa, 2001
- G. GORI-E. BRIZZI-D. CARDINI-R. RASPOLLINI, *Albergo e sede dell'Automobile Club a Firenze*, in «Architettura-cronache e storia», n.81, luglio 1962, p. 557
- G. GORI-E. ISOTTA, *Architettura e arredamento di casa M. a Milano*, in «La Strada» n. 3, dicembre 1943
- G. GORI-E. GORI, *Casa Tassi in via Bolognese*, in «Bollettino dell'Associazione Toscana Architetti», febbraio-marzo 1954
- G.G. GORI, *Chiesa a Soliera*, in «Architettura d'oggi», luglio-agosto 1961, n. 2-3
- G.G. GORI-E. BRIZZI, *Genio Civile Pistoia*, in «Architetti d'oggi», 2-3 (luglio/agosto 1961)
- G. GORI-E. GORI, *Gli architetti alla XV Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato*, in «Architetti», nn. 8-9 (giugno-agosto 1951), pp. 49-60
- G. GORI-E. GORI-E. BRIZZI-L. RICCI-L. SAVIOLI, *Il Mercato dei fiori a Pescia. Relazione*, in «Casabella», n. 209, (gennaio-febbraio 1956), pp. 29-33
- G. GORI, *Il Ponte Amerigo Vespucci*, in «Firenze. Rassegna del Comune 1951-1960», maggio 1960, pp. 66-68
- G. GORI-E. BRIZZI-D. CARDINI-R. RASPOLLINI, *Il complesso ACI a Firenze*, in «Bollettino degli Ingegneri di Firenze» n. 4, aprile 1960, pp. 8-15
- G. GORI-G. MICHELLECCI-E. DETTI-C. MAGGIORA, *L'architettura e il nuovo Stato*, in «La Nazione del Popolo», organo del Comitato toscano di liberazione nazionale, anno 1, (settembre 1945)
- G. GORI, *Mercato dei fiori a Pescia*, in «Modelli di Firenze», n. 2, settembre 1959, pp. 53-56
- G. GORI, *Panfilo da crociera*, presentazione della tesi di laurea di M. Bartoletti, in «Architetti d'oggi» nn. 2-3, luglio-agosto 1961
- G. GORI, L. Borghi, *Edilizia per la nuova scuola media*, in L. BORGHİ (a cura di), *Scuola e ambiente*, Bari, Laterza, 1961
- G. GORI, *Teatro Circo o Moderno Carro di Tespi*, premessa alla pubblicazione della tesi di laurea di Giorgio Villa, in «Ingegneri Architetti Costruttori» n. 2, febbraio 1961, pp. 1-12

- G. GORI, *Per operare gli architetti devono ascoltare i pedagogisti*, intervento al convegno del "Febbraio pedagogico bolognese" del 16-17 marzo 1963, atti a cura del Centro Studi dell'Assessorato alla Pubblica istruzione del Comune di Bologna, Bologna, 1965
- G. GORI, *Il concorso per la progettazione di un complesso scolastico da realizzarsi in Firenze*, Firenze, Ed. La Provincia, 1965
- G. GORI, *Cinque esperienze*, in G. MAGGIORA (a cura di), *Due scuole materne per il Comune di Firenze*, Centro Studi dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Bologna, Bologna, 1963
- G. GORI-G. MAGGIORA, *Ricerca di un'edilizia*, in «Scuola & città» nn. 2-3 del febbraio-marzo 1965, pp. 134-137
- G. GORI-R. VERNUCCIO, *Progetto per il Palazzo di Giustizia di Grosseto*, in «Architettura Italiana», 1963
- G. GORI-R. VERNUCCIO, *Progetto per il Palazzo di Giustizia di Grosseto*, in «Edilizia Moderna» nn. 82-83, 1964
- G. GORI, *Le problematiche progettuali della nuova scuola media in una esperienza didattica interdisciplinare. Premessa*, in «Casabella» n. 331, dicembre 1968, pp. 4-5
- G. GORI, *Prefazione*, prefazione a M. MUGNAI, *Note sulla progettazione scolastica*, a cura dell'Istituto di Composizione Architettonica, Università di Firenze, Firenze, 1968
- V. GREGOTTI, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Milano, Electa, 1969
- C.R. GUIDOTTI, *Prime indicazioni di ricerca*, in «La Nuova Città», V serie n. 6-7, Firenze, 1992
- F. GURRIERI-L. BRACCI-G. PEDRESCHI, *I ponti sull'Arno dal Falterona al mare*, Firenze, Polistampa, 1988
- F. GURRIERI, *Un bilancio culturale per l'architettura del nuovo mercato dei fiori di Pescia*, in: «Necropoli» nn. 11-12, 1970, pp. 5-27
- G. ISOLA-M. COZZI-F. NUTI-G. CARAPPELLI, *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, Firenze, Edifir, 1994, p. 226
- E. INSABATO-C. GHELLI, *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, Firenze, Edifir, 2007
- G.E. KIDDER SMITH, *Covered Market Pescia*, in *L'Italia costruisce*, Milano, Edizioni di Comunità, pp. 218-221, 1949
- G.E. KIDDER SMITH, *Guida all'architettura contemporanea in Europa*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963
- G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, ERI Edizioni Rai, 1968
- G.K. KOENIG, *Albergo e nuova sede dell'Automobil Club a Firenze*, in «Architettura- cronache e storia», n. 81, luglio 1962, pp. 150-167
- G. K. KOENIG, *L'esperienza organica in Italia e la "scuola fiorentina"*, in «Casabella» n. 337, 1969, pp. 8-19
- B. LARDERA, *La nuova Firenze attorno al Ponte Vecchio*, in «Il Nuovo Corriere», del 8 Maggio 1947
- G.L. MARINI, (a cura di), *Catalogo dell'architettura italiana, 1963-1966*, Torino, 1966
- P.A. MARTINI, *Ripensando un maestro*, in «PA Professione Architetto» n. 5-6, settembre-dicembre 1989, Firenze, pp. 10-11
- C. MASSI, *Le strutture architettoniche per il commercio dei fiori a Pescia*, in G. MAGNANI (a cura di), *Floricoltura e vivaismo a Pescia*, Firenze, Etruria Editrice, 2001, pp. 117-131
- C. MASSI, *I ponti del Duomo e di San Francesco nella ricostruzione postbellica a Pescia*, in «Storia locale. Quaderni pistoiesi di cultura moderna e contemporanea», n. 7, Pistoia, 2006, pp.52-67
- G. MICHELUCCI, *Brunelleschi Mago*, Milano, Medusa, 2011
- G. MICHELUCCI, *Non sono argomenti validi quelli dei "critici" di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 24 febbraio 1957
- G. MICHELUCCI, *Nuovi orientamenti dell'arredamento moderno*, in «Illustrazione Toscana. Rassegna nazionale d'arte, cultura, viaggi», XX, serie II, I (marzo 1942), Firenze
- G. MICHELUCCI, *Tradizione della casa italiana*, in «Illustrazione toscana e dell'Etruria. La casa d'oggi», 5 (maggio 1941), Firenze
- G. MICHELUCCI, *Sorgane. Quartiere autosufficiente*, in «Edilizia Popolare», n. 16 del Maggio-Giugno 1957
- G. MURATORE, *Italia, gli ultimi trent'anni: guida all'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 1988
- G. OREFICE, *Da Ponte Vecchio a S. Croce Piani di risanamento a Firenze*, Firenze, Alinea Editrice, 1992
- C. PAGANI, *Architettura italiana oggi*, Milano, Hoepli, 1955
- R. PAPINI, *Dove va l'architettura? Coraggio e fantasia mancano ai costruttori*, in «Corriere della Sera», 30 marzo 1954
- R. PAPINI, *Il Mercato dei Fiori a Pescia*, in «La Nazione Italiana», 13 Febbraio, 1949
- L. PESSETTI, *Compiti e aspetti del Centro Didattico Nazionale*, in «Corriere del Tirreno» del 30 ottobre 1941
- S. POLANO, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991
- G. PAMPALONI, *Il Palazzo Portinari-Salviati oggi proprietà della Banca Toscana*, Firenze, 1960
- C.E. RAVA, *Funzionale antico e nuovo*, in «Domus», n. 182 (1943)
- E.N. ROGERS, *Il mercato dei fiori a Pescia*, in «Casabella Continuità», n. 209 (1956), pp. 28-33

## BIBLIOGRAFIA

- F. ROSSI PRODI, *Carattere dell'architettura toscana*, Roma, Officina Edizioni, 2003  
G. SALVAGNINI, *Pescia, una città*, Firenze, La Valdera, 1975  
P.C. SANTINI, *Architettura a Firenze oggi*, in «Ottagono», 3 (1966)  
A. SUPPRESSA, *Itinerari di architettura moderna Pistoia Pescia Montecatini*, Firenze, Alinea Editrice, 1990  
C. VASIĆ VATOVEC, *Leonardo Ricci architetto esistenzialista*, Firenze, Edifir, 2005  
A. VILLALONGA, *Mercado para verdura, flores y frutes en Pescia, Firenze (Italia)*, in «Revista de Arquitectura», pp. 234-241, Buenos Aires, 1949  
B. Zevi, *Un convegno per la collina di Sorgane. Sette accusati a Firenze*, in «L'Espresso» del 23 giugno 1957, p. 12

## QUOTIDIANI

- A Palazzo Gerini, in «Il Nuovo Giornale», 28 ottobre 1941  
L'inaugurazione del Centro Didattico Nazionale, in «La Nazione» del 29 ottobre 1941  
Architettura e arredamento di Casa M. a Milano, in «La Strada», n. 3 del 15 dicembre 1943  
Il Piano di Ricostruzione della zona del Ponte Vecchio, in «Il Nuovo Corriere», del 25 ottobre 1947  
Come verrà ricostruito il centro di Firenze, in «Il Mondo Europeo», 15 maggio 1947  
I progetti premiati, in «Il Nuovo Corriere», del 23 marzo 1947  
La ricostruzione del centro, in «Il Nuovo Corriere», del 22 aprile 1947  
Il progetto per la costruzione del nuovo ospedale di Prato, in «Il Nuovo Corriere-La Gazzetta», domenica 3 aprile 1955  
Il progetto vincitore del nuovo complesso ospedaliero, in «Giornale del Mattino», domenica 3 Aprile 1955  
Costerà mezzo miliardo il nuovo ospedale della Misericordia, in «La Nazione Italiana», 3 aprile 1955, p. 4  
Il nuovo ospedale. Proclamati i vincitori esposti i progetti presentati, in «Giornale del Mattino», martedì 12 aprile 1955  
Quattro enti per l'edilizia popolare costruiranno diecimila vani a Sorgane, in «La Nazione Italiana» del 14 giugno 1956  
Il villaggio di Sorgane inserito nel piano regolatore, in «Giornale del Mattino» del 21 luglio 1956  
Il consiglio comunale ha iniziato la discussione sul progetto di Sorgane, in «Giornale del mattino» del 19 febbraio 1957  
Firenze ha bisogno di Sorgane per essere più bella. Che cosa affermano gli architetti che hanno progettato il nuovo centro, in «Giornale del mattino» del 20 febbraio 1957  
Tremila case nuove per tredicimila fiorentini, in «Giornale del mattino» del 20 febbraio 1957  
I rappresentanti del Consiglio comunale hanno esaminato i progetti di Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 21 febbraio 1957  
Il Consiglio comunale unanime si dichiara favorevole a Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 23 febbraio 1957  
Accordo di massima sul progetto di Sorgane?, in «Giornale del Mattino» del 7 marzo 1957  
Il Consiglio comunale dovrà decidere sul quartiere residenziale di Sorgane, in «Giornale del Mattino» dell'8 marzo 1957  
Sul quartiere di Sorgane tesi in contrasto fra progettisti e commissione paesistica, in «La Nazione Italiana» dell'8 marzo 1957  
La questione di Sorgane nuovamente in Consiglio Comunale, in «Il Paese» dell'8 marzo 1957  
Il plastico del quartiere di Sorgane, in «La Nazione» del 11 marzo 1957  
All'invito dei progettisti di Sorgane replicano le personalità della cultura, in «La Nazione Italiana» del 20 marzo 1957  
Gli architetti progettisti di Sorgane difendono il loro diritto a costruire, in «Giornale del Mattino» del 8 aprile 1957  
Per quale ragione è stato rinviato il dibattito pubblico annunciato su Sorgane?, in «Giornale del Mattino» del 13 aprile 1957  
Modifiche al progetto di Sorgane in una riunione romana ad alto livello, in «La Nazione Italiana» del 28 novembre 1958  
Il villaggio di Sorgane sarà costruito, in «Giornale del Mattino» del 26 gennaio 1960  
Sorgane si farà, in «Il Paese» del 26 gennaio 1960  
Roma ha imposto alla città la costruzione del "quartiere" di Sorgane, in «La Nazione» del 27 gennaio 1960  
Non sono basate su motivi consistenti le opposizioni al quartiere di Sorgane, in «Giornale del Mattino» del 29 gennaio 1960  
La polemica degli oppositori di Sorgane è degenerata nell'equivoco, in «Giornale del Mattino» del 31 gennaio 1960  
La costruzione del villaggio satellite non è in contrasto col piano regolatore, in «Giornale del Mattino» del 2 febbraio 1960  
La costruzione del quartiere di Sorgane avrà inizio a Marzo, in «Giornale del Mattino» del 10 febbraio 1960  
Michelucci e i suoi collaboratori si sono rimessi all'opera, in «Giornale del Mattino» del 13 febbraio 1960

- Una serie di falsi ha affiancato la campagna per impedire la realizzazione di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 13 febbraio 1960
- La risposta di Togni all'interpellanza sul villaggio di Sorgane*, in «La Nazione» del 2 marzo 1960
- Sorgane sarà realizzato. Il Consiglio Superiore delle Belle Arti ha approvato definitivamente il progetto*, in «Giornale del Mattino» del 7 giugno 1960
- Si tenta di rimediare un grosso errore urbanistico. Sorgane in edizione ridotta e un secondo villaggio in altra zona*, in «La Nazione» del 13 luglio 1961
- La decisione definitiva per il quartiere di Sorgane*, in «Giornale del Mattino» del 13 luglio 1961
- Oggi il ministro Zaccagnini inaugura la sede del Genio Civile*, in «Giornale del Mattino» di sabato 6 maggio 1961
- La nuova sede del Genio Civile a Pistoia*, su «Il Paese» di domenica 7 maggio 1961
- Sull'ampliamento dell'Ospedale Lotti. Intervista con i progettisti*, in «Giornale del Mattino», sabato 5 settembre 1959
- Il piano di riorganizzazione dell'ospedale prevede una spesa di ottanta milioni*, in «La Nazione» del 2 settembre 1959
- I prossimi lavori all'ospedale F. Lotti, nell'illustrazione degli architetti Pagnini e Gori*, in «La Nazione» del 9 settembre 1959
- L'Automobil Club dà l'esempio trasferendo la sede nel viale Amendola*, in «La Nazione», del 15 marzo 1960
- Complesso A.C.I. a Firenze*, in «Bollettino Tecnico del Collegio Ingegneri di Firenze», n. 4, aprile 1960
- Domenica un nuovo quartiere cittadino renderà più grande e più bella Pescia*, in «La Nazione» del 10 marzo 1962
- Alcune abitazioni del Villaggio residenziale*, in «Giornale del Mattino» del 12 marzo 1961
- Alcuni aspetti del nuovo villaggio*, in «La Nazione» del 12 marzo 1961
- Per l'inaugurazione del villaggio di Ricciano un messaggio del sindaco alla cittadinanza*, in «La Nazione» del 11 marzo 1961
- La città si espande*, in «La Nazione» del 12 marzo 1962
- Il concorso per il palazzo di giustizia vinto da due architetti fiorentini*, in «La Nazione» del 13 novembre 1959
- Le caratteristiche del progetto per il nuovo Palazzo di Giustizia*, in «La Nazione» del 17 novembre 1959
- Il Palazzo di Giustizia di Grosseto. Un progetto funzionale degli architetti Gori e Vernuccio*, in «Il Paese» del 16 dicembre 1959
- Si inizierà al più presto la costruzione del Palazzo di Giustizia*, in «Giornale del Mattino» del 14 novembre 1959
- Ecco il palazzo di Giustizia*, in «Giornale del Mattino» del 15 novembre 1959
- Sarà semiclandestino il Palazzo di Giustizia*, in «La Nazione» del 6 febbraio 1960
- La corte di giustizia al centro del quartiere moderno*, in «Giornale del Mattino» del 24 novembre 1959
- Stasera al consiglio comunale illuminazione dello stadio e progetto palazzo di giustizia*, in «La Nazione» del 9 novembre 1959
- “La strada”*, in «Casabella», XXXII (1968), 331, pp. 20-23
- Cinque fiorentini premiati all'Esposizione Internazionale di Architettura a San Paolo – Brasile*, in «Bollettino dell'Associazione Toscana Architetti», aprile 1954
- Il Mercato dei Fiori di Pescia*, in «Bollettino degli Ingegneri» n. 11, novembre 1956, p. 12
- Automobile Club Firenze. La nuova sede sociale*, Firenze, Produzioni Grafiche Moderne Giovacchini, 1961
- Progetto per il palazzo di Giustizia di Grosseto e Cavalcavia sull'Affrico a Firenze*, in «Edilizia Moderna» n. 82-83, 1963, pp. 59 e 81. Numero monografico *Architettura italiana* 1963

## ELENCO DELLE OPERE

### 1935

Concorso nazionale d'arredamento alla V Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze. *Opera realizzata.*

Concorso per il nuovo fabbricato viaggiatori della Stazione S. Lucia, Venezia, con: G. Michelucci, R. Melani.

### 1936

Concorso nazionale alla VI Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, terzo classificato. *Opera realizzata.*

### 1937

Sistemazione della I Mostra Agricola all'Anfiteatro Romano, Arezzo. *Opera realizzata.*

Progetto e direzione lavori per i sei nuovi padiglioni per la sezione arredamento della VII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze. *Opera realizzata.*

Concorso di arredamento alla VII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, secondo premio. *Opera realizzata.*

Arredamento della Scuola di Guerra Aerea, con R. Fagnoni e L. Manzozi, Firenze. *Opera realizzata.*

Progetto di cinema-teatro, Lucca, con F. Orzali.

Progetto di casa di affitto nel quartiere di Piazza della Vittoria, Firenze

### 1938

Concorso di arredamento alla VIII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, primo premio. *Opera realizzata.*

Progetto di edificio destinato a Dopolavoro, Figline, Prato. *Opera realizzata.*

Arredamento delle sale di rappresentanza dell'Albergo C., Napoli. *Opera realizzata.*

### 1939

Concorso nazionale di arredamento alla IX Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, quarto premio. *Opera realizzata.*

Arredamento del Palazzo del Governo, Arezzo, con G. Michelucci. *Opera realizzata.*

Arredamento degli uffici della Società Calce e Cementi di Monsavano, Pontassieve, Firenze.

Arredamento di Villa Contini Bonaccossi, con E. Isotta, Forte dei Marmi, Lucca. *Opera realizzata.*

Arredamento dello stabilimento balneare "Principe di Piemonte", Viareggio, Lucca.

Arredamento del Palazzo Uffici dell'E42, Roma.

### 1940

Concorso di arredamento alla X Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, primo premio. *Opera realizzata.*

Arredamento degli uffici dell'Unione Industriali, Firenze. *Opera realizzata.*

Sottostazione elettrica della S.E.M., Poggiofiorano, Livorno. *Opera realizzata.*

Arredamento del Dopolavoro San Marco, Durazzo, Albania.

Arredamento della Villa Luogotenenziale, Tirana, Albania.

Casa Littoria, Donnini, Reggello, Firenze, con V. L'Hermite. *Opera realizzata.*

Sistemazione e arredamento di Casa G., Milano. *Opera realizzata.*

Progetto di villa, Forte dei Marmi, Lucca, con E. Isotta.

### 1941

Architettura e arredamento del negozio della Richard-Ginori, Genova. *Opera realizzata.*

Architettura e arredamento del Centro Didattico Nazionale e Museo della Scuola, Firenze, con G. Michelucci, E. Detti, E. Nelli, L. Ricci. *Opera realizzata.*

Progetto per la Società Protezione Animali, Firenze.

Architettura e arredamento di Casa M., Milano. *Opera realizzata.*

Arredamento del Dopolavoro, Petrella, Albania.

Architettura e arredamento degli uffici della Società De Micheli, Firenze.

Arredamento della Sezione Alimentare, Arezzo.

### 1942

Concorso nazionale per scuole all'aperto a 5 aule.

Progetto e direzione lavori del dopolavoro e del refettorio della Richard-Ginori, Pisa. *Opera realizzata.*

Restauro della Ca' Bianca, Sala Bolognese, Bologna. *Opera demolita.*

Arredamento di Casa G., Milano.

Arredamento del Dopolavoro, Tirana, Albania.

Arredamento di un ufficio pubblico, Tirana, Albania.

### 1943

Architettura e arredamento della Casa Magnolfi, Milano, con E. Isotta. *Opera realizzata.*

Arredamento di una villa, Fiesole, Firenze. *Opera realizzata.*

Arredamento degli uffici luogotenenziali, Tirana, Albania.

### 1944

Progetto di refettorio per l'Istituto Chimico, Firenze.

**1945**

Progetto per il Cimitero dei Partigiani, Settignano, Firenze, con: E. Detti, R. Gizdulich, L. Ricci, L. Savioli.

Scuola Elementare e artigiana, Dicomano, Firenze. *Opera realizzata.*

Concorso per il Ponte alla Vittoria, Firenze, secondo premio, con: R. Gizdulich, L. Ricci, L. Savioli, G. Neumann.

Concorso per il Ponte alla Carraia, Firenze, primo premio, con: L. Ricci, L. Savioli, G. Neumann.

Concorso per il Piano di Ricostruzione, Empoli, Firenze, secondo premio, con: L. Ricci, L. Savioli.

**1946**

Concorso per la ricostruzione delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio, Firenze, secondo premio ex-aequo, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi.

Ponte sulla Sieve, Rufina, Firenze, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi, (1946-1947). *Opera realizzata.*

Ponte sull'Arno, Figline Valdarno, Firenze, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Ponte sul Serchio, Calavorno, Lucca, con L. Ricci e L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso per il Ponte San Niccolò, soluzione ad arcata unica e soluzione a tre arcate, Firenze, quarto premio, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi.

Ponte sull'Arno a Terranuova Bracciolini, Arezzo, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi, (1946-1947). *Opera realizzata.*

Quattro case sovrapposte per gli impiegati della Società Vetroflex, Besana Brianza, Monza. *Opera realizzata.*

Case operaie e per dirigenti nel villaggio Saint Gobain, Pisa. *Opera realizzata.*

Concorso per il Ponte di Mezzo sull'Arno, Pisa, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi.

Concorso per la sistemazione urbanistica dell'ex Piazza d'Armi, Perugia, primo premio ex-aequo, con: L. Ricci e L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso per la sistemazione urbana e turistica, Lido di Venezia, con L. Ricci.

Ponte sull'Arno, Signa, Firenze, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Progetto esecutivo per la sistemazione urbanistica del quartiere S. Romano, Ferrara.

Progetto per il Bagno Naiade, Viareggio, Lucca.

**1947**

Progetto di ricostruzione e ampliamento dell'ex Palazzo Albion sul Lungarno Acciaiuoli, Firenze, con L. Ricci. *Opera realizzata.*

Progetto per case popolari, Livorno.

Progetto della Palazzina M., Pisa.

Nuova sede S.E.M., Piombino, Livorno, progetto realizzato.

Progetto per gli uffici della Società Balzaretto e Modigliani, Livorno.

Progetto di cinematografo, Piombino, Livorno.

Progetto del Ponte di Navanella sul Bisenzio, Signa, Firenze, con: L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi.

Concorso per la Chiesa di San Bartolomeo, Prato, con E. Gori, L. Ricci, L. Savioli.

Piano regolatore per il villaggio operaio della Saint Gobain per 600 famiglie, Pisa, con: L. Ricci e L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso nazionale di arredamento alla XI Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze, primo premio, con: E. Ori, L. Ricci, L. Savioli.

**1948**

Allestimento della XII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, con: E. Gori, L. Ricci, L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso nazionale di arredamento alla XII Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze, primo premio.

Concorso per il Ponte alla Carraia. Soluzione a cinque arcate e soluzione a tre arcate, Firenze, secondo premio, con: E. Gori, R. Ricci, E. Melucci.

Concorso per la sistemazione urbana e turistica, Lido di Camaiore, Lucca, con E. Isotta, L. Ricci, L. Savioli.

Ricostruzione del ponte sullo Sterza alla Bottaccina, Volterra, Pisa, con: L. Ricci, L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso per la ricostruzione del ponte sul Singerna, Anghiari, Arezzo, con L. Ricci.

Ristrutturazione e arredamento del palazzo del collezionista C.R, Milano. *Opera realizzata.*

**1949**

Allestimento della XIII Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, con L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso nazionale di arredamento alla XIII Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze, primo premio.

Progetto di sistemazione di zona residenziale a Bellosguardo, Firenze.

Ricostruzione del ponte sullo Staggia, Poggibonsi, Siena, con: E. Gori, E. Brizzi, (1949-1950). *Opera realizzata.*

Ricostruzione del Ponte di San Francesco, Pescia, Pistoia, con: E. Gori, E. Brizzi, (1949-1950). *Opera realizzata.*

Ricostruzione del ponte sull'Ombrone, Carmignano, Prato, con: E. Gori, E. Brizzi, (1949-1950). *Opera realizzata.*

Ricostruzione del ponte sulla Chiana, Frassineto, Arezzo, con E. Gori, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Concorso per il Ponte alla Carraia, Firenze, primo premio, con: E. Gori, L. Ricci, P. Melani.

Casa per il Dottor B., Agliana, Pistoia. *Opera realizzata.*

Concorso per il Palazzo del Provveditorato alle Opere Pubbliche, Perugia, con: E. Gori, E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli.

Concorso per la ricostruzione del ponte sul Cecina, Ponteginori, Montecatini Val di Cecina, Pisa, con: E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli.



## ELENCO DELLE OPERE

Ricostruzione del ponte di Chiani, Arezzo, con: E. Gori, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Ricostruzione del ponte sullo Sterza al Salitone, Volterra, Pisa, con: E. Brizzi, L. Ricci, L. Savioli. *Opera realizzata.*

Concorso per la ricostruzione del ponte sul Sieci, Molin del Piano, Pontassieve, Firenze.

Concorso per la ricostruzione del ponte dei Mandri, Castelfranco di Sopra, Arezzo, con E. Brizzi.

Concorso per la ricostruzione del ponte della Vittoria, Prato.

Ricostruzione del ponte sulla Chiana, La Nave, Arezzo. *Opera realizzata.*

Ampliamento e trasformazione di Villa B., Fiesole, Firenze.

Mercato dei Fiori, Pescia, Pistoia, con E. Gori, L. Ricci, L. Savioli, E. Brizzi, (1941-1951). *Opera realizzata.*

### 1950

Allestimento della XIV Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze, *opera realizzata.*

Nuovo Padiglione della XIV Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, con: E. Gori, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Arredamento del transatlantico 918 da 2500 tonnellate per l'Ansaldo, Genova, con F. Bonaiuti.

Ricostruzione del ponte sul Garigliola, Cantagallo, Prato.

Ponte sul Bisenzio, Mercatale, Vernio, Prato.

Ponte sull'Ombrone, Tigliano, Pontassieve, Firenze.

Villa per il conte Rasini, Milano.

Casa dello scultore Fosco Martini in via Antonio del Pollaiuolo, Firenze. *Opera realizzata.*

Circolo ricreativo, Agliana, Pistoia. *Opera realizzata.*

Ristrutturazione della sede del Circolo Ufficiali, Firenze. *Opera realizzata.*

Bar-caffè Giaccai, Pescia, Pistoia. *Opera realizzata.*

Casa Franceschini, Pescia, Pistoia. *Opera realizzata.*

Allestimento del Padiglione dell'artigianato italiano alla Fiera del Levante, Bari. *Opera realizzata.*

Villaggio B, Fiesole, Firenze.

Cinema-teatro, Fucecchio, Firenze, con E. Gori.

### 1951

Allestimento del Padiglione dell'artigianato straniero alla Fiera del Levante, Bari. *Opera realizzata.*

Allestimento della XV Mostra Mercato Nazionale dell'Artigianato, Firenze, con E. Gori.

Allestimento della sala dell'Ente Mostra Mercato dell'Artigianato di Firenze alla mostra selettiva dell'Angelicum, Milano. *Opera realizzata.*

Circolo del Bridge, Firenze, con: E. Gori e E. Nelli. *Opera realizzata.*

Casa per floricoltore, Pescia, Pistoia. *Opera realizzata.*

Pensione Battelli, Motrone, Viareggio, Lucca, con: E. Gori, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Clinica chirurgica e ortopedica, Perugia, con: E. Gori, E. Nelli, S. Mastrodicasa, (1951-1955). *Opera realizzata.*

### 1952

Allestimento della XVI Mostra Mercato dell'Artigianato, Firenze, con: E. Gori, E. Nelli. *Opera realizzata.*

Arredamento di una nave di 1800 tonnellate per la Navalmeccanica, Napoli, con F. Bonaiuti.

Allestimento del Padiglione dell'Artigianato alla Fiera Internazionale, Trieste. *Opera realizzata.*

Allestimento del Padiglione dell'Artigianato Italiano alla Fiera del Levante, Bari. *Opera realizzata.*

Restauro e arredamento della casa di Anchiano, Vinci, Firenze. *Opera realizzata.*

Piano paesistico e case di abitazione della Cooperativa CEM, Firenze, con: E. Nelli, E. Gori. *Opera realizzata.*

Stabilimento Industriale O. M., Buenos Aires, Argentina.

Sede del quotidiano "Giornale del Mattino", Firenze, con E. Gori, E. Brizzi, (1952-1953). *Opera realizzata con destinazione attuale mutata.*

Scuola elementare in zona La Pace, Grosseto. *Opera realizzata.*

### 1953

Allestimento della XVII Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato, Firenze, con E. Gori. *Opera realizzata.*

Casa Materna in via delle Campora, Firenze.

Concorso appalto per il Ponte Amerigo Vespucci, Firenze, primo premio, con: E. Gori, E. Nelli, R. Morandi, (1953-1957). *Opera realizzata.*

Allestimento del Padiglione INA alla Fiera del Levante, Bari. *Opera realizzata.*

### 1954

Ristrutturazione del Grand Hotel, Forte dei Marmi, Lucca. *Opera realizzata.*

Ristrutturazione di edificio per analisi mediche, Firenze. *Opera realizzata.*

Villa Tassi in via Bolognese, Firenze, con: E. Gori, E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Edificio plurifamiliare a quattro piani, Brozzi, Firenze, (1954-1960). *Opera realizzata.*

Edificio plurifamiliare a tre piani in via Pistoiese, Firenze. *Opera realizzata.*

Banca Toscana nel Palazzo Portinari, Firenze, con E. Brizzi, (1954-1959). *Opera realizzata.*

Edificio plurifamiliare in via D'Annunzio, angolo via Ramazzini, Firenze, con E. Gori. *Opera realizzata.*

### 1955

Piano urbanistico particolareggiato di una zona residenziale di 24000 mq e di una zona residenziale di 66000 mq con 11 edifici cooperativi a Coverciano, Firenze, con: L. Boccia e E. Nelli. *Opera realizzata.*

Progetto di due complessi immobiliari, Grosseto.

Arredamento di Villa T., Firenze. *Opera realizzata.*

Concorso appalto per la costruzione di un ponte sull'Arno, Incisa Valdarno, Firenze, primo premio, con: E. Gori, E. Cammelli, V. Michelagnoli, Concorso per l'Ospedale Misericordia e Dolce, Prato, primo premio, con E. Gori, E. Pagnini, (1955-1964). *Opera realizzata.*

### 1956

Concorso per la Chiesa del Quartiere CEP, Bigiano Basso, Pistoia, con: M. Cammelli, V. Michelagnoli.

Appalto concorso per la Nuova sede del Genio Civile, Lucca, primo premio, con: R. Pagnini, C. Ciaramelli.

Concorso appalto per la costruzione di un ponte sull'Elsa, Ponte a Elsa, Empoli, Firenze, con: E. Gori, E. Cammelli.

Realizzazione di case INA-IACP, Maresca, Pistoia. *Opera realizzata.*

### 1957

Concorso per la Chiesa di SS. Maria Assunta, Soliera, Fivizzano, Massa Carrara, primo premio, con: M. Cammelli, V. Michelagnoli. *Opera realizzata.*

Ristrutturazione e restauro di Villa Lauder in via San Leonardo, Firenze. *Opera realizzata.*

Concorso appalto per un edificio di civile abitazione destinato ai dipendenti del Genio Civile a San Marcellino, Firenze, primo premio, con: R. Vernuccio. *Opera realizzata.*

Progetto di Casa Matteini, Firenze, con L. Boccia.

Realizzazione di edificio residenziale all'angolo tra via Monteuliveto e viale Raffaello Sanzio, Firenze, con E. Gori. *Opera realizzata.*

Appalto concorso per Scuola Elementare di 11 aule in zona Porta Vecchia, Grosseto, primo premio, con R. Vernuccio. *Opera realizzata.*

Realizzazione di Scuola Elementare in via della Pace, Grosseto, con R. Vernuccio. *Opera realizzata.*

Progetto per il quartiere residenziale CEP a Sorgane, Firenze, con: D. Cardini, A. Cetica, M. Naldoni, R. Raspollini, E. Brizzi, (1957-1966). *Opera realizzata.*

Concorso per la Sede del Genio Civile, Pistoia, primo premio, con E. Brizzi, (1957-1962). *Opera realizzata.*

Ampliamento dell'Ospedale Lotti, Pontedera, Pisa, con: R. Pagnini, M. Cammelli, V. Michelagnoli, (1957-1962). *Opera realizzata.*

Ampliamento del Mercato dei Fiori, Pescia, Pistoia, (1957-1966). *Opera realizzata.*

### 1958

Arredamento di Palazzo Boutourline, sede del Provveditorato OO.PP. per la Toscana. *Opera realizzata.*

Realizzazione della nuova sede dell'Automobil Club e dell'Hotel Capitol, Firenze, con: D. Cardini, R. Raspollini, E. Brizzi, (1958-1961). *Opera realizzata.*

Progetto di civile abitazione in via Rondinella, Firenze, con E. Nelli.

Villaggio residenziale INA-IACP, Ricciano, Pistoia, con: E. Isotta, M. Negri, E. Nelli, R. Pagnini, E. Brizzi, (1958-1961). *Opera realizzata.*

Istituto Tecnico Commerciale, Carrara, con R. Vernuccio, (1958-1960). *Opera realizzata.*

Edificio per negozi, uffici e albergo in via Verdi angolo via Ghibellina, Firenze, con R. Pagnini. *Opera realizzata.*

Edificio INA sulla Cassia Vecchia, Roma, (1958-1961). *Opera realizzata.*

### 1959

Trasformazione e arredamento della sede centrale della Camera di Commercio, Firenze, con E. Brizzi. *Opera realizzata.*

Sede della Dogana nella zona monumentale del Porto Mediceo, Livorno, (1959-1961). *Opera realizzata.*

Casa INA-IACP, Maresca, Pistoia. *Opera realizzata.*

Realizzazione di Oratorio, Calamari, Pescia, Pistoia, (1959-1961). *Opera realizzata.*

Concorso per Palazzo di Giustizia, Grosseto, primo premio, con R. Vernuccio. *Opera realizzata.*

### 1960

Concorso appalto per il Cavalcavia dell'Affrico sulla ferrovia Firenze-Chiusi, primo premio, con R. Vernuccio, (1960-1963). *Opera realizzata.*

Arredamento della sede del Circolo Ufficiali, Firenze. *Opera realizzata.*

Chiesa Italiana Metodista, Madison, Wisconsin, USA. *Opera realizzata oggi demolita.*

Progetto di camping "La Piaggia", Firenze.

Progetto di edificio per Galleria d'Arte in piazza D'Azeglio, Firenze.

Progetto di villa in via Bolognese, Firenze.

Progetto per villette, Pescia, Pistoia.

Progetto di lottizzazione, Scandicci, Firenze.

Villa Lottini, via Roma, Vingone, Scandicci, Firenze. *Opera realizzata.*

Realizzazione di Scuola di Avviamento Professionale e Scuola Elementare, Manciano, Grosseto, con R. Vernuccio. *Opera realizzata.*

Concorso appalto nazionale per un ponte sull'Arno, Badia a Settimo, Scandicci, Firenze, primo premio, con R. Morandi, (1960-1965).

### 1961

Ampliamento e arredamento di Villa La Fonte, Impruneta, Firenze. *Opera realizzata.*

Ampliamento della Clinica Ortopedica e Istituto di Chirurgia, Perugia, con: S. Mastrodicasa, E. Nelli. *Opera realizzata.*

Progetto di ponte sulla Lima, Pistoia.

Ristrutturazione di edificio in via San Jacopo, Prato. *Opera realizzata.*

Ristrutturazione della casa di Luigi Gori al Pian dei Giullari, Firenze, (1961-1964). *Opera realizzata.*

Realizzazione della sede della Banca Toscana, Focette, Viareggio, Lucca, (1961-1965). *Opera realizzata.*

Scuola Media di 24 aule, San Paolo, Prato, con R. Vernuccio, (1961-1967). *Opera realizzata.*

### 1962

Progetto di lottizzazione in viale Galileo, Firenze.  
 Villa Biagini nel viale Galileo, Firenze. *Opera realizzata*.  
 Stabilimento Farmaceutico SITI, Milano. *Opera realizzata oggi demolita*.  
 Progetto di lottizzazione e piano di sviluppo della Pineta Salviati, Migliarino, Vecchiano, Pisa, (1962-1965).  
 Progetto di villa, Bufalina, Vecchiano, Pisa. *Opera realizzata*.  
 Progetto di villa Tancredi, Mentana, Roma.  
 Progetto di due Scuole Materne per il comune, Firenze, con: Istituto di Architettura degli Interni, M. Bartoletti, R. Vernuccio, G. Villa e 69 studenti.

### 1963

Appalto concorso per la costruzione del ponte sul Bisenzio, Prato, con S. Egoroff.  
 Progetto per l'apertura di un canale tra il Tirreno e la laguna sud di Orbetello e per la nuova strada di Feniglia, Orbetello, Grosseto, con R. Raspollini.  
 Appalto concorso per un tratto del raccordo autostradale al casello di Firenze sud-est dell'Autostrada del Sole, Firenze.  
 Fabbricato di quattro piani per civile abitazione, Quaracchi, Firenze. *Opera realizzata*.  
 Nuova sede della Pretura e degli Uffici Giudiziari, Pescia, Pistoia, (1963-1968). *Opera realizzata*.  
 Progetto per la nuova sede dell'Accademia Militare, Modena, con: D. Cardini, R. Raspollini, G. Sestieri, (1963-1964).  
 Concorso nazionale per una Scuola Media tipo, motto "La Strada", IV premio, Bologna, con: M. Bartoletti, T. Bruno, R. Coen, S. De Siervo, M. De Franchis, G. Maggiora, R. Vernuccio, G. Villa.

### 1964

Piano urbanistico per il quartiere CEP, Mantignano, Firenze, con: E. Brizzi, E. Isotta, M. Negri, E. Nelli, R. Pagnini.  
 Progetto di edificio di civile abitazione, Coverciano, Firenze, con E. Nelli.  
 Concorso per la Casa dello Studente, Firenze, primo premio, con: P. Pettini, R. Vernuccio, (1964-1967). *Opera realizzata*.  
 Progetto di palazzo per abitazioni, Firenze, con E. Nelli.  
 Concorso di idee per una nuova Scuola Media, Bologna.

### 1965

Progetto di ristorante, Migliarino, Vecchiano, Pisa, con R. Raspollini.  
 Restauro e arredamento del ristorante "Da Francesco", Prato. *Opera realizzata*.  
 Ampliamento del maglificio NEMAR, Signa, Firenze. *Opera realizzata oggi modificata*.  
 Concorso per la progettazione di edificio scolastico a San Salvi, Firenze.  
 Progetto per una Scuola Materna a tre sezioni, Bitone, Bologna, con gli assistenti del corso di Arredamento e Decorazione dell'Istituto di Archi-

tettura degli Interni dell'Università di Firenze, (1965-1967).  
 Progetto per una Scuola Materna a tre sezioni, Santa Marta, Bologna, in collaborazione con l'Istituto di Architettura degli Interni dell'Università di Firenze, (1965-1967).  
 Proposta planivolumetrica per la nuova Facoltà di Architettura a Poggio ai Moccoli, Firenze, con: Istituto di Architettura degli Interni e Istituto di Composizione dell'Università di Firenze.

### 1966

Concorso per la realizzazione di una Scuola Media in zona La Padula, Carrara, primo premio, con R. Vernuccio. *Opera realizzata*.  
 Ampliamento della Casa di Riposo San Domenico, Pescia, Pistoia. *Opera realizzata*.

### 1967

Concorso per due Scuole Materne a tre sezioni, Bologna, con dell'Istituto di Architettura degli Interni dell'Università di Firenze.  
 Appalto concorso per il Ponte Da Verrazzano, Firenze, con: R. Vernuccio, F. De Miranda, R. Morandi.  
 Ristrutturazione del Conservatorio Musicale Luigi Cherubini, Firenze, con: S. Baroncioni, D. Nannoni, (1967-1969). *Opera realizzata parzialmente*.  
 Restauro e ristrutturazione della Banca d'Italia, Firenze, con: R. Vernuccio, C. Chiappi, (1967-1974). *Opera realizzata*.  
 Progetto di lottizzazione in via San Marcellino, Firenze.  
 Arredamento del Palazzo di Giustizia, Grosseto. *Opera realizzata*.

### 1968

Progetto per una Scuola Elementare, Ponte Buggianese, Pistoia, con R. Vernuccio. *Opera realizzata*.  
 Ampliamento di Scuola Elementare, Pian del Mugnone, Firenze, con: D. Nannoni. *Opera realizzata*.  
 Progetto di Villa Le Scalette, Fiesole.  
 Progetto di Villa in via Verdi, Fiesole.  
 Insediamento edilizio per la Cooperativa S. Dorotea, Pescia, Pistoia. *Opera realizzata*.  
 Appalto concorso per la realizzazione del Ponte San Giorgio, Trento, con: R. Vernuccio, F. Tomasi.  
 Concorso per la realizzazione del ponte sull'Arno all'Indiano, Firenze, con: R. Vernuccio, S. Egoroff, R. Morandi.  
 Palestra e micropiscina per il complesso scolastico a San Paolo, Prato, con: R. Vernuccio. *Opera realizzata*.  
 Progetto di una Scuola, Compiobbi, Firenze.  
 Progetto di Scuola Materna a due sezioni, Novoli, Firenze.

### 1969

Concorso appalto per Scuola Media di 24 aule, Soffiano, Firenze, con: R. Vernuccio, C. Chiappi.

## TITOLI E NOTE BIOGRAFICHE

### 1906

Nasce a Parigi il 24 novembre, dove la famiglia si trova per il lavoro del padre Gregorio, creatore di mobili in un atelier di arredamento.

### 1924

Trasferimento della famiglia Gori a Firenze, dopo avere abitato per qualche anno anche a Macerata.

### 1933

Adesione al Manifesto dei *Gruppi futuristi di iniziative* di Antonio Marasco.

### 1934

Laurea presso l'Istituto Superiore di Architettura di Firenze dopo essersi trasferito dalla Facoltà di Ingegneria di Firenze dove aveva frequentato il biennio. Discute la Tesi di Laurea: *Organizzazione ospitaliera di Firenze*. Votazione 110 e lode.

Assistente Volontario alla Cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione su chiamata diretta del titolare Giovanni Micheucci. Tale incarico verrà mantenuto fino al 1944.

Partecipazione alla Mostra Internazionale Edilizia Ospedaliera, Roma.

### 1935

Partecipazione al concorso Stibbert di Architettura con il progetto: *Organizzazione ospitaliera di Firenze*. (primo premio)

### 1943

Professore Incaricato di Decorazione per l'a.a. 1943-1944 presso la Facoltà di Architettura di Firenze.

Libera docenza in Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione.

Premio dalla rivista *Domus* per il progetto di una sala da pranzo.

### 1944

Rappresentante eletto della Facoltà di Architettura di Firenze nell'Associazione Professori Incaricati Universitari, 1944-1949.

Professore Incaricato di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione dall'a.a. 1944-1945 all'a.a. 1961-1962.

Membro della Commissione interna di studi della Facoltà di Architettura di Firenze, 1944-1945.

Membro eletto del Consiglio dell'Ordine degli Architetti della Toscana, 1944-1945.

### 1945

Membro della Commissione Edilizia del Comune di Firenze, (1945-1952).

Membro del Comitato tecnico della CADMA (Assistenza Artigianato), fiduciario per l'Italia della Handicraft Development Inc. di New York. Membro della Commissione Provinciale di ricostruzione per l'artigianato, (1945-1946).

### 1946

Membro del Comitato per il riassetto del sepolcreto dei poeti inglesi in Piazzale Donatello a Firenze.

Membro eletto del Consiglio dell'Associazione Toscana Architetti, (1946-1954).

### 1947

Membro del comitato tecnico per la *Mostra d'arte fiamminga* in Palazzo Strozzi a Firenze.

Commissario nel concorso per l'assegnazione di borse di studio per i licenziati degli Istituti d'Arte, bandito dalla Handicraft Development Inc. di New York, (1947-1948).

Commissario nel concorso per le borse di perfezionamento agli artigiani, bandito dalla Handicraft Development Inc. di New York, (1947-1948).

### 1948

Membro del Comitato Risolutivo per il nuovo Piano Regolatore di Firenze, (1948-1950).

Membro nella Commissione per l'assegnazione di borse di studio della Facoltà di Architettura di Firenze.

Membro della Commissione giudicatrice per il conferimento del premio di studio "Enrico Lusini" alla Facoltà di Architettura di Firenze.

Membro del comitato tecnico per la mostra della *Casa Italiana nei secoli* a Palazzo Strozzi a Firenze.

Membro del comitato tecnico per la mostra permanente delle *Arti figurative nei secoli* in Palazzo Strozzi a Firenze.

Membro eletto nella commissione giudicante gli esiti del concorso progettuale per l'Ospedale di San Sepolcro, Arezzo.

### 1950

Idoneità al Concorso per la Cattedra di Architettura e Composizione Architettonica alla Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli.

Membro del comitato fiorentino per le *Olimpiadi Culturali per la Gioventù*, sezione architettura.

### 1952

Socio effettivo della sezione toscana dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e membro dello stesso consiglio, (1952-1953).

Idoneità al concorso per la Cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

Presidente della Commissione per il Concorso all'Università di Firenze per Assistenti di Ruolo alla Cattedra di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione.

Membro della Commissione incaricata della Tutela del Paesaggio per la Provincia di Firenze. Nomina del Ministero della Pubblica Istruzione, (1952-1954).

### 1953

Primo premio alla II Biennale Internazionale di Architettura di San Paulo del Brasile con il progetto del Mercato dei Fiori di Pescia.

### 1954

Presidente dell'Ordine degli Architetti della Toscana, (1954-1961).

Presidente dell'Associazione Toscana Architetti, (1954-1961).

### 1955

Primo premio al "Premio Napoli" di architettura con il Mercato dei Fiori di Pescia.

Membro della Commissione giudicatrice per il Concorso Nazionale per il risanamento del quartiere di San Frediano a Firenze.

### 1957

Membro della commissione giudicatrice al Concorso per il nuovo Palazzo Comunale di Follonica.

Presidente della Commissione per l'abilitazione all'insegnamento della materia *Disegno* negli Istituti Tecnici.

Partecipazione alla XI Triennale di Milano con il Mercato dei Fiori di Pescia.

### 1958

Membro della Commissione per l'Abilitazione alla Professione di Architetto, Firenze.

Membro della commissione giudicatrice nel Concorso Nazionale per la progettazione dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di Frosinone.

### 1959

Membro fondatore della Federazione dell'Ordine degli Architetti d'Italia e primo presidente della medesima.

Membro della Commissione giudicatrice al Concorso Nazionale per il progetto del nuovo quartiere di Galciatello a Prato.

Presidente della Commissione per l'abilitazione dell'insegnamento della materia *Disegno Tessile* negli Istituti Professionali.

Membro della Commissione giudicatrice al Concorso Nazionale per il Nuovo Palazzo Comunale di Carrara.

### 1960

Membro della Commissione giudicatrice al Concorso Nazionale per il Palazzo di Giustizia in Piazzale Clodio a Roma.

Membro del Consiglio dell'INU, Sezione Tosco-Umbra, (1960-1961).

Vicepresidente della Federazione Nazionale Sindacati Architetti Liberi Professionisti (ANIAI).

Rappresentante CNA nella Commissione per l'Edilizia Scolastica Sperimentale per il Ministero della Pubblica Istruzione.

Membro fondatore della Sezione Toscana dell'INARCH.

### 1961

Membro della Commissione per il premio INARCH di Architettura, sezione di Toscana.

Membro della Commissione per il Premio Nazionale ANIAI per l'Architettura e l'Urbanistica.

Presidente della Federazione Nazionale Sindacati Architetti Liberi Professionisti (ANIAI).

Partecipazione su invito alla VI Biennale Internazionale di Architettura di San Paulo del Brasile con il progetto del Ponte Amerigo Vespucci di Firenze.

Membro della Commissione per la libera docenza relativa alla materia *Plastica Ornamentale*.

### 1962

Professore Straordinario di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione alla Facoltà di Architettura di Firenze, (1962-1965).

### 1965

Professore Ordinario di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione, alla Facoltà di Architettura di Firenze, (1965-1966).

### 1966

Professore Ordinario di Composizione Architettonica, alla Facoltà di Architettura di Firenze, (1966-1969).

Preside della Facoltà di Architettura di Firenze, (1966-1969).

### 1969

Muore a Firenze il 22 aprile.



# INDICE

<b>PREMESSA</b>	3
<b>GIUSEPPE GIORGIO GORI E IL SUO ARCHIVIO</b>	5
<i>Gianna Frosali</i>	
<b>GIUSEPPE GIORGIO GORI ATTUALITÀ DI UN MAESTRO</b>	9
Tra verità e concretezza	9
Comporre tra plastica e sintassi	12
Uno spazio variabile	14
Il progetto come ricerca	19
Progetto e memoria	20
Un metodo di lavoro	22
<b>1940-1969 PROGETTI E OPERE</b>	27
<b>STORIE DI PONTI</b>	245
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	272
<b>ELENCO DELLE OPERE</b>	277
<b>TITOLI E NOTE BIOGRAFICHE</b>	282

# ARCHITETTI DEL NOVECENTO. STORIA E ARCHIVI SERIE "STORIA"

*La collana è diretta da*  
Ulisse Tramonti

*Comitato scientifico*  
Gianluca Belli  
Vilma Fasoli  
Gianna Frosali  
Roberto Fuda  
Ezio Godoli  
Elisabetta Insabato  
Ewa Karwacka  
Concetta Lenza  
Maria Luisa Masetti  
Ettore Sessa  
Michela Sessa  
Stefano Zagnoni



## ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI

1.  
Leonardo Ricci  
Architetto "esistenzialista"  
*Corinna Vasić Vatovec*  
prima edizione 2005

2.  
Leonardo Savioli  
Ipotesi di spazio: dalla "casa abitata" al "frammento di città"  
*Carolina De Falco*  
prima edizione 2012

3.  
Arte e architettura  
L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli  
*Letizia Nieri*  
prima edizione 2012

4.  
Angiolo Mazzoni in Toscana  
*a cura di Milva Giacomelli, Ezio Godoli, Alessandra Pelosi*  
prima edizione 2013

5.  
Giovanni Michelucci  
Lo spazio che accoglie  
*Fabio Fabbrizzi*  
prima edizione 2015

6.  
Giuseppe Giorgio Gori  
Opera completa  
*Fabio Fabbrizzi*  
prima edizione 2015

Finito di stampare in Italia nel mese di gennaio 2016  
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)  
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

**Fabio Fabbrizzi** è Professore Associato di Progettazione Architettonica e Urbana presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze. La sua ricerca teorica e progettuale si addentra nel rapporto tra memoria e contemporaneità nell'interpretazione dei molti caratteri dei luoghi, non ultimo quello ambientale. Autore di numerosi testi e pubblicazioni scientifiche sul progetto d'architettura e sui suoi molti aspetti, insegna Progettazione Architettonica presso il DIDA-Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e Allestimento e Museografia presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università degli Studi di Firenze.



€ 25,00

ARCHITETTI DEL NOVECENTO

# GIUSEPPE GIORGIO GORI

FABIO FABBRIZI

Giuseppe Giorgio Gori è stato uno dei Maestri indiscussi della prima generazione dei progettisti di Scuola Fiorentina. Al suo lavoro si deve la revisione e l'evoluzione di ogni possibile gestualità che l'eredità michelucciana sui temi della *variabilità*, poteva lasciare nelle derive di Scuola Fiorentina. Il suo pensiero e la sua opera, infatti, subito la mitigano attraverso l'immissione nel progetto di una dimensione certa, intelligibile, trasmissibile, quindi, scientifica, capace di riportare all'interno del suo spessore teorico e operativo, anche la dimensione del procedimento. Grazie all'opera di Gori, potremmo dire che in base a queste caratteristiche, si riporta la progettualità fiorentina, al ruolo prezioso di "sistema", legandola maggiormente alla tradizione rinascimentale fatta di misura, ritmo, prospettiva, piuttosto che alla casualità e alla libertà tipica dell'epoca medievale.

Quindi, per Gori, è molto più importante il transito compiuto per arrivare a quella che è per lui, solo *una* tra le infinite soluzioni possibili e non *la* soluzione; una soluzione comunque variabile, rivedibile, superabile ed evolvibile, in un processo inesauribile di ricerca continua. Quindi un progetto che mai si conclude, ma che si muove nell'infinita consistenza ed essenza della realtà. A rileggere oggi la sua opera, ci si accorge di come essa sia capace di tenere ancora insieme la regola e il suo superamento, l'assoluto e il quotidiano, la via minima e quella ontologica, a ricordarci ancora una volta che per lui, il progetto, prima di essere un progetto di forme è sempre stato un progetto di relazioni.

Un progetto, il cui spazio è sempre fiorentino anche quando il suo luogo è altrove.