

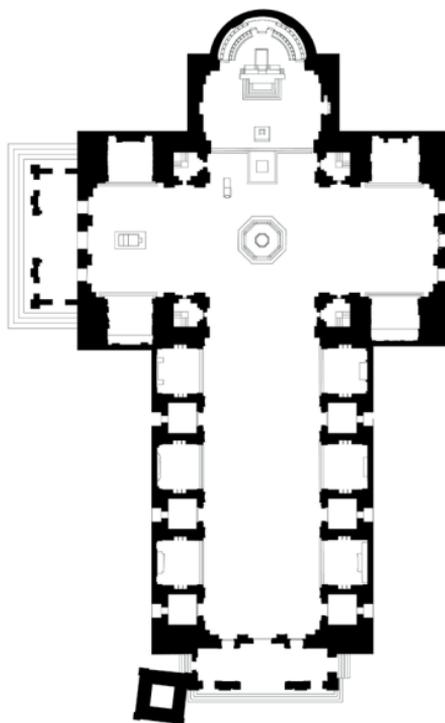
maestri e luoghi
maestri e città

Quaderni del Dottorato
in Composizione
Architettonica

a cura di

GIULIA FORNAI

VINCENZO MOSCHETTI





maestri e luoghi, maestri e città

Quaderni del Dottorato
in Composizione Architettonica
volume 2

a cura di

GIULIA FORNAI
VINCENZO MOSCHETTI

contributi di

SERENA ACCIAI, GABRIELE BARTOCCI,
LISA CAROTTI, FRANCESCO COLLOTTI,
GIULIA FORNAI, CATERINA LISINI, ELIANA
MARTINELLI, FRANCESCA MUGNAI, ALBERTO
PIREDDU, PAOLO ZERMANI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

I saggi qui raccolti sono l'esito dell'attività della ricerca scientifica svolta da docenti, ricercatori, dottori e dottorandi, e discussa all'interno del programma del curriculum in Progettazione Architettonica e urbana della Scuola di Dottorato in Architettura per i cicli XXX, XXXI, XXXII e XXXIII.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

*Collegio dei Docenti del Dottorato
in Progettazione Architettonica e Urbana:*

Fabrizio F. V. Arrigoni, Riccardo Butini,
Fabio Capanni, Francesco Collotti,
Maria Grazia Eccheli, Alberto Manfredini
Fabrizio Rossi Prodi, Paolo Zermani

in copertina

Sant'Andrea a Mantova, adeguamento liturgico di Paolo Zermani

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2019
ISBN 978-88-3338-080-3

Stampato su carta Fedrigoni Arcoset e Symbol Freelif

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



INDICE

| | |
|--|----|
| Premessa | 9 |
| Francesco Collotti | |
| Note, appunti sui Maestri | 13 |
| Giulia Fornai, Vincenzo Moschetti | |
| A Mantova, dopo Alberti | 19 |
| Paolo Zermani | |
| Lo sguardo, il segno | 35 |
| Giulia Fornai | |
| <i>Qui. Firenze e la Toscana</i> | |
| Il mostro di Pietra. Impressioni della Cupola del Brunelleschi | 47 |
| Francesca Mugnai | |
| Lezione di Sguardi. Fotografie e architetture di Edoardo Detti | 63 |
| Caterina Lisini | |
| L'allestimento, il contesto e l'opera. Wright, Le Corbusier e Aalto in mostra a Firenze | 79 |
| Lisa Carotti | |
| <i>Vicino. Viaggio in Italia</i> | |
| Giuseppe Terragni e il campo matematico della città | 97 |
| Alberto Pireddu | |

| | |
|---|-----|
| Francesco di Giorgio e Giancarlo de Carlo a Urbino Gabriele Bartocci | 109 |
| <i>Lontano. Paesaggi altri?</i> Forme e figure trasigrate dall'Italia nel lavoro di Karl Friedrich Schinkel Francesco Collotti | 123 |
| Sedad Eldem e Istanbul: l'architettura della città Serena Acciai | 133 |
| Progetto come risarcimento. L'esperienza di Turgut Cansever in Turchia Eliaana Martinelli | 149 |

maestri e luoghi, maestri e città

Quaderni del Dottorato
in Composizione Architettonica
volume 2

a cura di

GIULIA FORNAI
VINCENZO MOSCHETTI

PREMESSA

Chi sono i Maestri? I Maestri sono coloro dai quali continuiamo a imparare. Non occorre ogni volta di nuovo elencarne i nomi, dichiarare affinità ed elezione. Abbiamo però il compito di tener attuale il loro lavoro facendolo vivere nei nostri. In altre stagioni l'avremmo chiamata cosmogonia di figure a cui rivolgerci quando ci troviamo di fronte al foglio bianco. Genealogia invero, di chi ha saputo buttarsi oltre l'ostacolo e mostrar la via. Ma non ci bastava che fossero solo Maestri, in queste occasioni create nell'ambito del Dottorato volevamo infatti che avessero legato – indissolubilmente – la loro esperienza a una città o a un luogo, tanto da identificarsi con quel luogo: Brunelleschi e la cupola, giusto per citarne uno. Francesco di Giorgio a Urbino per esempio, ma anche in tempi recenti e più laici, Giancarlo De Carlo che ha lavorato sulla sezione incredibile di quella città. O ancora Alvar Aalto che scruta le Apuane guardando il marmo che porterà fino a Helsinki. Schinkel del resto aveva saputo ricostruire l'Italia a Potsdam, ogni volta reinventando una sezione, un pendio, una pergola, un muro, un giardino, una partitura. Non è più Italia, non è ancora la Prussia. Fino a dove arriva il Mediterraneo? Ecco una tra le domande anco-

ra in grado di generare senso in architettura. A Marsiglia una grande architettura ha ricomposto il Vecchio Porto, così come Vasari aveva saputo correre davanti agli edifici con una loggia a tenere insieme storie diverse (Leonardo lo aveva fatto a Vigevano, disegnando una e tutta le campate della Piazza Ducale): tutti Maestri legati a un luogo, alle sue architetture, alla sua misura.

E questi luoghi (che son terre, paesi, identità plurime) han fatto cantare proprio il lavoro di alcuni Maestri, e anche di altri che forse non avrebbero amato sentirsi definire tali, come per esempio tanti protagonisti del Moderno in Toscana che hanno costruito in silenzio, con discrezione, modestia e raffinatezza (il lavoro di Detti, per esempio o l'appoggiarsi leggero al terreno di Savioli).

E dentro a queste genealogie, quasi l'ennesima addizione a un *libro degli amici* rimessi in fila, ritrovare le ragioni del progetto, ragionare su come avevano fatto a risolvere il problema quelli bravi.

Rimessa in fila in questo *Quaderno*, tocca riconoscere una genealogia del tutto incompleta, del tutto partigiana, del tutto insufficiente a darci strumenti universali, eppure un tentativo di contribuire a un'idea serena e positiva di architettura, ogni volta studiata e misurata sul posto (*locus*) e ogni volta — purtuttavia — disponibile a pensare in grande e a un necessario carattere di generalità.

Anche in questo caso ricerche vere, per temporanei giudizi accoppiamenti raccolte in questo *Quaderno*, a mostrare un lavoro di lunga lena, mai concluso sempre disponibile ad aggiungere un pezzo di un'esperienza, di una ricerca, di una storia. Forse promesse di altre ricerche.

DA NULLA CHE ERO
MI FACESTI DONO
D'ESSERE UNO CHE
TI GUARDAVA:
E TE GUARDANDO NELLA
MENTE ME AMMIRO
E TANTO MI PIACE
ESSERE TE
CHE IL DISTACCO
POCO MI DUOLE.

Libero DeLibero, 1965

NOTE, APPUNTI SUI MAESTRI

Se si cerca nel dizionario della lingua italiana, la parola maestro è descritta nei termini di “conoscitore profondo di una qualche disciplina, che egli possiede integralmente e che può insegnare agli altri nella maniera più proficua. In particolare, titolo dato a chi, in seguito all’acquisizione di un diploma o di una specifica esperienza, è abilitato all’insegnamento in alcuni tipi di scuola o all’esercizio di determinati arti o mestieri”.

Tuttavia, affrontando i territori discorsivi sulla relazione tra maestri ed arte si legge quanto questa figura operasse “nelle diverse attività artistiche e architettoniche, come personalità di rilievo, e che, spesso a capo di una bottega, trasmetteva il suo insegnamento”.

Il consolidamento delle parole determina una traccia inequivocabile e applicabile *tout court* al campo dell’architettura stabilendo come a Firenze, attraversando la città, si sia compreso — nei luoghi — quanto questo campo identificativo sia in grado di mostrare agli occhi di chiunque l’infinita genealogia promossa dalle opere del Battista Alberti, Brunelleschi o Michelangelo, producendo un apparente congelamento ma fissando effettivamente un infinito dettagliare delle cose.

Questa posizione andrebbe nella direzione di intendere, attraverso l'analogia, l'architettura come un fenomeno trasmettitore tra individui in grado di istituire o di simboleggiare, statuti identitari determinanti l'identificazione antropologica tra comunità e architettura¹.

L'opportuno interrogativo, prima ancora di ogni progetto, sintesi, stabilisce quanto il processo teorico si apra e si chiuda circolarmente con uno scambio di sguardi. È forse la letteratura, quale disciplina tangente all'architettura, a ricomporre i pezzi, trovando in Orhan Pamuk un'inequivocabile fonte d'ispirazione. Del resto, il suo romanzo *Il mio nome è rosso* descrive con minuzia il 'complotto' perpetrato da alcuni pittori della capitale turca "che avevano segretamente imparato l'uso della prospettiva dei 'maestri europei' infedeli"²: la vicenda si concluderà con un delitto a causa dell'uso della tecnica occidentale. Una trasmissibilità autentica che arriva attraverso le immagini, i disegni, e si mescola alla cultura, alla società quale atto primordiale del 'fare' progetto.

Così in una conseguenza filologica Pamuk insegna, come l'Alberti di Firenze o di Mantova, l'espressione di tutti quei 'grandi maestri'³ che il nostro tempo sembra aver ri-

¹ Scelsi V. 2018, *Opera Analogica*, Sagep Editori, Genova, p. 24

² Belting H. 2008, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 61.

³ "Il male vero del nostro tempo è che non ci sono più i grandi maestri. La strada del nostro cuore è coperta d'ombra; bisogna ascoltare le voci che sembrano inutili; bisogna che dai cervelli occupati dalle lunghe tubature delle fognie e dai muri delle scuole, dagli asfaldi e dalle pratiche assistenziali, entri il ronzio degli insetti. Bisogna riempire gli orecchi e gli occhi di tutti noi, di cose che siano all'inizio di un grande sogno. Qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi. Non importa se poi non le costruiremo. Bisogna alimentare il desiderio. Dobbiamo tirare l'anima da tutte le parti come se fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito. Se volete che il mondo vada avanti dobbiamo tenerci per mano. Ci dobbiamo mescolare i cosiddetti sani e i cosiddetti ammalati. Ehi, voi sani, che cosa significa

dotto o circoscritto ad ambiti più piccoli, come se il nostro compito sia quello di andarli a cercare negli anfratti delle città o nei luoghi più disparati, rileggendo non solo la loro opera ma valutando un importante apparato formale *à rebours*.

I maestri ‘costruiscono’ dunque famiglie spirituali che si ritrovano nei luoghi e oltre di essi, dettando una condizione pratica ed un campo di azione al fine di costituire un territorio di lettere ed apparati. In questo senso si potrebbe far riferimento ai *Diari Fiorentini* di Rilke ed a quella pratica analoga — in relazione ai musei — in cui si trattava di rimettere insieme “pagine” trovate secondo una nuova configurazione.

Le trasformazioni del paradigma vengono assunte come ‘forme’ del comporre. Queste descrivono il grado di rilettura operato sulla struttura dei luoghi e alcuni dei modi in cui si stabiliscono le analogie con i temi del passato e dei maestri, fissando l’esistenza di una autorialità da prendere in considerazione. Tale ‘scelta tipologica’ è talvolta dettata da ragioni personali sentimentali, talvolta dagli spazi, talvolta dalle tradizioni. . . .

Questi *Quaderni* ragionano pertanto in una doppia dimensione tra ricordo e oblio, elementi fra loro opposti ma complanari, restituendo a chi legge per parole o per immagini la funzione che il progetto ha nella formazione e nella dimensione ‘trasmissibile’ degli aspetti disciplinari.

la vostra salute? Tutti gli occhi dell’umanità stanno guardando il burrone dove stiamo tutti precipitando. La libertà non ci serve se voi non avete il coraggio di guardarci in faccia, di mangiare con noi, di bere con noi, di dormire con noi. Sono proprio i cosiddetti sani che hanno portato il mondo sull’orlo della catastrofe...” in *Nostalghia*, regia di A. Tarkovskij, Italia-URSS, 1983.

La figura del maestro rinascimentale, che parla attraverso l'ordinamento del Palazzo, viene riesplorata secondo una necessaria conseguenza temporale in grado di rimettere in ordine l'archivio attraverso catene di significati e lavorando nelle successioni di figura/ disegno/ composizione e diagramma/ immagine/ programma⁴ come triadi di una dinastia che solo il progetto può porre in essere.

Qui, vicino, lontano sono i termini che tratteggiano una geografia dell'imparare: sono gli spazi fisici entro cui ritrovare solchi 'buoni' già tracciati.

I luoghi sono l'ossatura portante che contiene tra le pieghe il lavoro dei maestri, i nodi fisici entro cui, migrante, si costruisce e si incerniera l'alfabeto del comporre.

A Firenze la Cupola, assunta come paradigma, da Brunelleschi conduce a Le Corbusier, fino a Detti, mostrandoci il possibile lavoro continuo sui maestri. Concatenamento di sguardi che dall'immediato conduce, passo dopo passo, in un viaggio in Italia rilevando a Como e Urbino le realtà del tempo e della composizione in architettura.

Così come il Mediterraneo diventa patria che da Schinkel ai lidi della Turchia contiene antologie da indagare e riportare alla luce, secondo i presupposti teorici e pratici della fenomenologia del progetto.

Si osserva dunque come l'inseguimento dei maestri nei luoghi, al di là di ogni specifico *genius loci*, riporti tracce e particolari in grado di esporre singolari 'vocazioni' che indicano le trame di un possibile svolgimento futuro.

⁴ Cfr. Garofalo F. 2008, *Architettura scritta. Otto testi per sei dilemmi*, Umberto Allemandi & Co., Torino.



Filocamo, *Giovanni Muzio dialoga con Vitruvio*, luglio 1940.

A MANTOVA, DOPO ALBERTI

Finchè esisteranno frantumi di bellezza, qualcosa si potrà ancora capire del mondo. Via via che spariscono, la mente perde capacità di afferrare e di dominare. Questo grande rottame naufrago col vecchio nome di Italia è ancora, per la sua bellezza residua, un non pallido aiuto alla pensabilità del mondo.

Passeggiata notturna per Mantova semibuia, tra scorci e apparizioni fantastici, mentre la pioggia ha tregua, vedo i sogni entrare nelle vecchie, piccole case (2 ottobre, mezzanotte).

Guido Ceronetti, nel suo *Un Viaggio in Italia* del 1981-83, sospende questo pensiero su Mantova al termine di una giornata trascorsa in pellegrinaggio nel paesaggio padano devastato, tra Piacenza, la centrale nucleare di Caorso, il Po inquinato, affidando alla bellezza della città la residua speranza di salvezza del nostro paese.

Dentro al proprio tempo, esente da qualsiasi nostalgia, egli ammonisce sulla necessità, estetica prima ancora che etica, di trasmissione della bellezza a salvaguardia del pensiero.

“Giacchè l'estetica è la madre dell'etica” come sostiene Josif Brodskij:

Le categorie 'di buono' e 'cattivo' sono, in primo luogo e soprattutto, categorie estetiche che precedono le categorie del 'bene' e del 'male'.

La scelta di Mantova non è casuale.

Mantova, protetta dai suoi laghi, ha mantenuto intatto il suo modo di essere guardata come nessun'altra grande città padana: conserva, per chi arriva da quella parte, un modo atemporale di essere avvicinata e compresa e così si colloca fuori dal presente per affidarsi a un tempo assoluto.

Questo tempo contiene l'attesa.

Diversi viaggiatori registrano, lungo tutto l'Otto e il Novecento, come questa città di collezioni determini una umida, atavica immobilità, in cui i fantasmi dei Gonzaga continuano ad aggirarsi, insieme a quelli dei loro artisti, perché le collezioni sono disperse, ma non muoiono.

Già Dickens, nel suo diario di viaggio in Italia, tra l'estate del 1844 e quella del 1845, annota, visitando Mantova, che la "patina" del tempo "sembra non esservi giunta nella solita maniera, ma dava piuttosto l'impressione che vi si fosse posata e distesa come su acqua stagnante".

La storia delle collezioni, della loro unione e della loro separazione è, in qualche modo, parte di questo perdersi e ritrovarsi possibile a Mantova.

I 'frantumi di bellezza' di Mantova, le sue collezioni, le parti della città che osserviamo come in un catalogo, costituiscono una disponibilità, che ha solamente la necessità di essere configurata al fine del progetto, giacché — come osserva Benjamin "il vero metodo per renderci presenti le cose è rappresentarcele nel nostro spazio (e non di rappresentare noi nel loro)".

Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose di questo mondo. Così ha conservato, dentro le vite disperse,

diaspore delle opere o delle architetture, le vite delle opere stesse e della città che le ha volute.

Ora possiamo riprenderle, distogliendone il significato da quello del collezionista che le ha conservate in forma sistematica e ordinata, secondo il suo mondo, per restituirle al mondo di Mantova.

Il collezionista ha liberato — per noi — l'oggetto dalle sue relazioni funzionali. Noi dobbiamo fare uscire gli oggetti dal 'cerchio magico' nel quale essi si sono irrigiditi al momento in cui sono diventati oggetti da museo o da collezione e restituirli alla vita.

Il senso della architettura, a Mantova come altrove, a Mantova più che altrove, è nel riconoscere l'archetipo immutabile delle cose, perché esso si perde, ma ha sempre la forza di risollevarsi.

Il carattere di Mantova non è cancellato, fuoriesce dalle collezioni sparse in tutto il mondo e si ricompone ancora nell'umidità dei laghi, dei canali e dei campi che li stringono.

Dentro questo terreno, non colmato dalla nostalgia, ma arato dall'intelligenza e dalla conoscenza, anche l'architettura deve continuare a fissare le nuove misure della propria responsabilità estetica e civile.

La vicenda mantovana è piena testimonianza di un itinerario di storie, frammentazioni, cadute di memoria, capace di svilupparsi, lungo otto secoli, in un continuo rincorrersi ed elidersi di funzioni e di forme. La basilica di S. Andrea, a partire dalla iniziale vicenda della sua edificazione, offre piena testimonianza di questo itinerario.

Come noto l'origine del culto legato alla edificazione della Basilica è dovuto alla tradizione che vuole trasportate a

Mantova da un legionario romano, Longino, le reliquie del sangue di Cristo.

È questa l'originaria motivazione, non disgiunta da finalità di carattere politico, che spinge Ludovico Gonzaga, intorno al 1470, a scegliere il progetto di Leon Battista Alberti come spazio adatto, nella propria grandiosità, ad ospitare tale testimonianza della cristianità.

La lettera con cui Alberti rappresenta al marchese la propria volontà di occuparsi del progetto per la Basilica di S. Andrea, esclude senza mezzi termini qualsiasi aspirazione a un'idea di contemporaneità improvvisata o improvvisabile.

Ceterum io intesi a questi di che la S.V. et questi vostri cittadini ragionavano de edificare qui a Sancto Andrea — scrive l'architetto — et che la intenzione principale era per havere gram spatio dove molto populo capesse a vedere el sangue de Cristo. Vidi quel modello del Manetti. Piaque mi. Ma non mi par apto a la intentione vostra. Pensai e congettai questo qual io vi mando. Questo sarà più capace più eterno più degno più lieto. Costerà molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres *Etruscum sacrum*. Sel ve piäsera daro modo de rectarlo in proportione.

Alberti insiste sul carattere di novità che permea il progetto, ma l'idea è che un grande spazio, capace di accogliere la moltitudine delle genti spinte dalla devozione per la reliquia trasportata a Mantova, adotti un principio costruttivo, quello della grande volta poggiata sui due muri laterali, con un organismo murario puro, che egli stesso definisce 'etrusca'.

Ancora prima che Luca Fancelli diriga per lui, nel frattempo scomparso, la costruzione di quell'iniziale frammento è dunque chiaro che la contemporaneità cerca le

proprie ragioni nel già stato e si può manifestare solo come sua conseguenza critica.

Alberti sembra voler andare oltre la prevedibile ingegnerizzazione romana per riferirsi a una cultura del costruire, quella etrusca, in cui i confini tra vita e morte dell'architettura, quindi della costruzione, non esistono se non come continuità. È attraverso questo medium temporale che egli ottiene il risultato di un'aula di grande dimensione (una pianta la cui larghezza è pari a cinque sestimi della lunghezza) con proporzioni maggiori di quelle della basilica con cappelle.

Immaginando la grande copertura per il luogo della devozione riduce a un solo elemento costruttivo, il più antico, la straordinaria modernità della sua applicazione architettonica.

Ben poco si conosce, ancora oggi, dell'originario progetto albertiano, così come è difficile distinguere la parte di edificio progettata da Alberti se non l'impianto basilicale, con la grande copertura a volta, né si sa se esistesse in loco precedentemente una cripta. La cripta attuale è infatti da attribuirsi all'opera del Viani nel Cinquecento, così come la cupola, molto più tardi, sarà opera dello Juvarra.

Tuttavia le reliquie sono custodite, ormai da cinque secoli, nella cripta centrale all'impianto albertiano, tra il presbiterio e la navata, nel grembo della terra.

Il tema che mi è stato affidato, di procedere all'adeguamento architettonico e liturgico, con la realizzazione del nuovo ordinamento di transetto e presbiterio, era quello di disegnare una rinnovata geografia della basilica, ove lo spazio, compromesso dall'Ottocento ad oggi da vari interventi con carattere temporaneo, trovasse riconoscibilità e senso.

La cripta, luogo di custodia delle reliquie che occupa, con l'ottagono balaustrato a cintare la collinetta costruita sulla sua sommità nel XIX secolo, l'incrocio tra transetto e navata, parzialmente oscurando la vista dell'altare, è stata quindi il punto da cui ripartire, per ridare centralità a una geografia e a un'anatomia negate.

A fronte di quanto sottolineato è apparsa conseguente la scelta di intervenire attraverso elementi puntuali, secondo una disposizione che, oltre a preservare rigidamente il dettato spaziale albertiano, ne confermi alcune direttrici fondamentali.

Inseguendo la trama del corpo originario e delle sue successive deformazioni alcune figure, fuochi liturgici, si dispongono dunque dentro lo spazio: altare, ambone, sede vescovile, fonte battesimale, a definire un nuovo rapporto tra ciò che sta a quota sotterranea e la quota dell'aula.

Il blocco basamentale del presbiterio viene avanzato, nella sua parte centrale, rispetto al perimetro definito dall'antica balaustra smantellata negli anni Sessanta, verso l'ottagono e il centro della cripta sottostante. Qui l'altare è collocato sull'asse longitudinale dell'aula (e quindi della cripta sottostante) e ha dimensione 1,80x1,80 metri lineari. In forma di parallelepipedo, in marmo di Verona, è appoggiato su due elementi di base, che lo sopraelevano rendendone possibile la percezione dell'aula.

Così, sulla linea centrale della navata, il quadrato dell'altare, l'ottagono della cripta, il cerchio dell'oculo, si susseguono inseguendo la struttura originaria del corpo dell'edificio.

La Sede Vescovile è pure collocata sull'asse longitudinale della basilica, così rafforzando il percorso che ha il suo ful-

cro nell'Altare. Si compone attraverso un basamento, una seduta e uno schienale in marmo di Verona.

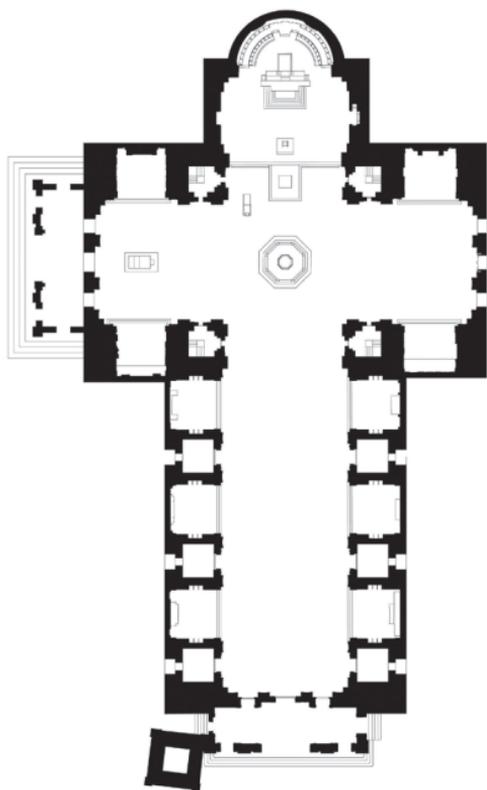
L'Ambone, luogo della Parola, è collocato a sinistra dell'Altare e della Sede Vescovile. Si compone attraverso un basamento gradonato in marmo di Verona a costituire un percorso in salita, protetto del lato esterno e infine chiuso nella parte terminale, in forma di elevata tribuna protesa verso l'assemblea. In questo punto sommitale un elemento, pure marmoreo, d'appoggio per il libro, evoca l'attesa della Parola.

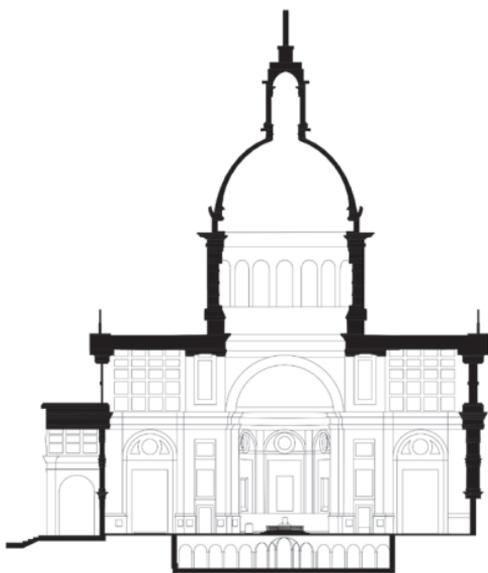
Il Fonte Battesimale, non ancora realizzato, si prevede collocato sull'asse trasversale dell'aula, nel transetto nord-ovest, in prossimità dell'ingresso di sinistra in forma rettangolare, di dimensione 4,70 x 2,70 cm, in marmo di Verona. Si conformerà come una lastra scavata di spessore sottile, di altezza 20 cm, sollevata da terra attraverso uno 'scuretto'. Una rampa, costituita da tre elementi, occuperà la prima metà della vasca, consentendo il raccordo tra la quota superiore e la quota del fondo, quest'ultima colmata da un velo d'acqua. In asse con la porta laterale collocata nella facciata incompiuta del S.Andrea, il Fonte completerà l'indicazione di tensione dello spazio verso il centro della basilica, rimettendo in gioco quella porzione di spazio.

L'ideale percorso di introduzione nella comunità cristiana avverrà attraverso l'immersione simbolica, scendendo i due gradoni che ne occupano la prima metà, la risalita verso l'altare e la reliquia custodita nella cripta. La ricomposizione di una geografia fortemente debitrice all'impianto albertiano si potrà così definitivamente compiere, attraverso questo ultimo atto, affidato all'acqua.

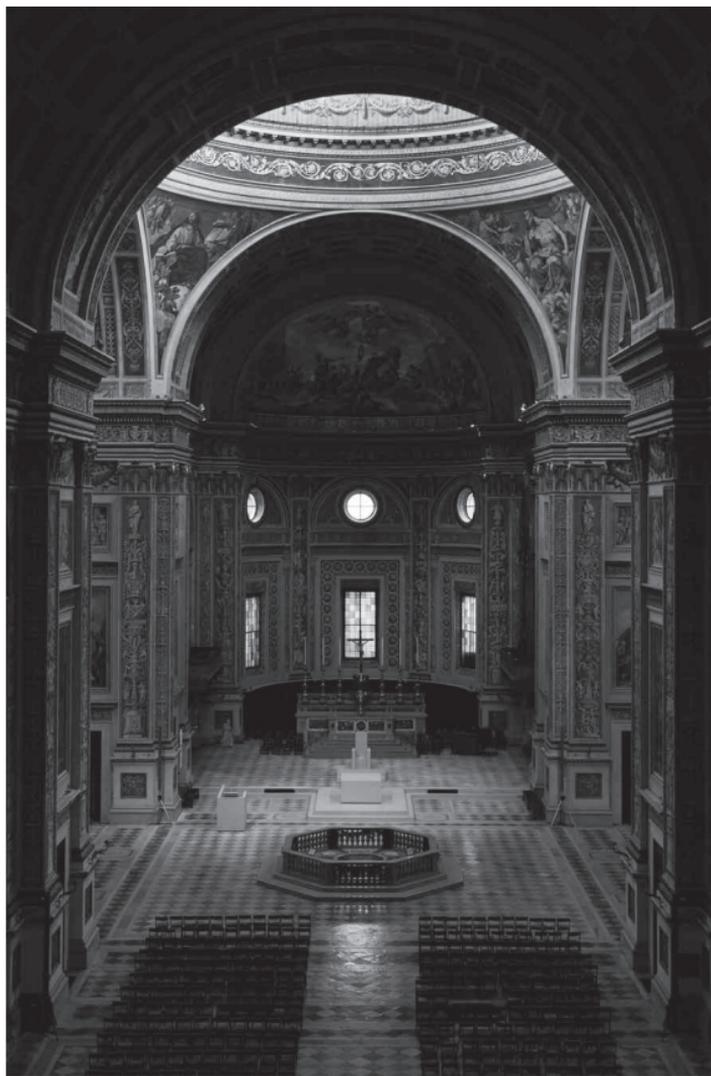
Già nel 1460 Andrea Mantegna, accettando l'invito del Duca Ludovico Gonzaga, aveva dipinto la morte della Vergine come scena di un interno completamente aperto su una grande veduta ove si distinguevano il Ponte di San Giorgio e il lago del Mincio, due parti della città reale. Nella tela, ora mutilata nella parte superiore, il frammento principale ci mostra il corpo della Vergine steso sul catafalco, che occupa la parte inferiore del dipinto, mentre intorno si levano i canti funebri degli Apostoli. Il frammento superiore ci mostra invece Cristo che regge l'anima della Vergine.

La finestra, che ci coinvolge con la profondità prospettica e la vista dell'acqua, è la protagonista della narrazione. Anima, corpo e città sono uniti dall'acqua e dall'architettura.



















LO SGUARDO, IL SEGNO

Nella realtà senza confini apparenti dell'oggi, dove la proliferazione e la velocità delle immagini inevitabilmente si ripercuote nell'architettura e nel mestiere, ritrovare specificità, perimetri, gesti riconoscibili e differenze diviene esigenza quanto mai pressante, pena il pericolo che, nell'ansia di diversità, tutto divenga simile.

Ricostruire la distanza tra le cose, ritrovare radici: riconoscere i luoghi.

Abitare significa in fondo proprio questo. Il termine latino deriva da *habere* — avere — e dunque evoca il possedere con continuità, l'avere consuetudine di un luogo, creando, conservando e intensificandone l'abitudine e i modi di essere.

L'uomo è un essere abitante: è il nostro modo di essere nel mondo¹.

¹ “Il tratto fondamentale dell'abitare è questo aver cura. Esso permea l'abitare in ogni suo aspetto. L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra”. Heidegger M. 1976, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, p 99.

È perciò in forza di questo riconoscere e ‘abitare’ i luoghi, che noi li costruiamo.

Che cos’è dunque un luogo?

Esso non appartiene solo al mondo del visibile: è un processo mai concluso, perennemente in atto, compresenza e collaborazione di elementi diversi in continuo divenire. Contiene in sé il dato materiale e l’ineffabile, la natura e l’artificio: è la struttura fisica, ma anche la luce, il sentimento, le tradizioni. È l’insieme inscindibile di suolo e uomo che lo abita e lo trasforma.

Questa ‘costruzione’ in perenne rinnovamento è, all’assurdo, anche lo spazio in cui si realizza l’eternità. Le incessanti modificazioni a cui i luoghi sono soggetti ne intaccano forse la continuità materiale ma non l’essenza: tutto cambia, eppure tutto rimane uguale a se stesso, stabile e immutabile.

Ecco dunque “i tipi viaggiano, i luoghi stanno”².

La *resistenza* dei luoghi è ciò che concorre o, addirittura, determina la definizione dei loro stessi caratteri, aiutando a identificarli. Essi resistono, tramandano misure e regole, trasportandole nel tempo e nello spazio.

A questa permanenza del carattere, corrisponde ‘specificità’, in quella che si configura come una geografia delle differenze: topografie diverse, caratteri diversi, diverse scritture.

In questo binomio — resistenza e specificità — risiede tutto l’interesse per l’architettura: il luogo entra nel progetto, ne diventa materiale da costruzione, elemento compositi-

² Collotti F. 2002, *Appunti per una teoria dell’architettura*, Quart, Lucerna.

vo, sia nei dati fisici, sia nelle corrispondenze ideali, capace di fornire, di volta in volta, i codici per diverse e possibili ri-declinazioni.

I luoghi fanno le architetture, ma, in un rapporto di proficuo e continuo scambio, anche le architetture fanno i luoghi, e poi altre architetture. Esse hanno la forza di costruire un vocabolario e concorrono alla definizione di caratteri di lunga durata.

L'architettura è, difatti, interpretare i luoghi e allo stesso tempo mutarli.

I Maestri, chi dalla prima linea e chi, con discrezione e adeguatezza, dalle seconde file, ci hanno indicato in questo una strada, un metodo di lettura e azione, una maniera di fare il mestiere.

Brunelleschi, Francesco di Giorgio, per citarne alcuni raccontati in queste pagine, o ancora Leon Battista Alberti, che ci ricordava la necessità di guardare la città e i luoghi in ogni loro parte.

E poi Sedad Eldem, Turgut Cansever, Edoardo Detti, ma anche Heinrich Tessenow, Ernesto Nathan Rogers, Franco Albini — per nominarne alcuni — che dal rapporto coi luoghi hanno fatto scaturire le migliori revisioni del Movimento Moderno, di cui si trova scritto molto in questi quaderni.

Tutti costruttori capaci di legarsi ai paesaggi, alle tradizioni, alle misure.

Luoghi delle radici e luoghi del progetto si intrecciano nel loro fare: i primi determinano un modo persistente di

essere e di agire, i secondi un confronto sempre vivo, una lezione da cui di volta in volta continuare a imparare.

Non è forse vero che Carlo Scarpa si porta appresso in ogni suo progetto l'acqua di Venezia?

Oppure, Ignazio Gardella si fa genovese nel costruire la sua Facoltà di Architettura, e veneziano nel pensare la Casa alle Zattere³.

Infine, Alvar Aalto conosce l'Italia e la trasporta, individuando corrispondenze, fino nel Nord Europa, nelle proprie opere.

Lo studio delle esperienze passate diviene così per noi strumento attualissimo di progetto, sorprendentemente denso di contenuti rivolti al futuro.

Leonardo Savioli lo suggerisce nella sua Autobiografia:

Questa circolazione a poco a poco mi avvenne anche con gli 'altri' del passato; che scoprii come li incontrassi, appunto, per la strada. Come se si trattasse di quegli incontri necessari in quel momento e in quel luogo perché, come ho detto, erano necessari. Necessari perché in quel momento stavi facendo qualcosa per cui ti ci voleva una conferma o, diciamolo pure, un'altra 'mano' che aiutasse la tua. Tutta la mia cultura avvenne perché era necessaria e coincidente a un fare, a un crescere, a un esistere, a un di più. E, come per gli incontri dei presenti, quelli degli uomini del passato mi furono allora illuminanti, decisivi e, vorrei dire con un termine forse di troppo, fatali⁴.

³ "Lavorando cerco sempre di avere questo rapporto di osmosi con i luoghi. La Facoltà di Architettura di Genova, ad esempio, risente dell'architettura genovese che è fortemente plastica, mentre quella veneziana è più pittorica, più giocata sulle luci, sulle ombre, sui riflessi", Ignazio Gardella, in Monestiroli A. 1997, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, p. 56.

⁴ Savioli L. 1981, *Autobiografia*.

Una ‘mano’ da certi ‘amici’⁵, da cui, nonostante lo sfalsamento temporale, imparare a conoscere, a capire, a progettare.

Se dunque è importante interrogarsi su *cosa* i Maestri hanno imparato dai luoghi, lo forse è ancora di più capire *come* lo hanno fatto.

La principale lezione sta tutta in quei procedimenti compositivi fecondi, attuati per stabilire affinità e corrispondenze, che fanno darci un modo di porsi: trasportare, reinterpretare, trascrivere, scomporre e ricomporre, costruire e ri-costruire.

Tuttavia, prima di tutti gli altri gesti, ‘guardare’. Guardare per *vedere* e conoscere, o meglio ri-conoscere, e dunque imparare, dai luoghi, dalle tradizioni.

La pratica dello sguardo è lo strumento principale per ricercare.

Heidegger, in *Soggiorni*⁶, sa interpretare e chiarirci questa attitudine: in viaggio per la Grecia, è in cerca dell’‘elemento greco’, che potremmo intendere proprio come ciò che consente di ritrovare il luogo e il suo carattere. Lo scopre a Delo, dove sperimenta finalmente la condizione di soggiorno, che altro non è che lo stare in un luogo riuscendo a riconoscerlo, a misurarlo, non certo con gli strumenti metrici, ma, appunto, con lo sguardo⁷.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Heidegger M. 1997, *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, trad. di Alessandra Iadicco, Guanda, Milano.

⁷ Cfr. Zermani P. 2015, *Architettura: luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Electa, Milano.

Guardare significa dunque misurare, dare ordine, vedere la realtà e pensarla in termini di spazio, di proporzioni, distinguere legami nascosti.

Richiede parsimonia, di fronte all'inflazione delle immagini cui la contemporaneità ci espone, e l'esigenza di stringere il campo. Leopardi lo intuisce nelle sue riflessioni dello *Zibaldone*:

alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginazione e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano. (...) Ma proviene da ciò, che la molteplicità delle sensazioni confonde l'anima, gl'impedisce di vedere i confini di ciascheduna, toglie l'esaurimento subitaneo del piacere, la fa errare d'un piacere in un altro, senza poterne approfondire nessuno, e quindi si rassomiglia in certo modo a un piacere infinito⁸.

In questo l'architetto si avvicina certamente al fotografo: si tratta sempre di leggere e interpretare l'intorno, guardando e trasfigurando.

Lontana da me l'idea di operare in modo criticamente implacabile, ho cercato nel gesto del guardare il primo passo per cercare di comprendere⁹.

⁸ Leopardi G., *Zibaldone*, pp. 165-172

⁹ Ghirri L., testo introduttivo alla mostra *Colazione sull'erba* del 1979 al

Così Luigi Ghirri, maestro dello sguardo, racconta, nel 1979, il suo fare e ci rivela un modo di guardare che è anche un modo di stare al mondo, di abitarlo.

Le sue istantanee sono un alfabeto di visioni, capaci di cogliere dialoghi, trovare sensi.

Egli letteralmente pensava attraverso la fotografia, l'immagine, gli occhi, coltivando un'ostinata, e potremmo dire inattuale, "lentezza dello sguardo"¹⁰, che va di pari passo con la pazienza, l'attesa, necessarie a comprendere.

Nei viaggi è costantemente alla ricerca dell'identità dei luoghi, come fanno i Maestri, come dovremmo fare noi.

L'esercizio dello sguardo, la capacità critica del 'saper vedere' è dunque forse la lezione più importante da apprendere, il senso stesso di questi quaderni: un modo di osservare per comprendere, di leggere la forma delle cose — della terra, dei percorsi, delle case — per afferrarne la struttura, capirne le regole e le possibili trasformazioni. È in questo senso il primo atto del progettare, un gesto 'attivo' che coinvolge vista, intelletto e memoria, l'esperienza delle cose passate.

Nell'occhio dell'architetto vedere e interpretare non possono essere disgiunti. Lo sguardo mette in moto il pensiero, capace di concatenamenti tra visibile e invisibile, di sintesi nello spazio e nel tempo.

E tale osservazione pensata, esercizio dell'animo capace di generare progetto, si condensa nel fare della mano, nel segno: i taccuini di viaggio, gli schizzi fugaci non sono semplici descrizioni dello stato dei luoghi, ma hanno

CSAC.

¹⁰ Ghirri L. 2010, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata.

in sé già un principio di riflessione. Gli appunti di Schinkel, ma anche quelli di Le Corbusier, le fotografie di Edoardo Detti, come quelle di Alvar Aalto, non sono solo archivio di catalogazione della realtà, bensì già mezzo di lettura critica del paesaggio e della città, esercizio di misura, dispositivo di studio.

Annotazioni che, ancora, Savioli chiama, con una felice metafora, ‘registrazioni’:

I terreni cominciarono ad appartenermi, ed io a loro; così le pietre, i sassi, le zolle, i tronchi, i rami, le foglie, il loro crescere, fiorire, morire; seguivo nel tempo gli eventi della natura e, naturalmente, mano a mano li disegnavo. Vivevo la loro esistenza e volta volta la ‘registravo’. (...) Tutte queste registrazioni con uomini o cose o meglio con il loro ed il mio esistere l’ho fatte sempre quasi ogni giorno. Ogni giorno sono sceso nello studio per disegnare; disegnare è un termine che però non mi piace, mi piace più, appunto, registrare¹¹.

Si tratta dunque di strumenti di conoscenza, interrogazioni dei luoghi e delle forme; e allo stesso tempo germogli di progetto, intuizioni, intenzioni che sono traduzioni concrete delle pratiche dello sguardo; “esistenza registrata”¹² che non si tramuta improvvisamente in progetto, ma che si arricchisce gradualmente, essendo già progetto essa stessa.

Dunque, come si può essere ‘allievi’, cosa è necessario imparare?

Si riduce tutto a pochi e pregnanti gesti: l’occhio e la mano che vanno di pari passo, il vedere e trascrivere, lo sguardo e il segno.

¹¹ Savioli L., *op. cit.*

¹² *Ibidem*

QUI

Firenze e la Toscana

**IL MOSTRO DI PIETRA. IMPRESSIONI DELLA
CUPOLA DEL BRUNELLESCHI**

La descrizione della cupola di Santa Maria del Fiore dai colli fiorentini può dirsi un *topos* letterario che introduce il soggiorno a Firenze nei diari di viaggio dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento. Poi, non più. Dalla vista d'insieme della città e del suo paesaggio l'attenzione si sposta man mano sul frammento urbano e in questo aggiustamento di fuoco la cupola diventa un'entità separata dal contesto, quando non scompare del tutto dalla narrazione. In questo scritto si mette in relazione il mutamento dell'immagine letteraria della cupola con le trasformazioni urbane dell'ultimo secolo¹, dimostrando che il cambiamento di percezione, al netto delle ovvie ragioni di sensibilità culturale, è imputabile a una sostanziale alterazione di significato del capolavoro brunelleschiano.

Fino all'Ottocento, che si giungesse da Sud o da Nord, la poderosa massa rotonda della Cupola di Santa Maria del Fiore, svettante nel profilo della città, annunciava l'arrivo a Firenze destando stupore e meraviglia per quel suo

¹ Tra le trasformazioni si devono includere i nuovi mezzi di trasporto come il treno e il filobus, che modificano la modalità di accesso alla città e di spostamento al suo interno, alterando lo spazio urbano e la percezione di questo.

apparire improvviso, terribile e insieme protettivo. Posata sulle pietre della cattedrale e proiettata oltre i confini urbani, la Cupola era segnale, simbolo e riferimento territoriale.

Struttura sì grande, erta sopra e' cieli, ampia da coprire con sua ombra tutti e' popoli toscani

la descrive Leona Battista Alberti (1435), specificando la natura quasi 'organica' di questo edificio, "non murato, ma veramente nato"².

Una creazione tanto perfetta da sembrare preesistente all'opera umana, tanto grandiosa da poter rappresentare un intero popolo; la sua ombra tanto vasta da incutere soggezione.

Così dovevano vederla ancora agli inizi del XIX secolo i viaggiatori che si affacciavano sulla piana dai colli circostanti, potendo finalmente fare esperienza diretta di ciò che fino a quel momento avevano solo immaginato leggendone le descrizioni:

L'altro ieri scendendo l'Appennino per arrivare a Firenze — scrive Stendhal (1817) — il cuore mi batteva forte. Che puerilità! Finalmente, ad una svolta della strada, il mio sguardo si è tuffato nella pianura e ho scorto di lontano una massa oscura, Santa Maria del Fiore e la sua famosa cupola, capolavoro del Brunelleschi³.

Per Dickens (1846) l'opportunità di godere di una tale veduta vale l'intero viaggio in Italia:

² Alberti L.B. 1980 (1° ed. 1435), *De Pictura*, Laterza, Roma, prologo.

³ Stendhal 1974 (1° ed. 1817), *Roma, Naples e Firenze*, Laterza, Roma-Bari, pp. 226-228.

Voltiamoci a guardare Firenze finché possiamo, e quando la sua cupola splendente non sarà più in vista, viaggiamo nella dolce Toscana, con un piacevole ricordo; sarà il miglior ricordo dell'Italia⁴.

Una città galleggiante tra le onde delle colline è ciò che vede Nathaniel Hawthorne (1871) arrivando da Sud. La cupola, al centro, divide le acque:

By-and-by we had a distant glimpse of Florence, showing its great dome and some of its towers out of a side-long valley, as if we were between two great waves of the tumultuous sea of hills⁵.

Accanto alle immancabili notazioni pittoresche, i viaggiatori più sensibili sapevano cogliere nella forma e nelle dimensioni del capolavoro brunelleschiano un principio di ordine, un equilibrio magistrale di rapporti, frutto di un calcolo audace di pesi e contrappesi che, oltre le invenzioni statiche e strutturali, era riuscito a disegnare una nitida e insuperata costellazione di significati tra la città, la pianura e le colline. Nel suo libro dedicato a Brunelleschi, Ragghianti (1976) ricostruisce i rapporti geometrici che uniscono la cupola al paesaggio circostante: se i costoloni “diramati verso tutto il giro dell’orizzonte” sostengono una raggiera di linee idealmente tese verso la campagna fiorentina, l’altezza della cupola raggiunge simbolicamente quella del San Domenico di Fiesole, così che:

⁴ Dickens C. 1989 (1° ed. 1846), *Impressioni italiane, 1844/1845*, Biblioteca del vascello, Roma, , p. 215.

⁵ Hawthorne N. 1871, *Passages from the French and Italian note-books*, Strahan & Co., Londra, p. 350.

la storia romana di Firenze non veniva negata o sopraffatta, anzi trovava una vitalissima reviviscenza per virtù del nuovo e pur dominante protagonista⁶.

Ma la Cupola non era soltanto espressione di un paesaggio e delle vicende che l'originarono: nel suo carattere di elemento eccezionale, perno compositivo rispetto al quale la città via via si è conformata, essa è stata per secoli il sigillo di una regola insediativa capace di determinare l'intero disegno urbano, fino ai borghi esterni. Le strade, le piazze, gli edifici risentivano in modo più o meno diretto della sua presenza, "valore significativo che sovrastava la città"⁷ e si manifestava o come termine di una prospettiva o come misura di riferimento o ancora come impulso centrifugo a spingersi idealmente oltre le mura.

La tensione fra la forza contenitrice della cinta muraria e quella espansiva della cupola è messa in evidenza da Giovanni Michelucci:

La cupola di Santa Maria del Fiore ha un volume che alla piccola città medievale, costretta nel perimetro delle mura, sarebbe potuto apparire sproporzionato, opprimente, se il suo alto significato non avesse superato il raggio di interesse di quelle mura⁸.

Una tensione fra poli opposti necessaria a preservare il dialogo della città col paesaggio collinare, che, ci ricorda Detti, sono parti di uno stesso sistema:

⁶ Raghianti C.L. 2013 (1° ed. 1976), *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Edizioni Ghibli, Milano, pp. 302-306.

⁷ Detti E. 1970, *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze, p. 20.

⁸ Michelucci G. 2011 (1° ed. 1972), *Brunelleschi mago*, Edizioni Medusa, Milano, p. 19-20.

Nucleo urbano e dintorni sono infatti in questo caso due forme della medesima entità e se, come si vuol considerare, la città, è la più alta creazione umana, così le colline sono una parte sostanziale di Firenze quale creazione di uomini [...] Questo speciale paesaggio, meravigliosamente elaborato, proviene da una straordinaria penetrazione fra agricoltura e città. Fa perno sul centro, tuttavia si articola lungo una serie di borgate e paesi che lo circondano, in un ordine perfetto di rapporti quale un'opera d'arte solo può contenere⁹.

John Ruskin, giunto a Firenze armato delle migliori intenzioni, già nel 1845 è testimone di un primo cedimento nell'impianto urbanistico fiorentino. Il filobus ai piedi del Duomo, oltre a infrangere l'immagine idealizzata della città gotica e rinascimentale, fa sprofondare la cupola dal Cielo agli Inferi:

Un diluvio di profanazione, annegando cupola e campanile nella palude stigia de più bassi pensieri, nulla ha lasciato di sacro dove un tempo nulla esisteva di profano¹⁰.

Le trasformazioni ottocentesche, che avrebbero dovuto conferire a Firenze la dignità di capitale, alterarono in modo irreversibile il significato della cupola. Con la distruzione delle mura, la città rimase infatti senza confini, senza una forma. Rotti gli argini (anche quelli della speculazione edilizia), la cupola apparve più piccola, ridimensionata dalle nuove misure urbane e ridotta a elemento isolato, privo di relazioni col sistema di cui un tempo faceva parte ed era fulcro.

⁹ Detti E. 1954, *Dilemma del futuro di Firenze*, in «La Critica d'Arte», n. 2, pp. 161-177.

¹⁰ Ruskin J. 1991, *Mattinate fiorentine*, Rizzoli, Milano, p. 186.

Se si eccettua il viale dei Colli, scrive Detti, passeggiata spettacolo il cui rapporto con la città murata deriva naturalmente dall'orografia collinare, quella che si veniva formando era una città piatta, dilagata fuori dagli episodi dei viali, con la tipologia edilizia del villino. E se la città vecchia era articolata sulle nervature dei borghi e aperta, nonostante le mura, sul territorio, quella nuova si configurava chiusa, senza rapporti salienti e significativi con l'esterno e con la campagna¹¹.

Nel paradosso che fa corrispondere la distruzione delle mura all'interruzione del dialogo con l'intorno, è spiegata implicitamente la perdita di significato subita dalla cupola brunelleschiana, che senza l'argine delle mura perde il contatto e con la città e con la campagna.

È il 1907 quando Le Corbusier visita Firenze per la prima volta:

Il duomo non l'ho capito, né all'interno né all'esterno, un mucchio di materiali che non hanno l'aspetto di ciò che sono. (Lettera a L'Eplattenier, 19 settembre 1907)

Al primo impatto qualcosa gli impedisce di cogliere il senso compiutamente architettonico della cupola, che percepisce come priva di forma. Si ricrederà nei giorni successivi, quando proverà ad osservarla da altri punti di vista, non pago della prima deludente impressione:

La vigilia della partenza ero salito sulla cupola e mi ero reso conto della sua straordinaria grandezza. Ciò aveva confermato cento volte l'idea che mi ero fatto alcuni giorni prima da San Miniato. Ma *vedere* la cupola dalla piazza del Duomo, saltellando costantemente da una parte all'altra per evitare un tram, un fiacre, una bicicletta o un funerale e *vedere* la cupola dalle vicinanze di Firenze, vederla come

¹¹ Detti E., *Firenze scomparsa*, op. cit., p. 20.

la vedevano sorgere gli stranieri del Medio Evo arrivando sulla cima di una collina, all'improvviso dalla nebbia blu del mattino, come un mostro di pietra, collina più grande di quelle circostanti, perché pensata, sono due cose totalmente diverse. (Lettera a L'Eplattenier, 8-10 ottobre 1907)

L'analisi di Le Corbusier è profonda e trova rappresentazione in due schizzi: un acquerello del 1907 e un disegno a matita del 1911, dove la cupola è assimilata per forma e dimensioni a una collina che origina dalla città, opera immensa perché "pensata", nel suo sembrare "veramente nata" come scriveva Alberti.

L'immagine del duomo come montagna artificiale è assai ricorrente. Ragghianti, ad esempio, evoca un illustre precedente letterario:

[la cupola] era un portare nel cuore stesso della città la possibilità di un'esperienza che aveva fatto storia con la ricerca del Petrarca e l'ascensione del Monte Ventoso il 26 aprile 1336¹².

Henry James descrive l'impressione di chi guarda il duomo dalla piazza disegnata da Brunelleschi:

Uscendo dall'Annunziata si guarda [...] lo scorcio di una strada pittoresca e incantevole. È stretta e buia, piena di ombre fosche, e all'estremità opposta si innalza l'ampio fianco policromo della cattedrale. Questa si erge con la stessa imponenza del luccicante prodigio di Milano; solo che, a proposito di montagne, le bianche pareti di Milano non possono che paragonarsi a neve e ghiaccio, mentre quelle del Duomo di Firenze potrebbero ricordare il fianco possente di una collina adorna di fiori in boccio¹³.

¹²Ragghianti C.L., op. cit., p. 277.

¹³James H. 1909, *Italian Hours*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, p. 422.

In realtà non c'è nessun riferimento alla cupola, che pare elemento secondario o troppo distante per essere colto, forse obliterato dal “mutamento in peggio e l'incuria dell'ordine moderno” che James avverte chiaro nel nuovo assetto urbano.

Da questo momento in poi è molto raro trovare riferimenti diretti alla cupola e al sofisticato intreccio di rapporti che finora l'aveva tenuta ancorata al paesaggio collinare. Ora la cupola fluttua sospesa sulla città, troppo in alto per essere notata, troppo piccola per essere apprezzata nel suo valore di collina ‘pensata’. Quando se ne fa cenno, prevale il carattere solitario di oggetto svincolato da tutto ciò che le sta intorno e l'ha generata.

Come mero esempio di perfezione tecnica riaffiora alla memoria di Robert Byron davanti al mausoleo di Sultaniya, in Iran:

Possiede l'audacia dell'invenzione autentica; gli abbellimenti sono sacrificati all'idea e il risultato, nonostante le possibili imperfezioni, rappresenta il trionfo dell'idea sulle limitazioni tecniche. La grande architettura è in larga misura di questo tipo. Viene in mente Brunelleschi¹⁴.

Come immagine sacra, Ragghianti la cerca con lo sguardo nell'aria piena di polvere all'alba del 4 agosto 1944, tra le macerie dei ponti distrutti: “quella materna cupola alla quale guardavamo come alla madre eterna di Firenze”¹⁵. Come flebile nume tutelare, che da lontano si manifesta nella notte della Rificolona, nella descrizione di Vasco Pratolini:

¹⁴ Byron R. 2000 (1 ed. ita. 1937), *La via per l'Oxiana*, Adelphi Edizioni, Milano, , p. 78.

¹⁵ Ragghianti C.L. 1948, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze, p. 20.

Dai merli di Palazzo Vecchio torce accese sfrigolano alla brezza; su tutte le altre torri e palazzi della città, non c'è bifora che non faccia 'lume'. La Cupola pullula di fuochi fatui che il vento accende e spenge. Sul fiume, barche e barconi, sandolini a scafi dei Canottieri sono carichi di allegre compagnie, due volte luminose sullo specchio dell'acqua¹⁶.

Infastidito, al pari di Ruskin un secolo prima, dal traffico che invade la piazza del duomo, Alberto Arbasino constata con rammarico la fine di un'armonia secolare:

Qualcosa, a un tratto, 'va a male' nell'ordine che è stato Firenze per i cinque secoli del suo Dugento: un equilibrio lavoratissimo di rapporti talmente statici che la struttura prevale continuamente sui processi. Chi arriva ormai nella città del Giglio, trova un elegantissimo spartitraffico in forma di battistero, con Campanile e con Duomo¹⁷.

La 'struttura' che innervava il complesso città-colline, capace di resistere per secoli ai 'processi' della storia, è stata infine sopraffatta dagli ultimi rapidi cambiamenti apportati da una civiltà che confonde un tempio con una rotonda. E della cupola nessuna traccia: la sua forza si palesa a stento. Tant'è che nella *Favola Pitagorica*, Giorgio Manganelli avverte il Battistero, e non il Duomo, come il vero perno di Firenze. Fra i due monumenti immagina una battaglia simbolica nella quale il Duomo, sfidato dal Battistero, si vede costretto a rinunciare alla facciata per poter conquistare il cielo. Avviene inoltre un completo ribaltamento del significato della cupola: da simbolo religioso e civile di un intero territorio, architettura proiettata verso

¹⁶ Pratolini V. 1985 (1 ed. 1946), *Cronache di poveri amanti, Cronache di poveri amanti*, Mondadori, Milano, p. 201.

¹⁷ Arbasino A. 1968, *Due orfanelle*, Feltrinelli, Milano, p. 78.

l'esterno, in dialogo con l'anfiteatro collinare che circonda la città, ad architettura introversa, distaccata dalle vicende terrene e proiettata verso un cielo divino:

Il trionfo è la Cupola del Brunelleschi. Se ritorniamo dentro il Duomo, vediamo che la poderosa struttura della membratura cattura e tiene ferma un'aria dura come il diamante, luminosa ma astratta; quest'aria fa muro, qui non volano angeli. Ma la cupola del Brunelleschi, anche solo da quel che i restauri consentono di decifrare, è un gigantesco contenitore d'aria, l'aria è adoperata ed insieme libera; quasi fosse possibile progettare un'architettura di venti; qui gli angeli possono volare¹⁸.

Non resta nessuna speranza, neanche quella di potersi librare sopra le ordinarie miserie umane, per il duomo di Marco Vichi, annegato in un 'mare di fango' insieme a tutto il patrimonio monumentale fiorentino. In *Morte a Firenze* l'alluvione del 1966 vendica tragicamente la distruzione architettonica, urbanistica e culturale subita dalla città in anni e anni di ingordigia e vanagloria:

Davanti alla desolazione del lungarno franato aveva sentito addirittura una puntura di piacere, come se finalmente si fosse compiuta una vendetta. Fosse almeno crollato il Ponte Vecchio, e magari anche il duomo, Palazzo Vecchio e tutti i filistei¹⁹.

Se niente è più autentico, ma falsamente cristallizzato in un simulacro pubblicitario, tanto vale sia spazzato via per sempre. La città d'arte è ridotta a un ologramma, icona costruita ad uso e consumo di orde di turisti 'mordi e fuggi':

¹⁸ Manganelli G. 2005, *La favola pitagorica*, Adelphi, Milano, pp. 40-41.

¹⁹ Vichi M. 2011, *Morte a Firenze*, TEA, Milano, p. 179.

Venite a spendere i vostri soldi nella culla del Rinascimento, comprate i nostri ninnoli, le nostre cartoline artistiche, le statuette del David, i gioielli forgiati nell'anima di Benvenuto Cellini, dormite nei nostri alberghi, mangiate le nostre bistecche, la pasta e fagioli, la trippa, il lampredotto, fate un giro in carrozza, toccate il naso al porcellino [...] che ce ne importa di creare altre opere immortali, quando possiamo vendere quelle che già abbiamo?²⁰.

La museificazione è l'altra faccia della distruzione. Impegnati a consumare la cospicua eredità ricevuta, senza prospettive di trasmettere al futuro un altrettanto lascito, consideriamo però il passato una reliquia da tenere sotto teca. Una premura conservatrice che, come osserva Joel Candau, dissimula una volontà di 'rimozione' che allontana la storia dall'esperienza quotidiana e, tenendola separata dalla vita reale, le impedisce di fecondare il presente²¹. La storia di Firenze, dagli sventramenti ottocenteschi in poi, riflette esattamente tale contraddittoria condizione culturale, che è responsabile tanto delle sciagurate trasformazioni quanto della stucchevole immagine stereotipata che tiene in ostaggio la città. L'architettura, quella vera, può ancora fare da argine a tutto questo. Guardando magari a Brunelleschi.

²⁰ Ibidem.

²¹ Cfr. Candau J. 2002, *La memoria e l'identità*, Ipermedium, Caserta.

Riferimenti bibliografici

- Alberti L.B. 1435, *De Pictura* (ed. 1975, Laterza, Roma).
- Arbasino A. 1968, *Due Orfanelle: Venezia e Firenze*, Feltrinelli, Milano.
- Brilli A. 2008, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna.
- Byron R. 1937, *The road to Oxiana*, Londra (ed. ita. 2000, Adelphi Edizioni, Milano).
- Dickens C. 1846, *Pictures from Italy*, Londra (ed. ita. 1989, Biblioteca del vascello, Roma)
- Candau J. 2002, *La memoria e l'identità*, Ipermedium, Caserta.
- Deti E. 1954, *Dilemma del futuro di Firenze*, in «La Critica d'Arte», n. 2, pp. 161-177.
- Deti E. 1970, *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze.
- Hawthorne N. 1871, *Passages from the French and Italian note-books*, Strahan & Co., London.
- James H. 1909, *Italian Hours*, Boston (ed. ita. 2006, Garzanti, Milano).
- Le Corbusier 1907, *Lettera a L'Eplattenier*, 19 settembre, FLC E2(12)8.
- Le Corbusier 1907, *Lettera a L'Eplattenier*, 8-10 ottobre, FLC R1(4)25.
- Manganelli G. 2005, *La favola pitagorica*, Adelphi, Milano.
- Michelucci G. 2011 (1° ed. 1972), *Brunelleschi mago*, Edizioni Medusa, Milano.
- Pratolini V. 1946, *Cronache di poveri amanti*, Vallecchi, Firenze.
- Ragghianti C.L. 1948, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze.
- Ragghianti C.L. 2013, *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Edizioni Ghibli, Milano (1° ed. 1976).
- Ruskin J. 1875, *Mornings in Florence*, Orpington (ed. ita. 1991, Rizzoli, Milano).
- Stendhal 1817, *Rome, Naples et Florence*, en 1817, Paris (ed. ita. 1974, Roma, Naples e Firenze, Laterza, Roma).
- Vichi M. 2011, *Morte a Firenze*, TEA, Milano.



William Turner, Firenze da Fiesole, incisione di W.R. Smith, 1819, Tate, digital image © Tate released under Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported).

Le Corbusier, Paysage avec dôme, 1907 (dessin FLC 1979), ©Le Corbusier, by SIAE 2019.



Vista di Firenze dalle colline meridionali, 1954, foto di Edoardo Detti, ASFI, Fondo Detti. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo non autorizzata.



La cupola tra le macerie nell'agosto del 1944, foto di Edoardo Detti, ASFI, Fondo Detti. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo non autorizzata.



Vista aerea di Firenze, foto di Edoardo Detti, 1961, ASFI, Fondo Detti. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo non autorizzata.



La cupola vista dalla zona industriale di Calenzano, foto di Francesca Mugnai.

LEZIONE DI SGUARDI FOTOGRAFIE E
ARCHITETTURE DI EDOARDO DETTI

Una fotografia quadrata, databile alla seconda metà degli anni Quaranta, sicuramente scattata dalla Rolleicord di Edoardo Detti anche se non sappiamo da quale mano, ritrae l'architetto giovanissimo, in piazza SS. Annunziata a Firenze, con espressione insieme scanzonata e accigliata. Laureato a Firenze nel 1940, sono proprio questi gli anni in cui Detti matura la propria fisionomia di architetto e di studioso: a fronte di un modo di essere discreto e *understatement*, colpisce una personalità rigorosa ed esigente, quale traspare dagli scritti o dagli interventi pubblici, mediati attraverso una prosa elegante, di grande acutezza critica, sempre venata da una sottile, profonda *vis polemica*.

Chiarezza, capacità critica e causticità toscana si accompagnano, nel caso di Detti, ad un raffinato 'saper vedere' che non è solo il risultato intrinseco di una formazione culturale e artistica crociana, ma proprio una 'scelta di campo', una modalità specifica di comprensione della realtà, di lettura insieme conoscitiva e poetica, razionale e lirica, dei luoghi in cui l'architetto si trova ad operare. Di questa sua attitudine le molte fotografie scattate nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta sono al tempo stesso testimonianze e indizi preziosi, capaci di descri-

vere la peculiare concezione architettonica del loro autore, in una coincidenza di osservazione e interpretazione della realtà.

Se Firenze è stata per Detti il ‘gran teatro’ di tutte le sue attività, di studioso, architetto, politico e uomo di cultura, assai rare sono le immagini della città conservate tra i fotogrammi del suo archivio: sostanzialmente un unico *corpus*, probabilmente datato al 1945, dedicato alle distruzioni del centro antico, prodotto non soltanto a memoria e raffigurazione del tragico evento ma soprattutto come ricognizione essenziale a concepirne il progetto di ricostruzione. L’occhio dell’architetto infatti non ci restituisce la scena cupa di un dramma, piuttosto nello spostare il punto di osservazione in alto sembra discostarsi impercettibilmente dal luogo della tragedia, impegnato a decifrare oltre la trama delle rovine il disegno costitutivo della città. Quasi tutte le inquadrature tengono sullo sfondo la sagoma o il coronamento terminale dei monumenti cittadini: la cupola di Santa Maria del Fiore, la cuspide del campanile di Giotto, la torre di Palazzo Vecchio, o l’alta navata di Santo Spirito, quasi a rendere palese, ancor più attraverso gli squarci tra le rovine, la peculiarità dell’antico nucleo della Firenze medievale contraddistinta da “quegli accorti legami di vicinanza”¹ tipici del disporsi reciproco dei monumenti tra il denso tessuto edilizio della città. Solo in prossimità dell’Arno le inquadrature si abbassano

¹ Detti E., *Conversazioni sull’architettura, l’urbanistica ed il restauro dei monumenti. Tenute alla ‘Radio Firenze’*, dattiloscritto inedito risalente al 1945-1946, in ASFI, *Fondo Edoardo Detti*, Busta 8.101. La citazione è tratta dalla conversazione *via Porsantamaria*, p. 4.

sull'acqua nel tentativo di scorgere negli aggetti e nei risalti degli sporti del Ponte Vecchio l'antico legame costitutivo della città con il fiume. Sono forse le immagini più partecipate perché esibiscono con cruda realtà le sponde nude e vuote dei lungarni, dove profonda è stata l'alterazione di luci e colori che avvolgevano il tessuto cittadino. Nei giorni del 1945, in una memorabile registrazione, la voce di Detti racconta da Radio Firenze il carattere perduto della città lungo il fiume, descrivendo nei minimi particolari quanto "da un ambiente raccolto come via Porsantamaria si [passasse] alla sorpresa dell'Arno attraverso una serie mediana di ambienti di preparazione tutti diversi"², con gradazione di spazi e lievi variazioni plastiche irrimediabilmente scomparse con le distruzioni belliche.

Lo studio e la comprensione profonda della struttura degli insediamenti umani, dalle grandi città fino ai piccoli centri minori, che Detti coltiva appassionatamente lungo l'arco di tutta la vita, informa fin dalle prime prove progettuali l'architettura che egli immagina per la ricostruzione di Firenze. Particolarmente dimostrativo è il progetto giovanile per la ricostruzione del Ponte alle Grazie, elaborato nel 1946 sotto la guida di Giovanni Michelucci insieme ai coetanei Danilo Santi e Riccardo Gizdulich, soprattutto la versione contrassegnata dal motto 'Monte alle Croci'³, insignita del quarto premio. Il disegno del ponte prevede una travatura a tre archi in cemento armato,

² Ivi, p. 3.

³ Il gruppo composto da Giovanni Michelucci, Edoardo Detti, Riccardo Gizdulich, Danilo Santi con l'ingegnere Piero Melucci elabora due diversi proposte: il progetto 'L'incontro' vince il primo premio e sarà realizzato pur con alcune modifiche; il progetto 'Monte alle Croci' invece, sicuramente più interessante, ottiene il quarto premio ex-aequo.

slanciata ed elegante, poggiata su pile massicce rivestite in pietra forte, provate e riprovate in una lunga serie di schizzi. E più che la studiata armonia di forme e colori, nel tenue contrasto materico tra la pietra forte e il cemento rivestito a intonaco e pietrisco, è significativa l'invenzione tipologica dell'architettura del ponte, che ricerca una praticabilità civile, contenuta e quasi suggerita dal percorso pedonale che affianca la carreggiata sul lato a valle, cadenzato da lunghe panche in pietra, coerente all'ufficio' del manufatto di essere contemporaneamente attraversamento, passeggiata, luogo di sosta e contemplazione del paesaggio architettonico della città. Scrive Detti nella relazione di progetto:

Il porre un muro chiuso di parapetto a monte, il sopraelevare di appena due gradini il marciapiede di passeggiata, diviso da quello di traffico pedonale da una serie di panchine in pietra, quanto l'avere adottata, sempre a valle, una balaustra in metallo, provocano un leggero degradare del ponte verso il centro, verso Ponte Vecchio, verso la città architettonica. [...] Se questo movimento urbanistico del ponte ha un valore tematico nel progetto, esso è d'altronde di una tale parsimonia plastica da non portare alcun sconvolgimento nella quiete 'aperta' di quella parte del fiume. È tipico dell'urbanistica fiorentina ridursi a movimenti di tale misura e semplicità quasi da essere confusi con i movimenti plastici dei volumi edilizi e delle architetture⁴.

Le fotografie che Detti scatta nel corso degli anni Cinquanta a molte città toscane, nelle sue lunghe esplorazioni attraverso il territorio per occasioni sempre legate a contingenze del suo lavoro di architetto, compongono una se-

⁴ Detti E., *Monte alle Croci*, relazione di progetto, dattiloscritto inedito, in ASFI, *Fondo Edoardo Detti*, Busta 2.12, p. 4.

rie di veri e propri ‘ritratti’. Leonardo Sciascia in un saggio rivelatore sul significato del ritratto fotografico, ne individua l’essenza profonda nella capacità di produrre non una somiglianza, un’immagine speculare del soggetto raffigurato, dato certo aleatorio della fotografia, quanto la restituzione compiuta di un’identità “in entelechia”⁵. Il concetto di entelechia, di origine “aristotelico-tomistico, dantesco, goethiano”⁶, è il termine prescelto da Sciascia per indicare, nell’autentico ritratto, la misteriosa evocazione della “storia di un’anima”⁷, prodotta dall’ineffabile contrazione di tempo della fotografia che tiene insieme singolarità, vocazione e destino del soggetto ritratto. Di fronte a una fotografia del volto di Pasolini Sciascia ricorda la folgorazione improvvisa di un’intuizione:

un uomo che muore tragicamente è, in ogni punto della sua vita, un uomo che morirà tragicamente⁸.

In maniera simile i frammenti catturati dall’obiettivo di Detti sono la narrazione della continua ricerca di un’entelechia: viste panoramiche dall’alto e da lontano, campi lunghi di spazi urbani e paesaggi, riprese ravvicinate di partiti architettonici, inquadrature inconsuete, descrivono il carattere peculiare dei diversi territori e nel contempo inseguono, al di là di ogni specifico *genius loci*, tracce e particolari che disegnino le singolari ‘vocazioni’ o indichino le trame di un possibile svolgimento futuro.

⁵ Sciascia L. 2009, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano, p. 223.

⁶ Sciascia L., *Scrittori e fotografia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p.231

⁷ Sciascia L., *Il ritratto fotografico come entelechia*, cit. p. 225.

⁸ Ivi, p. 226.

Un caso emblematico è costituito dalle fotografie di Livorno che Detti scatta in occasione della redazione del Piano Regolatore Generale della città e del suo territorio (1952-1956)⁹. La città è ripresa nel suo rapporto genetico con l'acqua nei ripetuti scatti dedicati al quartiere della Venezia, dove le immagini ripercorrono, in serrate sequenze, le rughe dei Fossi e le angolature delle strutture fortificate cinquecentesche. Ma c'è un'altra specificità della città che si imprime pressante nell'obiettivo della macchina fotografica: il rapporto che si sta costruendo con la "campagna retrostante, bellissima, assoluta, solennemente solitaria e mossa da piccole colline e vallette macchiate qua e là da pinete"¹⁰. Qui Detti fotografa con la medesima intensità le vaste superfici libere in prossimità delle mura lorenese, con lo sfondo delle ciminiere dei primi stabilimenti industriali, e il rado edificato dei nuovi quartieri di espansione dove, tra brani di campagna, affiorano i picchetti di delimitazione di incipienti lottizzazioni.

In quanto fotografo non professionista gli scatti di Detti non sono dimostrativi di una personale elaborazione visiva, né contengono i tempi diversi di una riflessione poetica, ma sono fotografie il cui tempo è 'all'indicativo', per usare un'espressione garboliana, fotografie in presa di-

⁹ Edoardo Detti, insieme a Giorgio Amati, Lando Bartoli, Giorgio Gianfranceschi, viene incaricato nel 1952 dal Comune di Livorno della redazione del Piano Regolatore. Il piano viene adottato nel 1956 e nel 1957 presentato al pubblico con una mostra e con la redazione di un opuscolo che riepiloga e illustra i principi di progetto.

¹⁰ Detti E., *Profilo della situazione urbanistica di Livorno*, in «La Regione», n. 2, settembre-ottobre 1954, p. 25.

retta, insostituibili strumenti di conoscenza per l'architetto operante. In questo senso vanno lette le istantanee dei borghi minori della Toscana, dalla Lunigiana all'Isola d'Elba, dal Valdarno alla Maremma, ripresi in una serie cospicua di immagini quasi 'involontariamente' liriche, in realtà mosse dalla seduzione dell'essenzialità costruttiva del paesaggio toscano, dall'originalità e vitalità dei centri antichi, dall'inesauribile ricchezza delle loro conformazioni, espressione insieme di storia, cultura e civiltà, ancora esemplari per l'intervento contemporaneo.

La consuetudine con la complessità stereometrica degli edificati storici chiarisce la predilezione di Detti per le soluzioni architettoniche dove il 'volume' è l'oggetto privilegiato di indagine, che viene saggiato nelle sue mutevoli caratteristiche e nelle diverse suscettibilità espressive, spesso con il concorso dell'impiego del cemento armato, il più delle volte lasciato ruvido e scabro, oppure tinteggiato, ma mai celato ad intonaco.

Alla fine degli anni Cinquanta un Detti ormai maturo progetta l'edificio residenziale Bernieri a Marina di Carrara (1959-1961), in un lotto allungato, parallelo al litorale e non lontano dal mare, con il lato corto prospiciente un piazzale a pineta. La scelta progettuale prevede due corpi di fabbrica, uno a pianta quadrata e l'altro a sviluppo lineare, della medesima altezza, riuniti tra loro da un aereo elemento a terrazze a formare un unico blocco scultoreo, quasi un pezzo di marmo apuano eroso ed esposto alla luce meridiana della costa. La composizione procede per scavo, per via di togliere, con studiate alternanze di pieni e vuoti; pochi gli elementi linguistici: la cavità fortemente chiaroscurata della loggia e la finestra quadra-

ta, accuratamente studiate nelle forme, negli incastri, nei profili, nelle cornici. Il linguaggio adottato, decisamente moderno, che rivela un'attenta elaborazione delle esperienze figurative contemporanee, in particolare quella di Le Corbusier, mostra una profonda consonanza con il peculiare paesaggio della costa apuana in una meditata aderenza alla realtà che costituisce la cifra delle architetture di Detti nel panorama della coeva architettura italiana.

Riferimenti bibliografici

Boggiano A., Zoppi M. (a cura di) 1986, *Edoardo Detti*, in «Quaderni di Urbanistica Informazioni», n. 1, Firenze.

Duboy P. (a cura di) 1993, *Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi 8 maggio-13 giugno 1993, Electa, Milano.

Lisini C., Mugnai F. (a cura di) 2013, *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, catalogo della mostra, Firenze, Museo di Orsanmichele 3 ottobre-4 novembre 2013, Edizioni Diabasis, Parma.

Lisini C., Mugnai F. (a cura di) 2013, *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984. Inventario dell'archivio*, Edizioni Diabasis, Parma.

Lisini C. 2017, *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*, Firenze University Press, Firenze.

Merlo S. 2000, voce 'Edoardo Detti' in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di C. Olmo, vol. II, Allemandi, Torino, pp. 203-204.

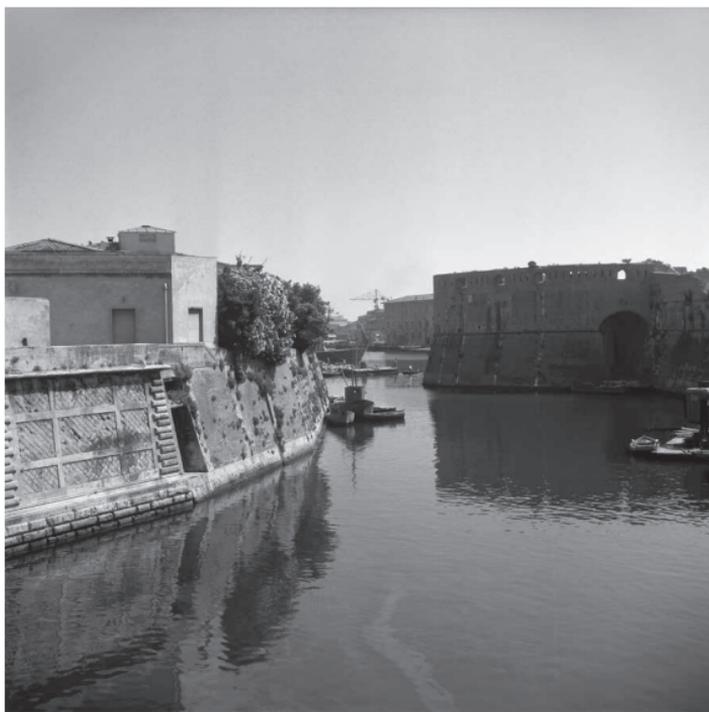
Mugnai F. 2010, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia.



Edoardo Detti in piazza Santissima Annunziata a Firenze,
s.d.; Archivio Famiglia Detti.



ED, Firenze, il centro distrutto, via Guicciardini, 1945 presum.,
Archivio di Stato di Firenze, Fondo Edoardo Detti.



ED, Livorno, la Fortezza vecchia, 1955,
Archivio di Stato di Firenze, Fondo Edoardo Detti.



ED, Livorno, periferia, 1953-1954,
Archivio di Stato di Firenze, Fondo Edoardo Detti.



ED, Montemerano (Gr), le mura, 1955,
Archivio di Stato di Firenze, Fondo Edoardo Detti.



ED, Scarperia (Fi), Palazzo dei Vicari, 1952,
Archivio di Stato di Firenze, Fondo Edoardo Detti.

**L'ALLESTIMENTO, IL CONTESTO E L'OPERA
WRIGHT, LE CORBUSIER E AALTO IN MOSTRA A
FIRENZE**

L'Italia alla fine della Seconda Guerra Mondiale è un cumulo di macerie, materiali e immateriali, per poter rinascere deve ripartire dalla cultura, dall'istituzione di una democrazia e dalla ricostruzione del paesaggio architettonico distrutto. Gli intellettuali, mossi da un dovere etico e morale, scendono in campo per mettere in atto un programma di ricostruzione del Paese, avviando una vera e propria rivoluzione culturale, volta alla rifondazione di quell'identità nazionale che era stata fortemente ferita dal regime fascista. Il dibattito è intenso, tra gli intellettuali si mobilitano architetti, teorici e critici d'arte. L'architettura vuole farsi portatrice di un progetto di rinascita della cultura italiana, reintessendo i rapporti con la modernità alla luce di un 'revisionismo illuminato'; le mostre, grazie alla loro capacità di attrarre l'interesse del pubblico, diventano uno degli strumenti attraverso il quale attuare il programma. L'arte viene vista come la chiave di volta per poter ricostruire il Paese e conquistare un livello superiore di coscienza morale, assumendo quindi il compito di educare la collettività; allo stesso tempo l'architettura diventa la strada da percorrere per giungere alla realizzazione di tale progetto¹.

¹ Cfr. Falguières P. 2016, *L'arte della mostra. Per un'altra genealogia del white cube*, in Duboÿ P., Carlo Scarpa. *L'arte di esporre*, Johan & Levi Editore, Monza.

Le mostre perdono il ruolo assunto fino alla guerra di “sacello dell’arte”² e corollario dei musei, trasformandosi in un vero e proprio fenomeno sociale. La loro condizione temporanea le porta a diventare il banco di prova per curatori ed architetti: i primi possono osare nuove letture critiche e definire innovativi punti di vista con i quali presentare le opere, le loro reciproche connessioni e il loro significato; gli architetti possono riflettere sui rapporti che si instaurano tra il nuovo spazio e quello ospite, sulle regole del mostrare, verificando così sul campo nuove soluzioni da trasporre poi nella progettazione degli allestimenti museali e, più in generale, dell’architettura.

Firenze è una delle città protagoniste di questa rivoluzione culturale e già nei primi anni successivi alla guerra uno degli intellettuali impegnati nell’opera di ricostruzione fisica e morale della città di Firenze, Carlo Ludovico Ragghianti, attua nel capoluogo toscano un ampio progetto volto a conferire alla città un ruolo centrale, liberandola così dagli stretti confini di ‘provincia’ in cui si era rifugiata. Il programma del critico lucchese prevede una serie di esposizioni che spaziano dall’arte figurativa antica e moderna all’architettura italiana ed internazionale, tra le quali alcune dedicate ai maggiori architetti e urbanisti del tempo³. Le rassegne di architettura che verranno effettiva-

² Cimoli A.C. 2007, *Introduzione*, in *Musei effimeri Allestimenti di mostre in Italia 1949|1963*, Il Saggiatore, Milano, p. 19.

³ In una lettera a Bruno Zevi, Ragghianti spiega il contenuto del suo programma: “Carissimo Bruno, scrivo a te come magna pars della APAO. Come sai, abbiamo costituito in Palazzo Strozzi un organismo artistico e culturale denominato ‘La Strozgina’, la cui attività consisterà essenzialmente in una serie ininterrotta di Mostre d’Arte figurativa antica e moderna. Da queste Mostre non vorremmo che

mente realizzate, però, saranno solamente tre: quelle dedicate all'opera di Frank Lloyd Wright (1951), di Le Corbusier (1963) e di Alvar Aalto (1965-66). Le tre mostre assumono un ruolo fondamentale nel progetto culturale di Raghianti, da un lato diventano uno dei principali mezzi di divulgazione delle sue teorie critiche, dall'altro hanno lo scopo di aprire la cultura italiana, e in particolare quella fiorentina, all'architettura moderna, identificata principalmente nell'opera dei grandi maestri.

Il luogo prescelto per ospitare tali eventi è un palazzo storico fiorentino, Palazzo Strozzi, nonché sede della 'Strozina', organismo culturale ed artistico di cui Raghianti è membro. A Firenze, come del resto in tutta Italia, la scelta di ospitare mostre e musei in edifici storici è pressoché obbligata e gli architetti spesso si trovano a doversi confrontare con l'architettura dei luoghi, che viene inevitabilmente messa in crisi. Nel momento stesso in cui l'allestimento viene in essere, si assiste alla nascita di una nuova spazialità che sottopone l'edificio preesistente ad un confronto inevitabile con il nuovo spazio allestito⁴ e i suoi rapporti interni vengono alterati.

fosse assente l'architettura. Argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare. La nostra intenzione sarebbe quella di fare una serie di Mostre (due o tre per ogni anno) dedicate a importanti personalità dell'architettura internazionale, quali per es. Wright, Le Corbusier, Neutra, Sullivan, Mies van der Rohe etc". Lettera di C. L. Raghianti a Bruno Zevi, Firenze, 28 ottobre 1948, Archivio C. L. Raghianti, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti, cartella Wright 1, doc. 1.

⁴Cfr. Caliarì P.F. 2000, *La tecnica dell'effimero*, in Caliarì P.F., *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Ed. Lybra Immagine, Milano, pp. 33-34.

Nel caso della mostra prima mostra fiorentina, dedicata all'opera di Wright, la connessione tra allestimento e contesto viene meno a causa non solo della sua natura itinerante⁵, ma probabilmente anche della decisione di Oscar Stonorov⁶ e di Arthur Kaufmann, che aveva finanziato l'evento, di realizzarne una prima a Philadelphia ed adattarla poi ai locali di Palazzo Strozzi. Una decisione che non trova il consenso né di Ragghianti né di Wright, che avrebbero voluto dare la precedenza a Firenze.

L'allestimento fiorentino, costituito da pannelli modulari in legno che suddividono le varie sale secondo diverse configurazioni, appare del tutto indifferente al palazzo storico. La progettazione espositiva di una rassegna itinerante, come quella dedicata al maestro americano, parte dall'idea di un prodotto già confezionato che prescinde totalmente dall'ambiente in cui viene inserito e nel quale il rapporto tra l'impianto espositivo e lo spazio ospite muta nelle diverse sedi e diventa di difficile soluzione. Il contenitore ospite viene messo in secondo piano e le scelte progettuali ed allestitivo rispondono alla necessità di trovare un compromesso tra le esigenze pedagogiche di Ragghianti e quelle autocelebrative di Wright. Se da un lato la scelta di esibire gli schizzi originali viene dettata dalla volontà di avvicinare il visitatore al momento del fare artistico e progettuale di Wright, dall'altro l'installazione degli ingrandimenti fotografici sembra partire dall'intento di

⁵ Dopo Firenze la mostra si sposta in pochi mesi in altre città: Zurigo, Parigi, Monaco di Baviera, Rotterdam, Città del Messico, New York e Los Angeles.

⁶ A Firenze Oscar Stonorov viene affiancato, su decisione di Ragghianti, da Edoardo Detti in qualità di direttore dei lavori.

far comprendere al pubblico, pur nella mancanza degli edifici reali, il linguaggio architettonico del maestro⁷. A tal proposito è significativo notare il parallelo tra il Movimento Moderno e il Rinascimento italiano, proposto in un disegno del progetto allestitivo. Nell'ultima sala, a pochi passi dai disegni originali di Wright, viene ipotizzato uno spazio dedicato ai disegni originali dei maestri del Rinascimento italiano: "Bramante, Michelagnolo, Brunelleschi, Alberti, etc"⁸.

Per tredici anni il programma di Ragghianti subisce un arresto, finché nel 1963 non viene inaugurata la mostra dedicata a Le Corbusier. L'esposizione si presenta come un approfondimento della sua opera in cui far emergere la profonda connessione tra architettura, pittura, scultura e grafica. Tale correlazione emerge anche nelle scelte di Leonardo Savioli, Rino Vernuccio e Danilo Santi, il cui progetto allestitivo non solo intesse una relazione con le

⁷ Bruno Zevi, incaricato da Ragghianti come responsabile della mostra, spiega la difficoltà di far percepire gli spazi wrightiani attraverso le fotografie "È verissimo che non è possibile esporre gli 'originali' architettonici, gli edifici veri. Ma ormai la fotografia architettonica è divenuta oggetto di una professione specializzata, e sa comunicare in modo adeguato, se non esauriente, un messaggio edilizio. Fotografie, plastici, disegni, schizzi, particolari al vero: questi mezzi non riusciranno a dare la sensazione che si prova girando per l'ambiente di Wright o di Le Corbusier, a riprodurre la realtà dinamica tridimensionale, ma servono a puntualizzare un linguaggio, una tematica, un indirizzo di cultura. La mostra organizzata nel giugno 1951 a palazzo Strozzi da C.L. Ragghianti documentava magnificamente l'opera di Frank Lloyd Wright, che pure, per essere imperniata su una concezione prevalentemente spaziale, si presenta ostica a una rappresentazione fotografica e plastica". B. Zevi 1971, *Per un nuovo padiglione italiano alla Biennale. Spazi configurati dalle stesse opere d'arte*, in *Cronache di architettura*, 1: *Da Wright sul Canal Grande alla Chapelle de Rochamp* (1954-1955), Laterza, p. 42.

⁸ Piano di installazione della Mostra di Frank Lloyd Wright, Oscar Stonorov, febbraio 1951, Archivio Orscar Stonorov, American Heritage Center.

opere esposte, ma si relaziona in modo biunivoco anche con l'invaso storico⁹. Il principio appare quello di instaurare un dialogo tra antico e moderno attraverso una dialettica del distacco tra ciò che è nuovo e ciò che è storia, e una dialettica di ricucitura tra pittura, scultura ed architettura. Le pedane, i basamenti metallici, i quadri, le sculture si allontanano dalle pareti perimetrali, lasciando un margine di distanza con il palazzo storico; al contempo l'architettura, sia nuova che preesistente, si fonde con le opere esposte in un quadro tridimensionale, in cui anche i vani delle porte e le finestre assumono un ruolo, quello di cornice all'opera d'arte. L'allestimento muta in base ai periodi corbusiani: nelle prime sale, in cui vengono esposte le opere puriste, segue un rigore cartesiano, mentre nella sale successive, relative al periodo bellico ed a quello figurativo del dopoguerra, assume una valenza plastica. I progettisti sembrano aver assorbito il messaggio che il curatore vuole comunicare al pubblico: l'esistenza nella produzione di Le Corbusier di una connessione "identica nei radicali" tra architettura e pittura, a dimostrazione di come l' "opera plastico-grafica", nella sua verità di linguaggio arti-

⁹ È lo stesso Savioli che, in *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, spiega: "[...] l'oggetto nuovo, se è vero, è somma, è continuità, è 'storia' e perciò come tale poteva perfettamente accostarsi a un capitello, ad un portale, ad uno spazio antico. Poteva sembrare una forzatura, almeno inizialmente, che tuttavia invece si è risolta poi in una autentica continuità, anche se tra il quadro di Le Corbusier, per esempio ed il capitello di Palazzo Strozzi erano intercorsi più di quattro secoli: quattro secoli che, con un accostamento attento venivano annullati, polverizzati, una specie di 'corto circuito' tra oggetti lontani quattro secoli e mai visti insieme prima di allora". Savioli L., Santi D. 1972, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G editrice, Firenze, p. 259.

stico, possa concorrere alla comprensione di quella architettonica¹⁰. Il progetto espositivo segue i dettami imposti da questa interrelazione, portando lo spazio architettonico all'interno del quadro e viceversa, quasi a voler reiterare quel carattere di tridimensionalità dei dipinti corbusiani in cui gli elementi si intersecano e sovrappongono tra di loro. Savioli guarda l'opera pittorica di Le Corbusier attraverso la lente della propria esperienza artistica, secondo l'idea che le arti figurative, se spogliate del loro messaggio intrinseco, trasmettono una 'metodologia per indagare settori di spazio sconosciuti', controllandone e registrandone le misure, i rapporti, le scale, dando più che indicazioni di forma, dei motivi utili al progetto¹¹.

A due anni di distanza dalla mostra su Le Corbusier, nel 1965, viene inaugurata l'ultima mostra del programma, quella dedicata all'opera di Alvar Aalto. Il progetto espositivo viene affidato a Federico Marconi, Leonardo Mosso e Riccardo Gizdulich. L'atteggiamento nei confronti dell'invaso storico si alterna tra la volontà più prudente di non nascondere il palazzo, mantenendo un tono sommo, e l'esigenza di attuare scelte più audaci, come la decontestualizzazione di alcune sale, che vengono incasellate in pannelli lignei al fine di condurre il visitato-

¹⁰ Ragghianti C.L. 1963, *Le Corbusier a Firenze*, in *L'opera di Le Corbusier*, Tipografia Giuntina, p. XXVII.

¹¹ Cfr. Savioli L., Pezzo n. 237, Corso di disegno e Rilievo, A.A. 1968-1970, da *attività universitaria. Appunti per lezione. Osservazioni sul rapporto arte-architettura*, Fondo Savioli, Archivio di Stato di Firenze, in Nieri L. 2012, *Arte e architettura. L'esperienza teorica nell'opera di Leonardo Savioli*, Edifir, Firenze.

re all'interno di uno spazio dall'atmosfera aaltiana. Il percorso narrativo dell'esposizione vuole offrire al pubblico i mezzi critici adeguati affinché possa ricercare e scoprire da solo, con l'opportuno grado di approfondimento, il significato dell'opera di Aalto. L'ordinamento scelto non è né rigorosamente cronologico né diviso per categorie, ma i temi fondamentali vengono raggruppati secondo le loro analogie linguistiche, problematiche e concettuali¹². Il visitatore viene condotto per mano nella comprensione del processo che ha portato all'esecuzione dei progetti attraverso l'esposizione degli schizzi originali, i cosiddetti 'rotuli', nella convinzione che solo attraverso la loro lettura critica sia possibile apprendere appieno la vera essenza dell'opera. Le sale dedicate ai disegni originali vengono isolate dal palazzo, le pareti perimetrali e il soffitto dell'edificio storico vengono celati dai pannelli in legno e dai controsoffitti composti da teli retroilluminati che ne comprimono lo spazio. Il visitatore si trova avvolto in un ambiente più intimo, isolato da tutto, e può così immergersi nei disegni esposti e nel loro processo formativo.

L'evento mostra in generale è il prodotto di numerosi fattori e relazioni che si intessono tra i percorsi fisici e mentali, costruiti intorno all'assunto proposto dal curatore. L'allestimento, attraverso gli elementi che lo compongono, influenza il visitatore nella lettura critica delle opere esposte, diventando così la chiave con cui decodificare il messaggio. È la sua provvisorietà che lo porta a diventare un condensato di simboli, valori, suggestioni e memo-

¹² Cfr. Mosso L. 1963, *Introduzione alla mostra*, in *L'opera di Alvar Aalto. Catalogo della mostra*, Edizioni Comunità, Milano, pp. 23-24.

rie. Proprio perché è destinato a distruggersi in un breve tempo, ha il compito di far rimanere impressa nel visitatore la sua testimonianza.

Ciò è quello che rimarrà: cioè questa sorta di 'eternità' tramandata e consegnata attraverso oggetti provvisori, distruttabili, distrutti; una 'eternità' non degli oggetti di per sé ma del valore contenuto e che una volta distrutti viene consegnato alla vita¹³.

¹³ Savioli L., Santi D. 1972, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G editrice, Firenze, p. 258.

Riferimenti bibliografici

Caliari P.F. 2000, *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*, Edizioni Lybra Immagine, Milano.

Cimoli A.C. 2007, *Musei effimeri Allestimenti di mostre in Italia 1949|1963*, Il Saggiatore, Milano.

Duboÿ P. 2016, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi Editore, Milano.

Huber A. 1997), *Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi: attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Edizioni Lybra Immagine, Milano.

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

Nocchi M. 2008, *Leonardo Savioli. Allestire, arredare, abitare*, Alinea, Firenze.

Polano S. 1988, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Edizioni Lybra Immagine, Milano.

Ragghianti C.L. 1951, *Catalogo della mostra dell'opera di Frank Lloyd Wright*, Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze.

Ragghianti C.L. 1963, *L'opera di Le Corbusier, catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, novembre 1962 – gennaio 1963*, Tipografia Giuntina, Firenze.

Ragghianti C.L. 1965, *L'opera di Alvar Aalto*, Edizioni Comunità, Milano.

Ragghianti C.L. 1974, *Arte, fare vedere: dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze.

Savioli L., Santi D. 1972, *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna*, G&G editrice, Firenze.

Smith K. 2017, *Wright on exhibit: Frank Lloyd Wright's architectural exhibitions*, Princeton University Press, Princeton.



Mostra *L'opera di Frank Lloyd Wright*. Da sinistra R. Gizdulich, C. L. Ragghianti, F. L. Wright; Archivio Riccardo Gizdulich.



Mostra *L'opera di Le Corbusier*, pannelli espositivi della sala 4,
Fondo Leonardo Savioli; Archivio di Stato di Firenze.



Mostra *L'opera di Le Corbusier*, vista della sala 8,
Fondo Leonardo Savioli; Archivio di Stato di Firenze.



Mostra *L'opera di Alvar Aalto*,
vista della sala 13; Archivio Riccardo Gizdulich.



Mostra *L'opera di Alvar Aalto*,
vista della sala 1; Archivio Riccardo Gizdulich.

VICINO
Viaggio in Italia

**GIUSEPPE TERRAGNI E IL CAMPO MATEMATICO
DELLA CITTÀ**

Non è certo un caso che la Casa del Fascio di Como occupi l'ultima delle *Posizioni in una realtà astratta* individuate da Juan José Lahuerta nel fondamentale volume, "nucleo teorico" della sua tesi di dottorato, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, dopo un'attenta e profonda riflessione sulla rappresentazione del mondo tra Metafisica e Nuova Oggettività¹.

In un'immaginaria geografia dell'astrazione, o almeno di una certa idea di astrazione, l'opera di Giuseppe Terragni appare come il necessario comple(ta)mento del mondo sospeso tra ordine e verità immaginato da Heinrich Tessenow in *Hausbau und dergleichen* (1916) e dell'interpretazione della grande città contenuta nella *Groszstadt Architektur* (1927) di Ludwig Hilberseimer.

Un inedito frammento di Rainer Maria Rilke, *Ewald Tragy*, autobiografico e non finito, pubblicato in un'edizio-

¹ *Posizioni in una realtà astratta* è la seconda parte del volume: Lahuerta J.J. 1989, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989. Questo saggio è un commento critico a tale approfondimento sull'opera di Tessenow, Hilberseimer e Terragni, mai tradotto in lingua italiana.

ne privata proprio nel 1927, introduce l'analisi critica del saggio di Tessenow, in cui tali virtù si esprimono nella regolarità e nella simmetria, nella chiarezza e nella semplicità delle forme di una casa ossessivamente e minuziosamente ri-disegnata, mentre un autoritratto di Georg Scholz (1926) illumina, contribuendo a spiegarle, le differenti idee sull'abitare espresse da Le Corbusier e Hilberseimer, nei progetti per il Weissenhof di Stoccarda come nei rispettivi contributi sulla città: *Urbanisme* (1924) e *Groszstadt Architektur*. La piccola città di provincia che il giovane Tragy osserva durante una passeggiata domenicale non è che — al pari della “nuova città luminosa” nella quale egli vaga, in seguito, alla ricerca di un piccolo alloggio — un sistema astratto di relazioni privo di qualsiasi integrazione qualitativa, da cui solo l'intimità di una piccola stanza tutta per sé pare offrire un sicuro rifugio. Pare, appunto, poiché gli interni degli schematici disegni di Tessenow, vivono, in realtà, in un silenzio e in un'eterna assenza (di abitanti), cui è estranea qualsiasi normale relazione tra le cose: queste galleggiano in un luogo che ha perso progressivamente ogni tratto distintivo (suolo, tetto, pareti), un 'non luogo' che le rende definitivamente astratte, autentici archetipi di una vita borghese².

Nella pittura di Scholz, a un cartello di annunci, che richiama la tecnica pubblicitaria del *collage* e ci parla di una realtà astratta, indifferente, casuale, la cui forma è da collocarsi fuori dal tempo, almeno quello vero, e ad un insieme di elementi, — un marciapiede, il cristallo tra-

² Cfr. Lahuerta J.J. 1989, *Tessenow*, in Id. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, cit., pp. 143-183.

sparente di una vetrina, un'automobile — che da simbolo della grande città sono tradotti in puri segni, si sovrappone la figura del protagonista, quasi a mostrare, per citare Simmel, l'abisso che separa l'astratto esterno dal singolo individuo. Ma nei contemporanei ritratti di Anton Räderscheidt, persino quest'ultimo diviene sempre più trasparente, perdendo i propri tratti distintivi per tramutarsi in una caricatura, sullo sfondo di edifici, lampioni, angoli di città sempre uguali. Un personaggio analogo si colloca al centro della fotografia pubblicata da Hilberseimer sul numero de «L'Architecture Vivante», (primavera-estate 1928) monograficamente dedicato al Weissenhof: qui l'astratto universo dell'architetto tedesco — una casa le cui finestre sono semplici rettangoli ritagliati nella parete, senza persiane né tende — nulla dice sulla vita dei suoi abitanti. Quella vita dalla quale Le Corbusier, autore dell'edificio che appare in secondo piano, si allontana nell'atto stesso di descriverla, temendo che essa non possa essere vera, ma lasciando che tale dubbio appartenga unicamente al lettore dei suoi commenti sull'esposizione³. Hilberseimer dimostra che solo la composizione pertiene ai compiti dell'architetto e ciò spiega la differenza che intercorre tra la sua *Groszstadt Architektur* e la città per tre milioni di abitanti proposta da Le Corbusier sulle pagine di *Urbanisme*: un semplice schema di relazioni, una proposta di città, a fronte di una forma concreta, di una città realmente determinata e funzionante. Come pure la distanza che, in quella fotografia, allontana la sua

³ Cfr. Le Corbusier 1928, *La signification de la Cité Jardin du Weissenhof à Stuttgart*, «L'Architecture Vivante», pp. 9-15.

composizione di elementi intercambiabili dall'edificio di Le Corbusier, appartenente ad un tempo differente, poiché traduzione formale, a tratti didascalica, della sua più classica schematizzazione: i “cinque punti della nuova architettura”⁴.

Il capitolo dedicato a Terragni⁵, si apre con la descrizione di una fotografia della Casa del Fascio di Como pubblicata sulla Tavola VII del primo e unico numero di «Valori primordiali». Una rappresentazione — questo l'immediato avvertimento — non formata nei sensi, ma anteriormente costruita nella mente:

l'immagine non mostra la realtà, ma la sostituisce;
la figura è idea dell'oggetto rappresentato, sogno, fantasmagoria⁶.

Un vuoto popolato di corpi inerti — i frammenti della cornice della Cattedrale, sospesi ad una indeterminata altezza dal suolo, sulla sinistra, e una porzione della facciata del Teatro sociale, smaterializzata dalla propria stessa ombra, sulla destra — certo dotato di una “calma prodigiosa”⁷ e di una “incantata lontananza”⁸, ma tuttavia ancora capace di trarre dalla concavità della montagna sullo sfondo (Brunate), la relativa perfezione di una forma propria che lo converte in limite, è la “prima approssimazione a ciò che è completo, misurato”⁹.

⁴ Cfr. Lahuerta J.J. 1989, *Hilberseimer*, in Id. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, cit., pp. 185-235.

⁵ Lahuerta J.J. 1989, *Terragni*, in Id. 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, cit., pp. 237-279.

⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁸ *Ibid.*, p. 239.

⁹ *Ibid.*, p. 239.

Il fine di tale rarefazione universale è uno solo:

collocare lo spettatore dinanzi ad una immagine che interpreta una rottura nel divenire, che spiega il suo luogo e il suo istante come il luogo e l'istante sacri di una apparizione: quella dell'essere elementare della Casa del Fascio¹⁰.

Questa occupa, infatti, il centro della scena, come un prisma cristallino in controluce, un'idea la cui verità dipende unicamente dall'atmosfera rarefatta che la circonda.

Ciò che è elementare — afferma l'autore — ha un significato autonomo, intrinseco. E posto che la materia si è dissolta resta solo ciò che sta 'fuori dall'uomo': il valore, 'i valori primordiali'¹¹.

Come già Manfredo Tafuri, nel saggio *Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni*, aveva presentato il muro sospeso della soluzione A (1934) del concorso per il palazzo del Littorio a Roma nei termini di un "atonale aforisma", per poi chiedersi quando mai il linguaggio avesse costituito un problema per Terragni, così Lahuerta si domanda, qui, se quella sopra descritta sia la vera Casa del Fascio. La risposta è ovviamente e immediatamente negativa: il capolavoro comasco non possiede la propria origine nel volume che tale rappresentazione ci mostra, tramutato in un concetto astratto ed assoluto attraverso un processo puramente speculativo, bensì nel reale campo matematico della città cui il lotto stesso sul quale l'edificio insiste, appartiene e "se una qualche forma, una qualche idea primordiale alimenta le intenzioni dell'architetto,

¹⁰ *Ibid.*, p. 239.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

questa non è precisamente quella del prisma perfetto come spettacolo di una altra realtà, di una realtà magica, ma quella del volume come entità, come quantità rigorosa”¹². È quanto si evince (anche) dalla relazione pubblicata sul numero doppio di «Quadrante» dell’ottobre del 1936, dove il riferimento alle necessità di “occupare l’intera area assegnata”¹³ è l’unico momento in cui lo scritto si discosta da una generica retorica volta ad associare l’intero edificio alle sorti di un fascismo come “avvenimento assolutamente originale”¹⁴. Le misure dell’imperfetto quadrato di 33 metri di lato sono, così, “il dato più puro tra tutti quelli disponibili, il più astratto”¹⁵, l’unico in grado di trascendere ogni inquadramento ideologico per avviare *de facto* l’artificio dell’architetto.

Gli stessi disegni preparatori mostrano la Casa del Fascio tra gli indifferenti e silenziosi volumi della città, con i quali essa condivide l’origine di una forma certo elementare, ma inconvertibile in un messaggio estraneo alle intenzioni dell’architetto. E tale (urbana) appartenenza è rimarcata dalla maglia ortogonale che determina le quattro facciate dell’edificio: una maglia geometrica astratta, virtualmente infinita, nel cui ordine, ascrivibile alle regole della struttura, Terragni scopre “le cause della sua architettura”¹⁶. Se essa, precisa Lahuerta,

si fa identicamente visibile in ognuna delle facce del prisma (e, al materializzarsi, si relativizza, convertendo ogni

¹² *Ibid.*, p. 240.

¹³ Terragni G. 1936, *La costruzione della Casa del Fascio di Como*, in «Quadrante», n. 35-36, pp. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵ Lahuerta J.J. 1989, *Terragni*, cit., p. 242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

facciata in un frammento autonomo, indipendente dalle altre tre) non è perché sia stata *creata* da Terragni. Effettivamente, egli la ha solo scoperta e mostrata, giacché, nella sua neutralità priva di sfumature, quel reticolo è la sola architettura: quella che senza cessare di essere concreta si fa universale, in quanto equivalente sempre a se stessa¹⁷.

Il gioco che consente di sovrapporre alla sua necessaria permanenza il transeunte attuare dell'architetto nient'altro è che la composizione:

quell'istante sospeso, separato dal divenire, in cui è permesso interpretare la regola [...] Così anche il lavoro dell'architetto, Terragni, è semplicemente una interpretazione: quella che traduce la norma (la maglia) imposta da un risultato (la Casa del Fascio) in un fittizio campo di trasformazioni (da piano in solido, da massa in vuoto, da opaco in trasparente). Però una tale trasformazione [...], non può ritornare al suo autore una volta proposta, poiché chiusa nel suo istante prescinde da qualsiasi ragionamento originale e si presenta, proprio grazie alla rottura che provoca nella possibile continuità del mondo esteriore a se stessa, come già conclusa, completa, come il risultato di una intuizione, che solidificata fuori dalla ragione, rimane, anche, tuttavia, lontana dal sentimento¹⁸.

Pertanto, l'immagine pubblicata su «Valori primordiali» acquista significato solo se si riconosce nella Casa del Fascio una traduzione del mito bontempelliano, un mito che, “pietrificando, fermando, svuotando, isolando in un gesto unico il presente lo converte in un puro dato infinitamente manipolabile”¹⁹, tra “stupore” e “stupidità”. Ritroviamo il primo nell'intervallo che, inevitabilmente, separa l'architettura dal proprio autore, nell'istante stesso in

¹⁷ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸ *Ibid.*, p. 259-260.

¹⁹ *Ibid.*, p. 263.

cui essa prende forma, e la seconda nell'amore per il gioco, in questo caso il gioco magnifico della composizione. La coincidenza tra l'idea di Bontempelli e la costruzione terragnese spiega altresì la critica mossa da Giuseppe Pagano alla Casa del Fascio nell'articolo *Tre anni di architettura in Italia*, pubblicato sul numero 110 di «Casabella»: il tradimento (reale o presunto) della missione sintetica che l'architettura deve possedere e manifestare nella propria materialità, è l'occasione per inventare uno scenario inedito in cui sovrapporre oggetto e idea²⁰.

La Casa del Fascio non è astratta semplicemente in quanto prodotto del pensiero, ma poiché, sradicata dal suo autore, si tratta di una *astrazione reale* [...], cioè l'unica che per il fatto di esistere come risultato di una *azione* e non di una idea, può essere oggetto di una qualsiasi manipolazione²¹.

L'azione è lo straordinario lavoro di Terragni sui dati a sua disposizione.

Scieva da qualsiasi funzionalismo, essa appartiene alla città come tutti gli altri silenziosi prismi rappresentati nei disegni preparatori ed è indifferente a qualsiasi convenzione o preconetto, inclusa l'idea (divertente per Bontempelli) di una casa di vetro. La sua unica estetica è quella che nasce da una necessità di "vita collettiva", nella quale qualsiasi relazione tra gli individui è realmente astratta. "Nessuna altra *estetica* — conclude Lahuerta: per questo la Casa del Fascio di Giuseppe Terragni era l'unica possibile, e allo stesso tempo *tutte* le possibili"²².

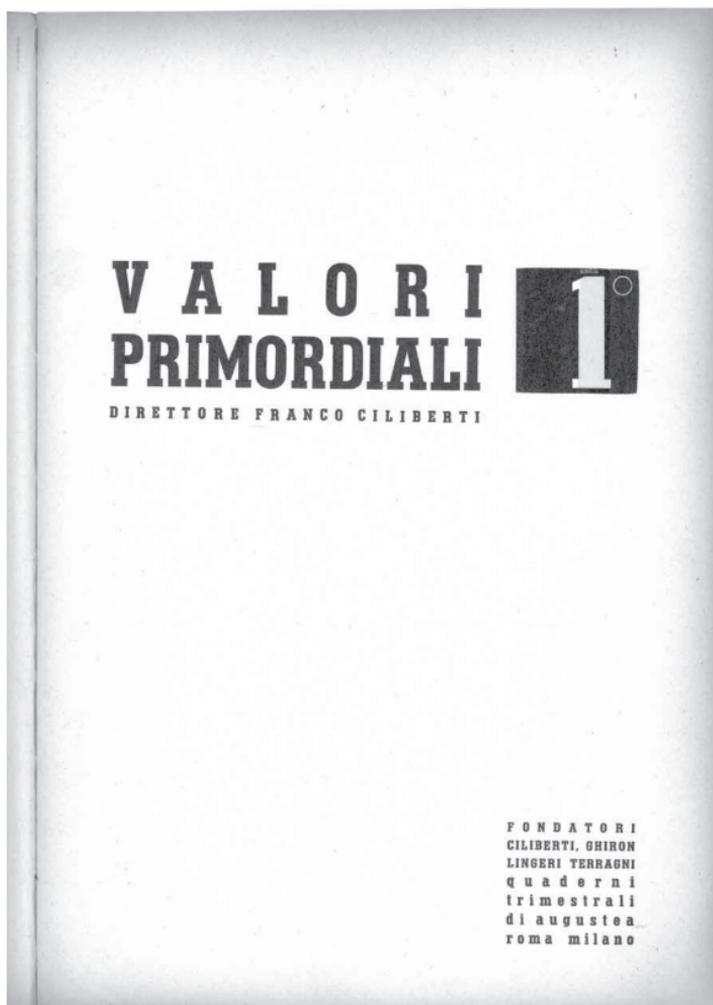
²⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 269-270.

²¹ *Ibid.*, p. 270.

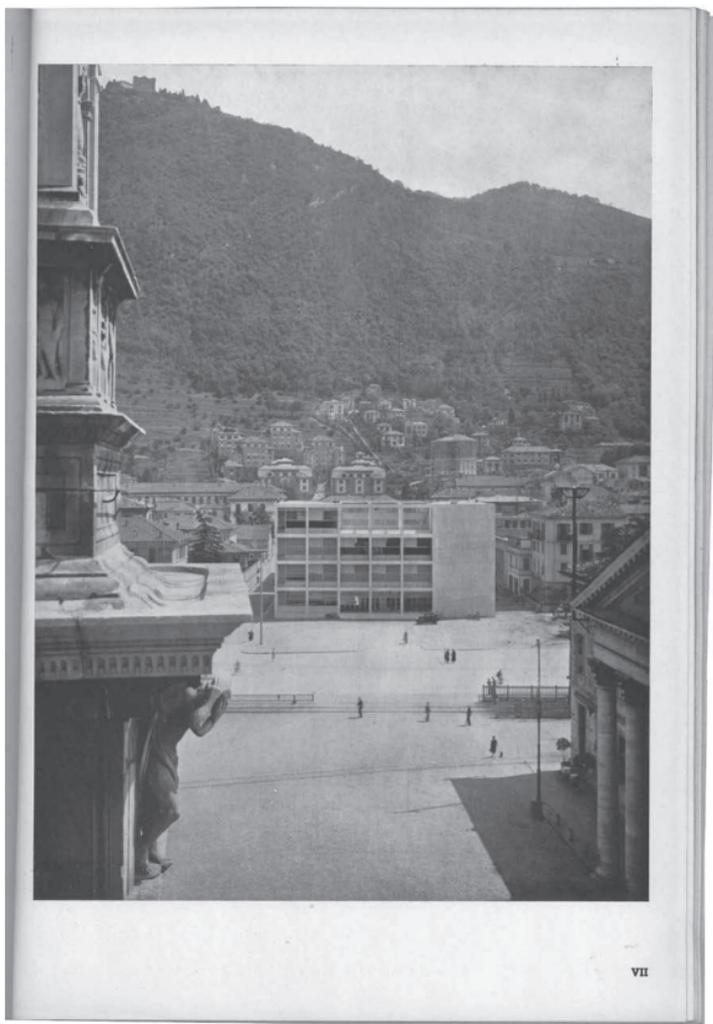
²² *Ibid.*, p. 273.

Riferimenti bibliografici

- 1936, *Documentario sulla Casa del Fascio di Como*, in «*Quadrante*», n. 35-36.
- 1938, «*Valori primordiali*», n. 1.
- 1968, «*L'Architettura Cronache e storia*», n. 153.
- Ciucci G. 1996, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Milano.
- Eisenman P. 2003, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Pr., New York.
- Eisenman P. 2005, *Die formale Grundlegung der modernen Architektur*, gta Verlag / eth Zürich, Zurich.
- Hilberseimer L. 1927, *Groszstadt Architektur*, Julius Hoffmann, Stuttgart.
- Labò M. 1947, *Giuseppe Terragni*, ed. Il Balcone, Milano.
- Lahuerta J. J. 1989, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Editorial Anthropos, Barcelona.
- Le Corbusier 1924, *Urbanisme*, Crès & Cie, Paris.
- Mantero G. 1969, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo, Bari.
- Pagano G. 1937, *Tre anni di architettura in Italia*, in «*Casabella*», n. 110, pp. 2-5.
- Tafuri M. 1978, *Il soggetto e la maschera. Un'introduzione a Terragni*, in «*Lotus International*», n. 20, pp. 4-31.
- Tessenow H. 1916, *Hausbau und dergleichen*, Woldemar Klein, Baden-Baden.
- Zevi B. 1980, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna.



«Valori primordiali», 1938, n. 1, frontespizio.



VII

«Valori primordiali», 1938, n. 1, tav. VII.

**FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI E GIANCARLO
DE CARLO A URBINO**

Tema centrale della ricerca è il carattere dell'architettura della città di Urbino nel suo rapporto con il paesaggio, rilevato e delineato attraverso l'indagine dell'opera di Giancarlo De Carlo e quella di Francesco di Giorgio Martini. Lo studio, basato principalmente sulle testimonianze archivistiche provenienti dal Fondo De Carlo presso lo IUAV di Venezia, è rivolto a testimoniare l'esistenza di un'ideale continuità sovrastorica tra gli interventi tardo quattrocenteschi del Martini e quelli, a noi contemporanei, di De Carlo.

In particolare, si sono prese in esame quattro opere che l'architetto milanese realizza nel piccolo centro storico marchigiano durante il periodo che va dagli anni Cinquanta agli anni Novanta (le quattro sedi universitarie) evidenziando il filo rosso che a distanza di secoli unisce lo spazio contemporaneo con quello della città storica.

La corrispondenza tra città e paesaggio, la mediazione tra spazio pubblico e privato e la concezione dell'architettura quale complessa progettualità compositiva costituiscono i tratti caratteriali della piccola cittadina marchigiana e paiono offrire, con diversi gradi di espressione, un disegno unitario capace di trovare continuità e coerenza tra epoche diverse.

Negli appunti manoscritti e dattiloscritti dal titolo *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, in larga parte inediti¹, De Carlo fornisce una lettura di Urbino attraverso l'interpretazione dell'opera di Francesco di Giorgio riconoscendo nell'architetto senese l'artefice della qualità architettonica degli spazi e dell'identità della città.

Il vasto *corpus* documentario (annotazioni, schizzi, progetti) costituisce la spina dorsale su cui si è strutturato lo studio rivolto a dimostrare l'esistenza di una coerenza tra Urbino rinascimentale e Urbino contemporanea.

De Carlo riflette sulla modernità del metodo compositivo del Martini e su come abbia rappresentato un modello di riferimento per i progetti urbinati:

Mi ha sempre interessato Francesco di Giorgio perché — permettetemi di dirlo — mi sono trovato varie affinità con lui, anche se in verità ci separano molti secoli. Mi sembra proprio che abbiamo avuto alcuni problemi comuni; e quindi ho sempre pensato che, approfondendo quello che lui ha fatto, avrei potuto capire meglio quello che volevo fare io².

Dalla lettura dell'articolazione urbana e spaziale del Palazzo Ducale, De Carlo riconosce che l'identità di Urbino, nella sua declinazione regionale, si fonda su un'inequivocabile corrispondenza tra animo umano e paesaggio, sulla fusione tra il contesto urbano e quello naturale.

¹ De Carlo G., *I miei incontri con Francesco di Giorgio*, dattiloscritto, in *L'Architettura di Francesco di Giorgio Martini* – Atti del convegno di studio del 10 dicembre 1989, Comune di Cagli/Provincia di Pesaro e Urbino 1994 (testo che non ebbe circolazione), in Archivio De Carlo, (De Carlo-scritti/288 CR=ECAP00013290).

² Cfr. Ivi

Il paesaggio, attraverso l'architettura di Francesco di Giorgio entra nell'abitato, penetra il costruito fondendosi con esso in un sistema di vasi comunicanti.

Quando ho scoperto il Palazzo Ducale – scrive – ne sono stato molto colpito. Ero arrivato da poco a Urbino e la prima cosa che avevo notato in città era proprio il Palazzo di Federico. Lo avevo notato non tanto come un bell'edificio, ma piuttosto come un punto di condensazione della città: come se la città in quel punto lievitasse fino al momento più alto della sua espressione [...] picco di un tessuto più ampio, tutto con sottigliezza qualificata, che si rivolge non solo nella città ma anche nella campagna e in tutto l'ambiente circostante³.

L'attenzione di De Carlo si concentra sulla qualità architettonica della dimora Ducale e di tutte le fabbriche che il Martini costruisce per il Duca Federico da Montefeltro (il Convento di S. Chiara, il piccolo mausoleo di S. Bernardino, le fortezze militari disseminate nel territorio del Montefeltro) attribuendo ai complessi architettonici il ruolo di 'cerniere' in cui il paesaggio entra nella città attraverso l'architettura che acquisisce la capacità e la forza di diffondere il proprio vocabolario nella campagna, contribuendo alla costruzione del carattere di un luogo capace di filtrare nei suoi edifici rappresentativi natura e territorio.

I progetti per la Sede centrale dell'Università (1951), per la Facoltà di Legge (1966-1968), di Magistero (1968-1976) e di Economia (1986-1999) sono il risultato di un atteggiamento progettuale basato sulla rilettura del rapporto tra città e paesaggio e rappresentano una nuova ver-

³ Cfr. Ivi

sione tipologica degli elementi architettonici che Francesco di Giorgio inventa e sperimenta a Urbino, come l'impianto ad ali e il giardino pensile.

“Dopo la decisione del Duca di Montefeltro di dare corso alla fabbrica — sostiene De Carlo a proposito del Palazzo Ducale — aveva cominciato a circolare l'idea di un palazzo come città, una città come palazzo: un'idea che ancora oggi conserva un senso e dimostra come il suo promotore sia stato un personaggio non comune”⁴.

Se si osserva il Palazzo dalla piazza del Mercatale diventa difficile individuare dove inizia e dove si conclude il grande organismo architettonico poiché Federico da Montefeltro fa realizzare la propria dimora inserita nella struttura urbana della città con l'obiettivo politico di controllare i sudditi senza ostentare grandezza e autorità, mescolando e mettendo sullo stesso piano l'architettura di corte con quella del popolo.

Attraverso l'opera di Francesco di Giorgio si definisce il carattere di una città ove gli spazi pubblici conferiscono in quelli privati, di corte, secondo le intenzioni di un committente che ha l'obiettivo di dare al popolo il senso di appartenenza alla città da lui stesso concepita.

Il Palazzo avvolge gli spazi pubblici legandosi ad essi con un rapporto piano, accogliente e restando omogeneo agli edifici del lato opposto, che anche nel Quattrocento dovevano avere un'altezza appena minore. [...] Nessun intervento del Rinascimento italiano ha concluso con maggio-

⁴ De Carlo G., *La città di Urbino: progetto e modifica*, dattiloscritto inedito (con correzioni e annotazione manoscritte) risalente ad agosto 1992, Archivio De Carlo.

re coerenza il programma di costruire uno spazio urbano continuo e unificato⁵.

La lezione compositiva del Martini porterà De Carlo a costruire quella continuità spaziale che è propria degli spazi rinascimentali urbinati attribuendo ai progetti delle sedi universitarie il carattere di luoghi dove la fluidità tra gli spazi esterni e quelli interni qualifica l'architettura.

I quattro complessi scolastici sono il risultato della riprogettazione di conventi seicenteschi dove l'architetto, liberando i corpi di fabbrica dalle addizioni improprie stratificate negli anni ne ridistribuisce gli ambienti interni dando luogo a nuovi assi visivi, ortogonali ai fronti strada, a nuove infilate prospettiche che hanno la qualità di connettere, sia visivamente che spazialmente l'articolazione interna delle funzioni con il contesto urbano.

I quattro interventi di riprogettazione rianimano brani di tessuto storico declinandoli in un assetto urbano contemporaneo, risultato di un metodo compositivo che rimette in circolo le preesistenze dando origine ad un nuovo equilibrio tra le parti. Si conferisce agli edifici progettati il carattere di non-finito, proprio delle fabbriche martiniane, l'immagine di un'architettura in continuo processo evolutivo; una parentesi lasciata aperta, dove l'organismo edilizio sembra essere permeato di energia, di linfa vitale pulsante in cui vibrano gli elementi architettonici della composizione.

⁵ De Carlo G., *Inaugurazione mostra elaborati Prg -Teatro Sanzio-Urbino*, dattiloscritto inedito di deregistrazione con data manoscritta - 9 aprile 1994 -, in Archivio De Carlo, IUAV.

Gli edifici di De Carlo acquisiscono così la qualità di non appartenere a un tempo perché il tempo che essi rappresentano è quello presente, dove l'immagine di un cantiere in perenne fase di costruzione rinnova ogni volta il concetto secondo cui il progetto è un processo in divenire.

Sono arrivato alla conclusione — scriverà De Carlo durante l'inaugurazione della mostra degli elaborati grafici del Piano regolatore di Urbino del 1994 — che la quiete è il complemento fondamentale dell'attività e che non esiste attività se non esiste la quiete e viceversa, come non esiste la notte se non esiste il giorno, e che il tipo della tipologia può essere il punto di partenza, ma non può essere il punto di arrivo perché il punto di arrivo è la forma delle cose, è l'immagine delle cose, l'immagine che la gente percepisce e che esperisce, con la quale si mette in relazione, attraverso la quale si esprime, è l'immagine che a un certo punto trasforma gli spazi in luoghi attraverso la presenza della gente che continua a trasformarli, e quindi è da tutto questo che il progetto non è altro che un processo, che il progetto è il momento iniziale di un'azione che si continua a sviluppare e che il processo, per quanto possa essere esclusivo nel suo primo movimento, inevitabilmente deve diventare inclusivo, cambiare e coinvolgere continuamente altre volontà e altre azioni e affinarsi attraverso questo coinvolgimento, diventare significativo e quindi diventare formazione e costruzione di luoghi⁶.

⁶ De Carlo G., *Inaugurazione mostra elaborati Prg -Teatro Sanzio-Urbino*, dattiloscritto inedito di deregistrazione con data manoscritta - 9 aprile 1994-, in Archivio De Carlo, IUAV.

Riferimenti bibliografici

- Benevolo L., Boninsegna P. 2000, *Urbino*, Laterza, Bari.
- Cucco G. 1994, *Urbino, percorso iconografico dal XV al XIX secolo*, Accademia Raffaello, Arti Grafiche Stibu, Urbania.
- De Carlo G. 1966, *Urbino, la storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio Editori, Padova.
- De Carlo G. 1995, *Il Cannocchiale rovesciato*, in «Volontà», n. 2-3.
- Dolciami Crinella S., *Dalla città del silenzio. Conversando con C. Bo, M. Luzi, G. De Carlo*, QuattroVenti, Urbino.
- Fiore F.P., Tafuri M. (a cura di) 1994, *Francesco di Giorgio architetto*, Electa, Milano.
- Fiore F.P. 1978, *Città e macchine del '400 nei disegni di Francesco di Giorgio Martini*, Olschki Editore, Firenze.
- ILAUD 1992, *Reading and Design of the Physical Environment.*, Vol 1, QuattroVenti, Urbino.
- ILAUD 1993, *Reading and Design of the Physical Environment.*, Vol 2, QuattroVenti, Urbino.
- ILAUD 1994, *Reading and Design of the Physical Environment.*, Vol 3, QuattroVenti, Urbino.
- Maltese C. (a cura di) 1967, *Francesco di Giorgio Martini. Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Ed. Il Polifilo, Milano.
- Papini R. 1946, *Francesco di Giorgio architetto*, Firenze.
- Polichetti M.L. (a cura di) 1985, *Il Palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche*, Ed. QuattroVenti, Urbino.
- Samassa F. (a cura di) 2004, *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, Il Poligrafo, Padova.
- Samassa F. (a cura di) 2004, *Giancarlo De Carlo. Inventario analitico dell'archivio. Archivio Progetti Venezia, IUAV*, Il Poligrafo, Padova.



Un'apertura della parete del giardino pensile del Palazzo Ducale di Urbino.
Foto dell'autore.



Un'ala del Palazzo Ducale di Urbino che definisce la Piazza Grande.
Foto di G. Sgrilli.



Il giardino pensile della Facoltà di Legge. Foto dell'autore

Scorcio della calotta di vetro della Facoltà di Magistero. Foto dell'autore.



Una torre-scala della Facoltà di Economia. Foto dell'autore.

LONTANO

Paesaggi altri?

**FORME E FIGURE TRASMIGRATE DALL'ITALIA
NEL LAVORO DI KARL FRIEDRICH SCHINKEL**

Fino a dove arriva il Mediterraneo? Questa domanda ci siamo posti tanti anni fa quando nella redazione della rivista *Phalaris*, avevamo deciso di dedicare un numero al Mediterraneo. Il Mediterraneo arriva fino alle lastre di marmo di Alvar Aalto in Finlandia, fino alla piazza di Asplund per Göteborg. Sicuramente il Mediterraneo arriva al *Römisches Haus* voluto da Goethe a Weimar, in quella grotta con la fonte, che fa da basamento e sorregge quel desiderio di casa alla maniera degli antichi che conosciamo.

L'architettura è trasposizione di altre architetture, "l'architettura è vedere le cose e trasferirle": è una frase di Giorgio Grassi che qui mi permetto di prendere in prestito.

I viaggi misurano il Mediterraneo. Il palazzo di Diocleziano ridisegnato dai fratelli Adam, trasposto in Inghilterra nel quartiere di Adelphi Terraces. Le pietre d'Istria portate a Venezia da Sanmicheli e Sansovino. Quelle di Provenza arrivano ad Algeri con Fernand Pouillon. La casa degli antichi rivive per frammenti nel lavoro di Palladio, a sua volta in una sorta di *International Style* ante litteram, riemergendo come un fiume sotterraneo nella campagna

inglese. I tipi viaggiano, i luoghi stanno. Le architetture fatte con altre architetture, misurate, smontate, rimontate, trasfigurate.

Per Schinkel l'Italia è materiale da costruzione per il progetto. Potremmo a lungo parlare dei motivi e delle particolarità che Schinkel prende dall'Italia. Qualche anno fa c'è stata una mostra, *Berlin und die Antike* (Arenhövel, 1979), nella quale alcuni studiosi avevano fatto un lungo lavoro, mostrando fedeltà all'originale, indicando le modifiche, denunciando i tradimenti. Io lascio volentieri questo compito agli storici, che sono più bravi.

Io sono un architetto e cerco di capire che cosa Schinkel ha imparato dall'Italia. Interessa qui l'aspetto di generalità del lavoro di Schinkel e in questo lavoro di trasposizione sta il passaggio dalla particolarità di un luogo al 'classico'. Chiederci che cosa Schinkel abbia imparato dall'Italia serve per capire come Schinkel stesso ancora oggi progetti e, a nostra volta, che cosa noi possiamo imparare da Schinkel nel nostro lavoro di architetti.

Chi sono i Maestri? Sono quelli da cui noi continuiamo ad imparare.

Nel 1804 Schinkel, da Roma, scrive all'editore Unger per proporgli una piccola opera, *ein Werkchen*. Schinkel inizia così il racconto di un viaggio in Italia:

In un viaggio attraverso l'Italia e le sue isole ho avuto occasione di collezionare una quantità di opere di architettura interessanti, che sin ad ora non sono mai state prese in considerazione o riutilizzate.

Gli appunti di Schinkel sono un libro mai scritto (è il suo *Architektonisches Lehrbuch*).

Schinkel organizza il lavoro usando l'Italia come materiale da costruzione, anzi studiando alcuni frammenti capaci di generare progetto.

Schinkel organizza il lavoro per frammenti.

Ecco l'indice del primo quaderno e i suoi quattro frammenti: il *Landhaus bei Syrakus*, il *Landhaus bei Capri*, le chiese e quei piccoli oggetti in grado in realtà di trasformare il paesaggio.

Parlando del *Landhaus bei Syrakus*, Schinkel ancora una volta usa un racconto delle origini.

La descrizione di un luogo mitico del Mediterraneo ci introduce il *Landhaus*: un pendio, una sezione, una grotta, una fontana, un terrazzamento, ma soprattutto un'acqua.

Un'acqua che per via di natura scende al mare.

Schinkel usa il disegno per conoscere i luoghi e interrogare le forme, è interessato a trovare la misura. E questo è per noi ora come allora. In questi disegni per il *Landhaus bei Syrakus* oscilla continuamente tra il rilievo di un edificio esistente e una voglia di progetto. È straordinario, secondo me, come in questo lavoro del *Landhaus* per Siracusa, si ritrovino molti dei temi che fanno parte del materiale da costruzione del successivo lavoro di Schinkel. Con gli schizzi Schinkel si chiede che cosa sia appropriatezza. Cioè ordine che corrisponde a uno scopo capace di conferire fisionomia a un'opera.

Il suo valore è in questa sua adeguatezza al carattere, e questo non si ottiene con il linguaggio pittoresco, ma con uno studio sistematico delle tecniche proprie della composizione, in cui Schinkel è maestro.

Con Palladio oltre Palladio, sicuramente ammirando Bramante (negli schizzi di Schinkel la sezione del Chiostro della Pace a Roma), ma soprattutto ritrovando le ragioni delle regole nell'architettura della campagna e della città antica.

Tecniche compositive, non trucchi:

- Schinkel sostiene le ragioni della simmetria sulle singole parti della costruzione, sui singoli oggetti;
- Schinkel sostiene le ragioni della asimmetria complessiva dell'impianto (*Anlage*) che è *site specific*, deriva dalla posizione rispetto alla topografia, dalla giacitura, dalle viste. È sempre una questione di composizione!

Simmetria/Asimmetria: significa parlare di una parte in relazione all'insieme.

E non è forse questa la lezione italiana della casa del giardiniere di corte o dei bagni romani di Potsdam? Nelle piante che assumono una geometria complessa simmetrica nelle singole parti e bilanciata nel complesso sembra di ritrovare il Raffaello di Palazzo Pandolfini a Firenze o l'impianto di Villa Madama a Roma. Un lavoro di continuo bilanciamento. In alcuni casi — scrive Schinkel nei suoi appunti — la simmetria dell'intero non è praticabile, ma può aver luogo nelle singole parti.

Composizione è tensione degli opposti?

Ed è anche questo il motivo per cui Schinkel oggi ancora progetta, ancora ci consente di conoscere i luoghi col progetto.

Imparare da Schinkel, significa cogliere un modo di porsi rispetto al luogo, significa saper leggere e inseguire le re-

gole. Una tesi di Dottorato discussa a Stoccarda nel 2001 ha messo in luce come Mies usa l'impianto di Schinkel allo Haus Eliat e al Padiglione di Barcelona (Stemshorn, 2002).

La ricostruzione delle ville di Plinio è grande pianta, *grosser grundriss* come la definisce Adolf Loos.

Grande Pianta è la costruzione della città per eccellenza. Talvolta è la città. Come villa Adriana a Tivoli è città.

Composizione è arte del tenere insieme disgiungendo.

Con Tessenow del resto sappiamo che è meglio disgiungere che collegare.

E dentro a quelle grandi piante vi sono elementi che ritornano, punti raccordo tra corpi di fabbrica: posizionare una torre, per esempio, è un compito difficile. Bisogna spenderla nel punto giusto.

Schinkel usa le torri come snodo, come punto attorno a cui gira la pianta: come testa perpendicolare a un corpo allungato oppure laddove si congiungono parti diverse dell'edificio.

Si impara da Palladio e dall'impianto antico di villa Sarego a Santa Sofia di Pedemonte, nella esedra e nei corpi che serrano il portico di Villa Barbaro a Maser, nella grande pianta di Villa Thiene a Quinto Vicentino.

Il tutto adeguatamente e appropriatamente trasposto in terra di Prussia: le colombaie rurali italiane divengono *belvedere* a Potsdam. La torre governa la corte, e Schinkel ammira Palazzo Vecchio a Firenze. A Bagheria le torri isolate marciano il territorio, ma le torri definiscono anche il castello, serrano la mole del palazzo, contengono l'edificio. Anche una piccola casa può essere un castello: co-

me a Tegel che si fregia del nomignolo di piccolo castello e che però contiene il Palladio di Cricoli, figura continuamente inseguita.

Ma l'Italia è per Schinkel topografia, basamento che regge la città, sezione all'ennesima potenza.

Ecco *Rovine sul Palatino*, la grandiosità del muro romano, origine e destino di ogni architettura. Le arcate sevrane proseguono il pendio, sono basamento in attesa.

E nella sezione Schinkel vede la grotta; l'Italia è anche una grotta.

Il *Landhaus bei Syrakus* segna il percorso dell'acqua che da una grotta va al mare.

Schinkel impara dall'Italia come la grotta sia architettura sul confine: dove finisce l'architettura e dove comincia la natura. Come si disegna una grotta?

La sezione è la messa in opera della natura, la condizione secondo la quale l'architettura costruisce il pendio. Muri di sostegno pronti ad essere completati e abitati. Fondazioni sul punto di disvelare un principio insediativo, sequenza di archi che sono sostruzioni. Ecco tutta la storia del Mediterraneo, a Gerusalemme come a Bisanzio: la rovina e gli edifici del passato non si fissano nell'ammirazione di un'epoca ormai intransitabile. Essi appartengono a una più generale idea di *costruire* strettamente imparentata con 'ri-costruire' ('conoscere' del resto è per l'architetto indissolubile da 'ri-conoscere').

I palazzi berlinesi oscillano tra il basamento murato di palazzo Medici Riccardi, e i terrapieni visti in Italia, resi forti con bugne sbazzate, come appena uscite dalla grotta: è il lato di palazzo Pitti del resto che ritorna nel lavoro di Schinkel. Ordine di natura gigante che si fa pietra.

Ecco le muraglie che rinserrano le facciate a mare dei grandi palazzi del Mediterraneo.

E il pergolato, a coronamento di questi muri o appena rialzato sul piano della campagna prussiana, sta per Schinkel dentro un'idea di Mediterraneo, è vera e propria architettura, sequenza di pilastri, corpo di fabbrica, muro traforato.

Ma ciò che dell'Italia resta duraturo e fisso in fondo al viaggio è il Palazzo, tutti i palazzi del Mediterraneo. Ridi-segnato mille volte Palazzo Medici Riccardi con le bugne, la panca di via, il generoso sporto del tetto, uno spessore di facciata che sembra un corpo di fabbrica se la vedi da San Lorenzo. Una visione di parte in cui tutti i palazzi del Mediterraneo — materiale da lavoro per il nostro mestiere di architetti — stanno in fila uno dopo l'altro, da Serlio passando per la Bauakademie fino alla casa del Fascio di Terragni a Como, uno degli ultimi palazzi del '900.

Riferimenti bibliografici

Collotti F. 2014, *Form und Bild Italiens im Werk Karl Friedrich Schinkels / Forme e figure trasigrate dall'Italia nel lavoro di Karl Friedrich Schinkel*, in A.A. V.V., *Potsdam&Italien: Die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur/La memoria dell'Italia nell'immagine di Potsdam*, Potsdam School of Architecture/FHP, Potsdam.

Grassi G. 1988, *Architettura lingua morta*, Electa, Milano.

Malcovati S. (a cura di) 2011, *Una casa è una casa*, Franco Angeli Editore, Milano.

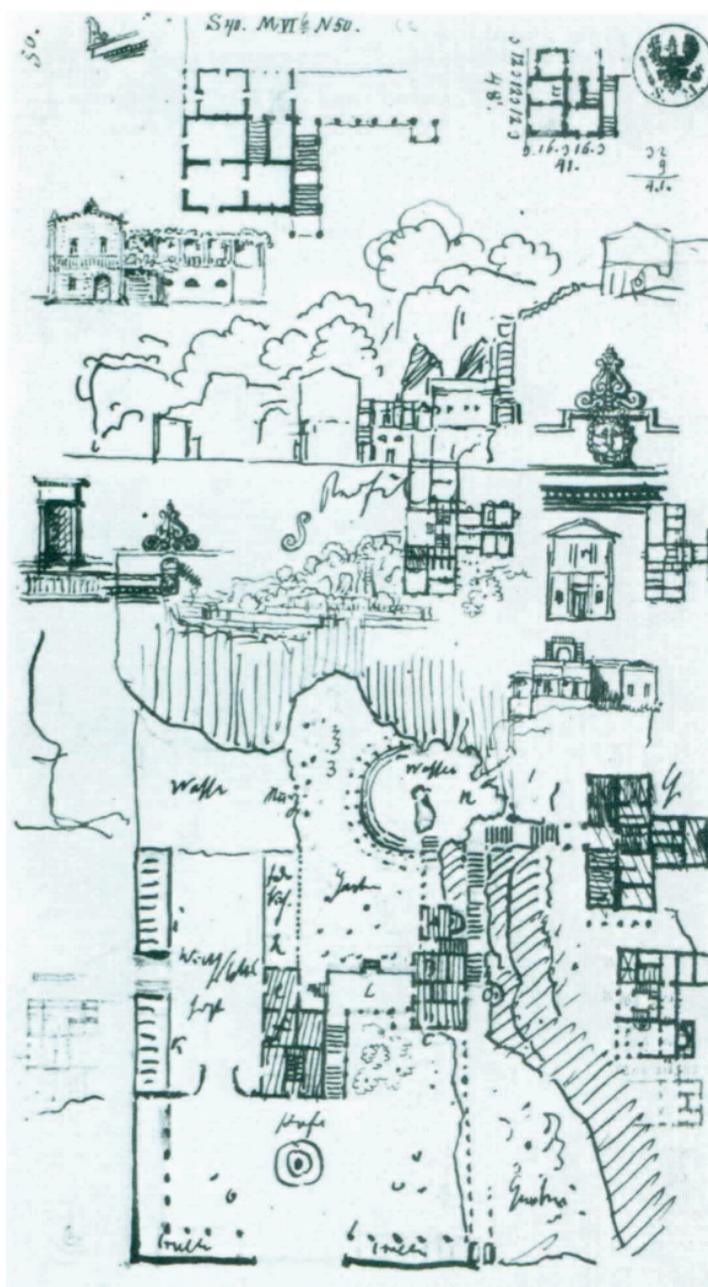
Mackowsky H. 1922, *Karl Friedrich Schinkel. Briefe, Tagebücher, Gedanken*, Propyläen-Verlag, Berlin.

Peschken G. 2001, *Das architektonische Lehrbuch*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.

Riemann G. (a cura di) 1979, *Karl Friedrich Schinkel. Reisen nach Italien*, Rütten und Loening, Berlin.

Semerani L. 2000, *L'altro moderno*, Allemandi, Torino.

Stemshorn M. 2002, *Mies & Schinkel: das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes*, Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin.



K.F. Schinkel – Landhaus bei Syrakus. Dal primo libro (o frammento) dello *Architektonisches Lehrbuch* (ora in Peschken, G. *Das Architektonische Lehrbuch*, 2001 München Berlin).

SEDAD ELDEM E ISTANBUL: L'ARCHITETTURA DELLA CITTÀ

Tendenziosamente scelto, il titolo di questo scritto crea un ponte tra il lavoro di Sedad Hakki Eldem (1908-1988) per Istanbul e le ben note teorie di Aldo Rossi (1931-1997) sulla costruzione della città. Andando oltre la scelta del titolo, ciò che unisce la vicenda di questi due architetti del Novecento, è innanzitutto il loro analogo utilizzo, ai fini del progetto, degli studi sul tipo edilizio¹.

Quello che certo è che Eldem con la sua ricerca progettuale entra così addentro al concetto di tipo che sembra letteralmente dar forma costruita alle teorizzazioni di Rossi sull'argomento.

Quando sono arrivata in Turchia all'inizio della mia ricerca di dottorato², prima ancora di 'incontrare' le molte architetture di Eldem che ancora caratterizzano la città di

¹ Su tutto quello che riguarda il concetto di tipo in architettura vedi: Madrazo L. 1995, *The Concept of Type in Architecture an Inquiry into the Nature of Architectural Form*, Ph.D Dissertation ETH, Zurich. Vedi anche Collotti F. 2018, *Il tipo come promessa di forma*, in Id. *Idea civile di architettura*, Letteraventidue, Siracusa, pp. 33-45.

² Acciai S., *Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul per frammenti di generose idee. Il caso studio di Sedad Hakki Eldem*, Ph.D. Dissertation, Maggio 2012 DIDA, Dipartimento di Architettura UNIFI, Università degli Studi di Firenze; Acciai S. 2018, *Sedad Hakki Eldem, An Aristocratic Architect and More*, FUP Firenze University Press, Firenze.

Istanbul, mi sono imbattuta nelle sue pubblicazioni monumentali. Ogni suo libro ci appare come una storia, come un grande catalogo di architettura, in cui il disegno è il principale strumento di indagine conoscitiva. Questi libri possono essere visti quasi come mattoni di una costruzione ideale alla quale l'architetto ha atteso tutta la sua vita e che corre parallelo al suo impegno professionale.

Provenendo da una Scuola di Architettura italiana, è stato per me inevitabile e naturale al contempo, leggere la vicenda di Sedad Eldem tenendo particolarmente in considerazione quella che Alberto Ferlenga chiama *la volontà rifondativa*³ che portava alcuni altri architetti del Moderno a cercare nelle espressioni popolari dell'abitare una via diversa alla modernità, coniugando la sapienza antica del costruire al linguaggio moderno.

In Italia infatti, l'analisi dell'architettura vernacolare, derivata dall'esperienza di Giuseppe Pagano, ha aiutato altri architetti⁴ a cogliere il valore dell'architettura dei borghi, dei piccoli paesi, dei tipi regionali, delle case rurali in tutte le regioni della penisola. Inoltre questa straordinaria esperienza⁵ ha avuto un tale impatto sul panorama dell'architettura italiana da costituire un primo impulso agli studi tipologici, anche se in maniera meno sistematica di quanto poi farà Saverio Muratori a Venezia.

³ Ferlenga A. 2015, *Architetti senza architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale*, in Rossi U. (eds.), *Tradizione e modernità*, Letteraventidue, Siracusa, p. 20.

⁴ *Ivi*, p. 21.

⁵ In particolare ci si riferisce alla mostra *Architettura Rurale Italiana* per la Triennale di Milano del 1936 e al volume: G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936.

In maniera analoga, il nucleo del lavoro di Sedad Eldem, è stato lo studio della casa turco-ottomana. Nessun altro architetto è riuscito come lui a riportare in vita la tradizionale casa turca attraverso la sua esperienza architettonica. Le caratteristiche essenziali di questo tipo edilizio e le sue possibili variazioni a seconda del sito, rappresentano il tratto principale del lavoro di Sedad e anche la sua principale eredità.

Va notato che le analisi di Rossi seguono di parecchi anni gli studi di Sedad Eldem sul paesaggio urbano del Bosforo, ma il metodo, in particolare quello dell'analisi tipologica preparatoria al progetto, presenta delle forti analogie. Le ragioni storiche di queste somiglianze di metodo sono da ritrovarsi nell'adozione da parte di Eldem e dell'Accademia di Belle Arti di Istanbul (Sanatlar Akademisi a Findikli) del 'metodo europeo di rappresentazione'⁶. Fino agli anni '30 infatti in Turchia le scuole di architettura avevano seguito le vecchie regole accademiche e promosso l'adesione a forme orientali di matrice neo-ottomana. La casa turco-ottomana, in quanto espressione vernacolare, non era mai stata studiata anche perché le si era preferito lo studio dei monumenti e degli edifici pubblici⁷.

L'evoluzione verso un metodo più logico e sistematico nella ricerca rispetto all'approccio puramente estetico (Beaux-Arts), che aveva caratterizzato il lavoro dell'Accademia di Belle Arti di Istanbul, pone le basi per il confronto con il lavoro successivo di Rossi.

⁶ Akcan E. 2012, *Architecture in translation – Germany, Turkey, & the modern house*, Durham & London/NC, Duke University Press, p. 233.

⁷ Eldem S.H., *Eski bir Türk evi [An ancient Turkish house]*, in «Mimar», vol. 3, n. 39, March 1934, pp. 80–81. <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/13/53.pdf>.

Le case che Eldem aveva documentato in Anatolia, quelle sul Bosforo, insieme agli immancabili giardini⁸, così come ogni elemento caratteristico di questo tipo edilizio, sono stati il materiale da costruzione per la sua ricerca progettuale. Nei suoi rilievi tipologici oltre gli aspetti tecnici traspare sempre la ragion d'essere di un luogo, la sua cultura e il suo tempo. A prima vista i suoi libri⁹ appaiono come un immenso regesto di case, giardini e tecnologie costruttive, ma dopo un'analisi più attenta queste pubblicazioni si possono considerare 'ricostruzioni progettuali': infatti il lavoro di rilievo e progetto sono assolutamente complementari. C'è sempre un carattere progettuale nei libri di Sedad Eldem, e per questo motivo l'affidabilità storica¹⁰ di questi lavori di ricerca è stata spesso messa in discussione.

In questa sorta di parallelo tra ricerche su tipo edilizio, apparentemente lontane, occorre citare lo studio sugli insediamenti del Canton Ticino di Rossi, Consolascio, Bosshard¹¹ in cui gli architetti hanno usato gli stessi strumenti di analisi tipologica moderna impiegati da Eldem e dalla sua Scuola. Ancora oggi la lezione di Rossi sulla tipologia rimane una delle più eloquenti: Rossi definisce "il tipo come l'idea stessa dell'architettura, quella che è più vicina alla sua essenza"¹². Le teorie di Rossi derivano an-

⁸ Sui giardini lungo il Bosforo vedi Eldem S.H. 1976, *Türk Bahçeleri (Turkish Gardens)*, Kültür Bakanlığı yayını, İstanbul.

⁹ In particolare: Eldem S.H., *Türk Evi, Osmanlı Dönemi, (Turkish Houses Ottoman, Period I, II, III)*, Taç Vakfı yayını, İstanbul 1984, 1986, 1987.

¹⁰ Bozdoğan S. 1987, et. al., *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Singapur, New York, NY, Concept Media.

¹¹ Rossi A. et al. 1998 (1 ed. 1979), *La Costruzione del Territorio, uno studio sul del Canton Ticino*, Milano, Clup.

¹² Rossi A. 2004 (1 ed. 1966), *L'architettura della città*, CittàStudi/Ediz-

che dall'esperienza di Saverio Muratori a Venezia. Infatti, Muratori fu tra i primi a parlare del concetto di 'storia operativa' e il suo lavoro *Studi per una operante di storia urbana di Venezia*¹³, può essere considerato a ragione il punto di partenza degli studi tipologici in Italia.

Per quanto riguarda le architetture costruite da Eldem a Istanbul vorrei trattare qui una sola opera, la più esemplare tra le numerose che Eldem ha costruito per la sua città: la Facoltà di Scienze e Lettere naturali. Questo maestoso edificio riassume infatti l'essenza tutta dell'opera di Eldem.

In questo edificio progettato con Emin Onat tra il 1944-1948 si attua un'idea di messa in opera della città attraverso monumenti in cui, grande rilievo, assume il controllo della forma urbana esplicitato attraverso vari elementi tradizionali dell'architettura ottomana. Come ha scritto Antonella Gallo

[...] gli spazi di transizione in questo tipo di architettura divengono l'elemento unificatore di tutto l'impianto spaziale [...] e ogni spazio di intermediazione tra i diversi ambienti ha una dignità figurativa che travalica sua specifica funzione [...]¹⁴

proprio come nella successione delle stanze all'interno del Palazzo Topkapi.

In questo edificio, come in molti altri di Eldem, troviamo una moderna re-interpretazione del *sofa*, l'elemento con-

ioni, Torino, p. 34.

¹³ Muratori S. 1960, *Studi per una operante di storia urbana di Venezia*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma.

¹⁴ Gallo A. 1991, *Un architetto aristocratico*, in «Phalaris», n. 16, p.15.

nettivo per eccellenza delle tradizionali dimore turco-ottomane. Eldem ha innanzitutto riletto il *sofa* nella sua declinazione a piano terra, (*taşlık*) quando cioè il *sofa* è pavimentato in pietra, è esteso per tutta l'ampiezza del corpo di fabbrica ed è strumento connettivo tra interno e esterno. Così il percorso che dalla grande *hall* della Facoltà di Scienze e Lettere conduce, passando attraverso i corridoi voltati, ai diversi nuclei del complesso, non è altro che un susseguirsi di spazi in cui il concetto di soglia viene reiterato nel tempo e nello spazio. A Istanbul infatti si è spesso sul punto di entrare in qualche luogo, che sia una sala da tè preceduta da un cimitero o che sia il luogo per le abluzioni situato davanti alle moschee.

È l'esterno che si confonde con l'interno. In alcune architetture l'esterno si rivela, come nel complesso di Solimano (sempre a Istanbul) e ancora in Santa Sofia. Nella *küll-iye* di Solimano il grande spazio della moschea racchiuso da un alto recinto continua e allo stesso tempo è annunciato all'esterno dalla *regula* (che è principio d'ordine nella trama della città) dei piccoli ambienti delle *madrase*.

Lo stesso tipo di contaminazione avviene per l'edificio di Eldem: è come se l'architetto avesse fuso insieme temi architettonici che di solito si riferiscono ad ambiti differenti, ossia avesse combinato insieme elementi che si trovano nelle strade con particolari che stanno negli interni. Le gallerie porticate che distribuiscono gli ambienti sui tre piani e si affacciano sui grandi corridoi a piano terra della Facoltà derivano ancora dal *sofa*, colto nella sua accezione più antica: l'*hayat*¹⁵ ovvero il *sofa* situato all'ester-

¹⁵ Eldem S.H., *Türk Evi Osmanlı Dönemi* / Turkish Houses Ottoman, Pe-

no rispetto alla casa e alle camere e rintracciabile nelle case della regione di Edirne e nel distretto di Meriç¹⁶. Anche nella Facoltà, come nelle case tradizionali, dal *sofa* (*hayat*) si ha accesso alle stanze (aule) che sono distribuite attraverso questo straordinario mezzo compositivo. Eldem ha poi utilizzato questo particolare elemento anche alla scala più monumentale riproponendo il peristilio sul padiglione situato sul grande portale che si affaccia sulla corte. Le origini di questa figura porticata sono da ricercarsi nuovamente nell'architettura tradizionale: ancora il *sofa* esterno (*hayat*), terminato con un pergolato in legno (*çardak*)¹⁷ e presente in molte dimore ottomane ma anche nei chioschi e nei padiglioni.

Ma qui sta la genialità di Eldem, ossia l'aver utilizzato questo tipo di spazio ponendolo non solo all'esterno ma anche all'interno come avviene nell'harem del Palazzo Topkapi¹⁸ e come solo questo particolare strumento compositivo permette di fare. Il *sofa*, infatti, secondo Eldem "è il regno pubblico, la strada, la piazza entro la casa"¹⁹.

Eldem ha trattato questo edificio come un vero e proprio monumento, come un grande palazzo, conferendo ai corridoi di questa Università il valore della strada pubblica sulla quale le aule si affacciano attraverso i portici, qui realizzati in cemento armato. Quest'edificio riesce da solo a configurare e restituire carattere ad un intero isolato di una città che fa della diversità di registri la sua caratteristica. Le facciate principali della Facoltà di Scienze e Lettere si aprono su strade molto diverse. Reşit Paşa Caddesi è una strada stretta che copre un notevole dislivello

riod I, cit., p. 61.

ed è perpendicolare al Corno d'Oro: la facciata qui è caratterizzata da ricorsi di pietra e mattoni, utilizzati anche nelle corti e interrotti dal monumentale ingresso in granito. Per materiali e tecnica costruttiva questo apparecchio murario reca memoria delle mura bizantine e poi ottomane²⁰, poste a difesa della città. L'altro fronte che si affaccia su Ordu Caddesi, strada ampia che attraversa tutta Sultannahmet per arrivare alle mura Teodosio, si erge su alti pilastri. È un portico di antica fattura, sormontato da fasce distinte di pietra e intonaco. L'edificio è concluso da una copertura quasi esile ma che grazie al profondo aggetto riesce a disegnare un'ombra corposa sulla facciata come nelle case tradizionali turco-ottomane.

La figura che emerge da quest'architettura racchiude l'essenza della casa turco-ottomana: un basamento, che sostiene la parte residenziale aggettante (generalmente a struttura in legno) e indipendente dalla linea della strada e un tetto, estrema propaggine di questo crescendo compositivo.

Nella Facoltà l'idea della casa turco-ottomana è sintetizzata in maniera moderna da questa sequenza di elementi, che evidenzia l'assenza dell'aggetto in facciata.

Percorrendo le grandi corti dell'edificio (oggi rese meno severe da maestosi alberi) e affacciandosi ai vari livelli sui corridoi, ciò che colpisce di più è come misure diverse rie-

²⁰ Riguardo alle città che gli ottomani conquistarono Eldem spiega come esse venissero lasciate agli antichi abitanti e che lentamente queste cambiavano di carattere. Le nuove città turco-ottomane erano invece costruite fuori dai nuclei fortificati, si estendevano libere in tutte le direzioni e non erano quasi mai fortificate. *La maison turque*, testo inedito di S. H. Eldem, cit., p. 8.

scano a convivere in quest'architettura che è contemporaneamente casa e città. Tempi diversi vi albergano proprio come nei grandi palazzi di Istanbul e parafrasando ciò che è stato detto per il quartiere *Le Climat de France ad Algeri* di Pouillon²¹, possiamo affermare che, “forse per la prima volta in epoca moderna, abbiamo messo delle persone a studiare in un monumento”.

La ricerca tipologica è stata dunque per Eldem mezzo di indagine conoscitiva e idea a cui tendere attraverso il processo progettuale moderno.

²¹Cfr. Barazzetta G. 1991, *Le pietre di Arles ad Algeri*, in «Phalaris», n. 16, 1991, pp. 26-29.

Riferimenti bibliografici

Acciai S. 2018, *Sedad Hakki Eldem, An Aristocratic Architect and More*, FUP Firenze University Press, Firenze.

Akcan E. 2012, *Architecture in translation – Germany, Turkey, & the modern house*, Duke University Press, Durham & London/NC.

Barazzetta G. 1991, *Le pietre di Arles ad Algeri*, in «Phalaris», n.16.

Bozdogan S., et. al. 1987, *Sedad Eldem: Architect in Turkey*, Concept Media, Singapour, New York, NY.

Collotti F. 2018, *Idea civile di architettura*, Letteraventidue, Siracusa.

Gallo A. 1991, *Un architetto aristocratico*, in «Phalaris», n. 16.

Eldem S.H. 1934, *Eski bir Türk evi [An ancient Turkish house]*, in «Mimar», vol. 3, n. 39, March. URL: <http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/13/53.pdf>.

Eldem S.H. 1976, *Türk Bahçeleri (Turkish Gardens)*, Kültür Bakanlığı yayını, İstanbul.

Eldem S.H. 1984,1986,1987, *Türk Evi, Osmanlı Dönemi, (Turkish Houses Ottoman, Period I, II, III,)* Taç Vakfı yayını, İstanbul.

Eldem S.H. 1993-1994, *Bogazici yalilari, Rumeli yakasi – Anadolu yakasi (The yalis of the Bosphorus – european side and anatolian side)*, Vehbi Koç Vakfı, İstanbul.

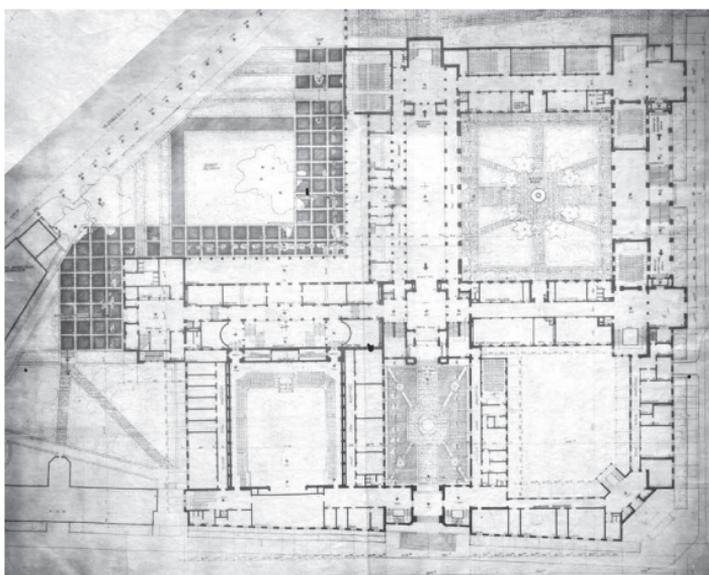
Ferlenga A. 2015, *Architetti senza architettura. Architettura popolare e rifondazione culturale*, in U. Rossi (eds.), *Tradizione e modernità*, Letteraventidue, Siracusa.

Muratori S. 1960, *Studi per una operante di storia urbana di Venezia*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma.

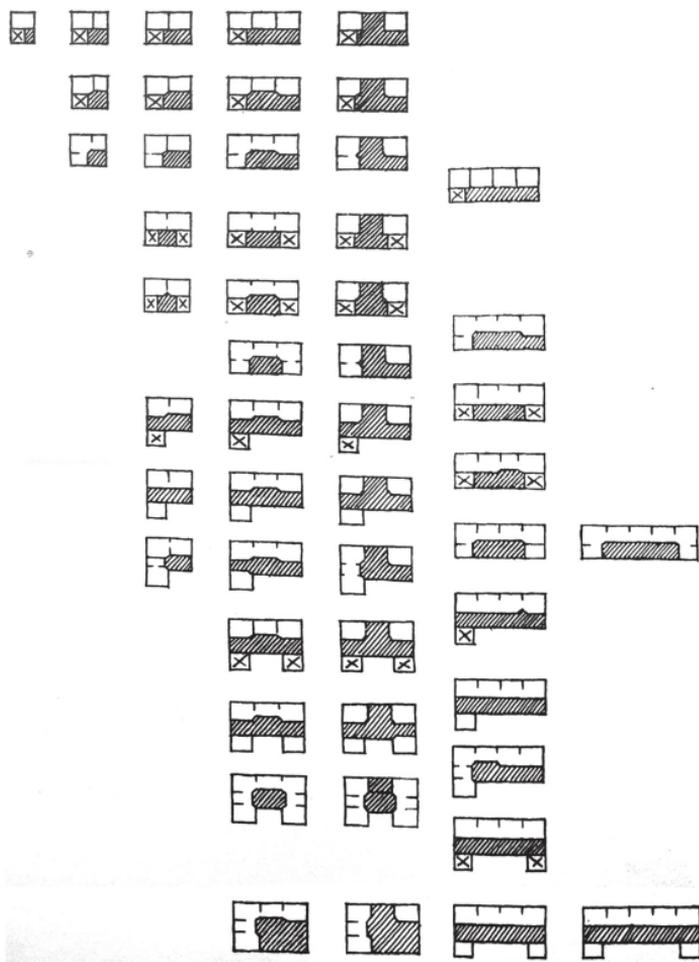
Pagano G., Daniel G. 1936, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano.

Rossi A. et al. 1998 (1° ed. 1979), *La Costruzione del Territorio, uno studio sul del Canton Ticino*, Clup, Milano.

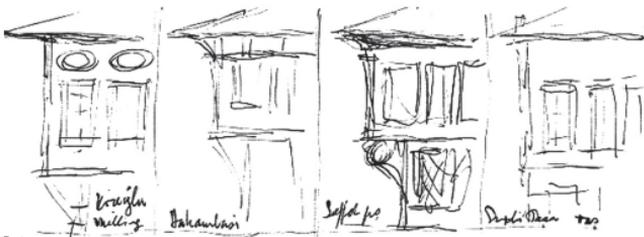
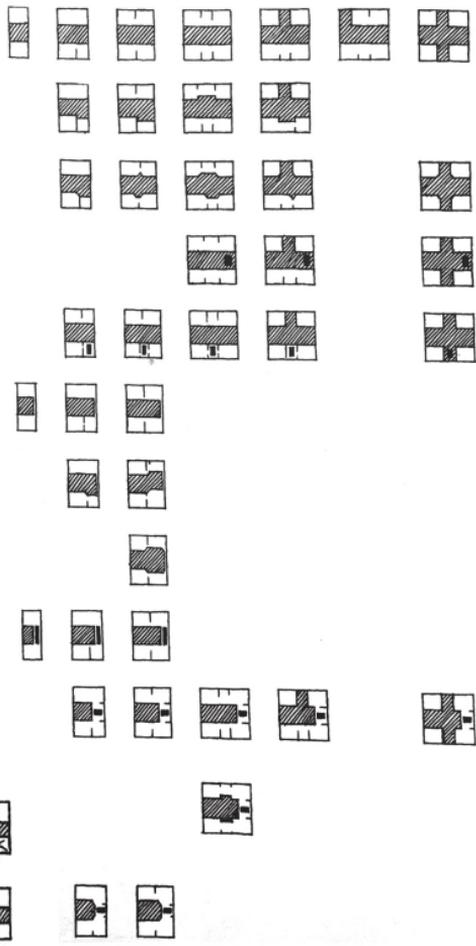
Rossi A. 1978, *L'architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Torino 2004.



Sedad Eldem, planimetria della Facoltà di Scienze e Lettere naturali a Istanbul. © Archivio Rahmi M. Koç.



Sedad Eldem, studi e schizzi sulla casa turco-ottomana.
Disegno dell'autore (2017).





Sedad Eldem, fronte della Facoltà su Ordu Caddesi, Laleli, Istanbul.
Foto dell'autore (2009).



Sedad Eldem, spazio distributivo al piano terra della Facoltà di Scienze e Lettere naturali. Foto dell'autore (2009).

**PROGETTO COME RISARCIMENTO. L'ESPERIENZA
DI TURGUT CANSEVER IN TURCHIA**

Nel diciannovesimo capitolo de *Il libro nero* di Orhan Pamuk, intitolato *Segni nella città*, troviamo il protagonista Galip vagare per il dedalo di strade di Istanbul, alla disperata ricerca dell'amata Rüya, sulle tracce di una nuova memoria.

A tenerlo sulla giusta rotta erano le narrazioni, i racconti in cui era incappato mentre vagava nelle tenebre, a tentoni come un cieco, in cerca di qualcosa di riconoscibile. Aveva retto fino a quel momento soltanto perché, girando tutta la città, aveva potuto elaborare una storia fatta di segni e immagini¹.

Ma “per scovare i segni di una storia completamente diversa c'era bisogno che per un attimo fatti e immaginazione coincidessero”².

Il valore re-interpretativo dell'architettura, ovvero la ricerca di nuovi significati a partire dai segni e dalle tracce di ciò che è stato, ha rappresentato una costante nella costruzione dell'anima e dell'architettura di Istanbul. L'opera di Turgut Cansever (1921-2009), figura poco nota in Occidente, ma determinante nel contesto culturale

¹ Pamuk O. 2009, *Il libro nero*, Einaudi, Torino, p. 245-246.

² *Ivi*, p. 245.

turco, acquisisce il medesimo valore. Cansever si forma all'Accademia di Belle Arti di Istanbul negli anni '40, sotto la guida di Sedad Eldem, ma ben presto porterà ad un ulteriore livello di esistenza le idee del Maestro³. La sua concezione di modernità si distanzia in parte dal classicismo e dal razionalismo di Eldem, ma è sempre volta a un'espressione identitaria.

L'architettura di Cansever fa ricorso a un repertorio semantico molto ampio, che attinge simboli e significati da diversi campi del sapere, dalla filosofia alla storia dell'arte. Tuttavia, proprio come Sedad Eldem e Bruno Taut, che dal 1936 dirige l'Accademia di Istanbul, Cansever concepisce l'architettura primariamente come *yapı sanatı*, cioè 'arte della costruzione'⁴, attribuendo un valore fondante all'aspetto tipologico e costruttivo.

Una forma di continuità con i suoi Maestri è evidente soprattutto nel lavoro sulla città turca, in particolare su Istanbul. Cansever, nelle sue numerose pubblicazioni, compie diverse letture interpretative della città e dell'architettura islamica e ottomana, per riscoprirne i principi utilizzabili per il progetto. Come la città ottomana si è sviluppata cercando di stabilire nuove relazioni tra gli elementi della città bizantina, conformemente ad una forte coscienza storica dell'oggetto da tramandare, allo stesso modo la città contemporanea deve riuscire a rapportarsi con il suo passato. Il progetto diventa quindi il mezzo per risolvere le dicotomie tra preesistente e contemporaneo.

³ Özkan S. 1987, *Echoes of Sedad Eldem*, in Bozdoğan S., Özkan S., Yenal E., *Sedad Eldem. Architect in Turkey*, Concept Media, Singapore, p. 19.

⁴ Cfr. Taut B. 1938, *Mimar Bilgisi*, Güzel Sanatlar Akademisi, Istanbul.

La lettura di Cansever è inscindibile dal contesto culturale islamico. La dottrina dell'Unità, nella mistica dell'Islam, non contempla la distinzione tra sacro e profano. Il sufismo governava gran parte delle decisioni nell'impero ottomano, dunque l'architettura, in quanto arte sacra, divenne una manifestazione del concetto islamico di *Tawhid*⁵, cioè di unità divina e dell'esistenza, che accoglie in sé la pluralità. Il superamento di categorie bipolari tra loro contrapposte (come quella tra modernità e tradizione) potrebbe essere considerato espressione di una visione del mondo non legata al dualismo cartesiano, dalla quale è possibile estrapolare una teoria del progetto capace di coniugare la molteplicità.

Il tema della ri-costruzione è qui affrontato considerando diverse modalità operative in due contesti opposti: il progetto dello spazio urbano nella città storica e il progetto nel paesaggio, in rapporto con l'archeologia. L'aspetto comune a queste esperienze progettuali è il tentativo di reinterpretare il carattere del luogo attraverso un repertorio di elementi moderni che traggono la loro ragione di forma dall'antico, operando una sorta di risarcimento nei confronti del passato.

Il progetto di recupero di piazza Beyazıt a Istanbul rappresenta il primo caso di pedonalizzazione di un'area urbana in Turchia e l'unico esempio moderno di ricostruzione di un *meydan*. La realizzazione viene intrapresa nel 1961, a seguito di un concorso di progettazione vinto da Cansever, ma non sarà mai completata.

⁵ "Concetto islamico che sostiene l'unità di Dio". Da Cansever T. 2011, *Architecture and city in Islam*, Timas Publishing, Istanbul (TdA).

Il *meydan*⁶ nella città ottomana era una vasta area libera da edificazioni, quasi informale e priva di una funzione specifica; uno spazio più vicino alla nozione di ‘natura’ che di ‘urbanità’, eppure proprio quello che ordinava l’architettura della città. Il *meydan* di Beyazıt, in particolare, era stato il *Forum Tauri* dell’epoca bizantina, situato al centro della Mese, matrice originaria della città. La via Mese era diventata poi il Divanyolu della città ottomana, uno spazio pubblico continuo, definito non da una geometria, ma dalla sua direzione.

Cansever ricerca innanzitutto l’antico significato urbano del luogo. Il *külliyeye*⁷ di Beyazıt, cioè il sistema di moschea ed edifici accessori, era stato concepito all’inizio del Cinquecento come un insieme di entità indipendenti e separate nel vuoto urbano, secondo un approccio legato al misticismo sufi del sultano⁸. L’unico limite preesistente nel *vacuum* era il muro dell’antico palazzo (*Eski Saray*), che racchiudeva un giardino. La nuova moschea fu insediata in maniera disassata rispetto alla porta di accesso al giardino, per non schermarne l’apertura sul paesaggio: il vecchio palazzo diventava così parte integrante della composizione, nonostante ne avesse condizionato la struttura stessa.

⁶ Cerasi “il termine persiano *maidan* indica una piazza che può avere precisa forma architettonica; il turco *maydan* può essere tradotto solo con i termini piazzale, spiazzo: una vasta area libera da edificazioni. Nella città ottomana, tali grandi spiazzi sono quasi sempre casuali e privi di specifiche funzioni”. Da Cerasi M. 1998, *Le città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*, Jaca Book, Milano, p. 209.

⁷ “Termine che designa un insieme di edifici (mensa, libreria, scuola, bazar, bagno turco, locanda) costruiti intorno a una moschea”. Da Cansever T. 2005, *Mimar Sinan*, Albaraka Türk, Istanbul, p. 406 (TdA).

⁸ Cansever T., *Beyazıt Mайдan pedestrianization project*, scritto inedito.

A seguito degli sventramenti compiuti a partire dal XIX secolo, il *meydan* si era andato a conformare come una grande rotonda. Nella seconda metà del Novecento venne costruito, al posto dell'antica porta, un portale d'ingresso al Ministero della Difesa in stile orientalista, nel quale Cansever vede l'atto d'imposizione di un'assialità artificiosa e non razionale al complesso.

Cansever opera quindi attraverso una ricomposizione dell'architettura antica, accettando come compresenti i fatti urbani che hanno alterato il luogo e ricorrendo a una serie di espedienti compositivi che portino i posteri a chiedersi: "cos'era presente prima di questo conflitto urbano?"⁹. Per Cansever i luoghi, composti di natura e artificio, fungono da 'ponti' che riconciliano passato e futuro, nello spazio-tempo infinito, concepito come sistema unitario. Egli infatti riconosce nelle parole turche *zaman* ('tempo') e *zemin* ('spazio') la stessa radice linguistica¹⁰. Nel concetto di simultaneità Cansever intravede la possibilità di coesistenza di forme in conflitto, regola che egli ritrova nella città di Istanbul, intesa come insieme di stratificazioni.

Cansever recupera la traccia del vecchio palazzo, attraverso l'interposizione di una scala che funge da soglia in luogo dell'antica porta, così da risignificare le opposizioni che si sono create nei secoli tra il sistema moschea-madrasa e il nuovo portale. Mediante l'inserimento di una grande rampa, che collega la quota della moschea a quel-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

la della strada, viene invece segnalato uno degli antichi ingressi alla corte della preghiera.

Le relazioni spaziali sono riferite a una diversa concezione di assialità, che può essere definita 'imperfetta' o 'trasposta'¹¹. Questo tipo di dispositivo di composizione urbana, che fu introdotto da Mimar Sinan, consiste nella traslazione degli assi compositivi lungo la struttura esterna dei monumenti, privilegiando così la visione d'angolo. Per esempio, la posizione della scala esagonale è determinata dalla convergenza tra gli assi che attraversano gli elementi strutturali dei due principali monumenti, secondo una regola di equidistanza dalla facciata della madrasa e dal *mihrab* della moschea.

La coesione tra le diverse parti del sistema è generata da elementi tenui che si susseguono nello spazio. Il termine utilizzato da Cansever, *tezyinîlik*, che impropriamente in italiano tradurremmo come 'ornamentalismo', è qualcosa di ben diverso dal concetto occidentale di 'ornamento'. L' 'unità ornamentale'¹², introdotta anch'essa da Sinan, è data in questo caso dalla reiterazione di alcuni segni che accompagnano la percezione dell'ambiente. Dal raffronto tra le foto del modello originale e alcuni disegni è stato possibile ipotizzare la pavimentazione della piazza progettata da Cansever, oggi andata perduta. Una sequenza di pietre distinte, una scala che si piega secondo diverse direzioni, un muro di contenimento che s'interrompe per

¹¹ Cfr. Cerasi M., *Op. cit.*, p. 262 e Cerasi M., *Place and Perspective in Sinan's townscape*, in Petruccioli A. (a cura di) 1987, *Mimar Sinan. The urban vision, Environmental Design: Journal of the Islamic environmental design research center*, n. 1-2, Carucci Ed., Roma, pp. 52-61.

¹² Cansever T. 2004, *The architecture of Mimar Sinan*, in «Architectural Design», n.6, p. 65.

accogliere un albero o per segnalare una soglia, sono solo alcuni dei dispositivi utilizzati dall'architetto per dare un ritmo alla composizione.

Alle diverse quote del nuovo suolo si appoggiano gli edifici, che non sono mai stati realizzati, la cui ricostruzione tridimensionale è stata possibile grazie al materiale d'archivio. Essi reinterpretono, in continue variazioni, il tipo del *kösk* (padiglione): come gli elementi costruttivi compongono un'architettura, la città si compone per elementi architettonici indipendenti ma paritari. Attorno a diverse centralità, tra loro il più possibile equidistanti, si addensano i padiglioni e gli alberi, elementi puntuali che evidenziano i luoghi dove si è invitati a sostare, secondo una tipica fruizione contemplativa che ha profondamente inciso sulla spazialità del mondo turco. Gli edifici in cemento, legno e laterizio, dinamici nella loro composizione, fanno da contrappunto agli edifici sacri, dal carattere statico e lapideo. L'accostamento di elementi complementari è espressione, ancora una volta, della gnoseologia islamica: se la conoscenza intuitiva appartiene a Dio, l'uomo arriva a conoscere il mondo soltanto per contrapposizioni¹³.

I segni e le tracce di piazza Beyazit assumono nel progetto per il museo archeologico di Karatepe una diversa valenza formale. Nel 1946 la nota archeologa turca Halet Çambel scopre, nei pressi di Adana, le rovine di una fortificazione ittita risalente al IX a.C.. Çambel si oppone fermamen-

¹³ Girardelli P. 1999, *Ai confini del Mediterraneo. Radici storiche e tipologiche nei linguaggi architettonici contemporanei in Turchia*, in «Controspazio», n.5, p. 11.

te al trasferimento dei resti a Istanbul, dunque ben presto si pone la questione di come preservare le rovine della monumentale porta che si apre sul paesaggio. Il risultato sarà la costruzione del primo museo archeologico all'aperto della Turchia.

Dopo uno studio preliminare redatto da Franco Minissi, viene chiamato a progettare il museo Turgut Cansever. L'attitudine dell'architetto è quella di seguire l'archeologia con un'idea moderna, progettando una struttura permanente nettamente distinta dalle rovine, ma che ne permette al contempo un reinserimento nel contesto paesaggistico. Questo risarcimento di paesaggio è ottenuto mediante un sistema tecnologico altamente innovativo per la Turchia dell'epoca: pochi esili pilastri s'innalzano dalle rovine, a sorreggere imponenti coperture in cemento armato. Il perimetro dei tetti segue fedelmente l'intradosso della porta ittita, al punto da utilizzare, anziché l'angolo retto, la medesima rotazione delle rovine. Il sistema di copertura si compone di due tetti ad U e due rettilinei, che restituiscono una lettura esatta dell'antica porta, delle sue dimensioni, delle sue nicchie. Fra i tetti, un sistema di lamelle in legno filtra e diffonde la luce, impedendo la creazione di ombre nette sui reperti archeologici, così da favorire l'esperienza del visitatore¹⁴. La struttura non è dunque concepita come un'architettura unitaria, ma è l'intero sistema fatto di tetti, di piani d'imposta, di reperti archeologici e di natura, ad essere pensato come un *unicum*. Si tratta dell'idea moderna che da una lettura 'in levare' del-

¹⁴Çambel H., *Die Schutzdächer*, in Çambel H., Özyar A. 2003, *Karatepe-Aslantaş. Azatiwataya*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, pp. 53-56.

la rovina se ne possa cogliere la sua passata monumentalità, il suo antico ruolo nella composizione del paesaggio, che viene così riconformato.

Dal raffronto con le fotografie dell'epoca, sembra essere presente perfino un'analogia con la casa turca, tema caro a Cansever come a Eldem: il muro perimetrale delle rovine, proprio come quello del giardino di una casa, è sovrastato dall'aggetto di una struttura leggera e indipendente, che caratterizza il fronte sul paesaggio.

Parlare di Turgut Cansever oggi in Turchia non è facile. Intellettuale dalla personalità poco accomodante, egli riconduce ragioni e metodi dell'architettura alla città ottomana e all'Islam, temi su cui la società turca appare divisa. Eppure dall'analisi compositiva dei suoi progetti emerge un'architettura volta all'inclusione, piuttosto che alla divisione, all'accettazione critica e non passiva, all'interpretazione della realtà. Accettare le contraddizioni compresenti può tradursi, come abbiamo visto, in 'giustapposizione' e 'montaggio', e divenire così materiale da costruzione. Nell'architettura di Cansever si può ritrovare una presa di posizione ancora attuale, che rivendica l'importanza del processo compositivo nel recupero dei luoghi; un recupero non soltanto sociale, ma anche semantico, che passa prima di tutto da una forma costruita e costruibile.

Riferimenti bibliografici

Bozdogan S., Özkan S., Yenal E. 1987, *Sedad Eldem. Architect in Turkey*, Concept Media, Singapore.

Cansever T. 1977, *The city center of Istanbul: its past and its future problems*, in D. Appleyard (a cura di), *Urban conservation in Europe and America: planning, conflict and participation in the Inner City Rome, 1975: Conference proceedings*, Tipografia Olimpica, Roma.

Cansever T. 1981, *Thoughts and architecture*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Istanbul.

Cansever T. 1982, *Pedonalizzazione di piazza Beyazid a Istanbul*, in *Architettura nei paesi islamici: seconda mostra internazionale di architettura*, Electa (Edizioni La Biennale di Venezia), Milano.

Cansever T. 2004, *The architecture of Mimar Sinan*, in «Architectural Design», n.6.

Cansever T. 2011, *Architecture and city in Islam*, Timas Publishing, Istanbul.

Cansever T., *Beyazid Maidan pedestrianization project*, scritto inedito.

Cerasi M. 1988, *Le città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*, Jaca Book, Milano.

Cerasi M. 2004, *The Istanbul Divanyolu*, Ergon Verlag, Würzburg.

Çambel H., Özyar A. 2003, *Karatepe-Aslantaş. Azatiwataya*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.

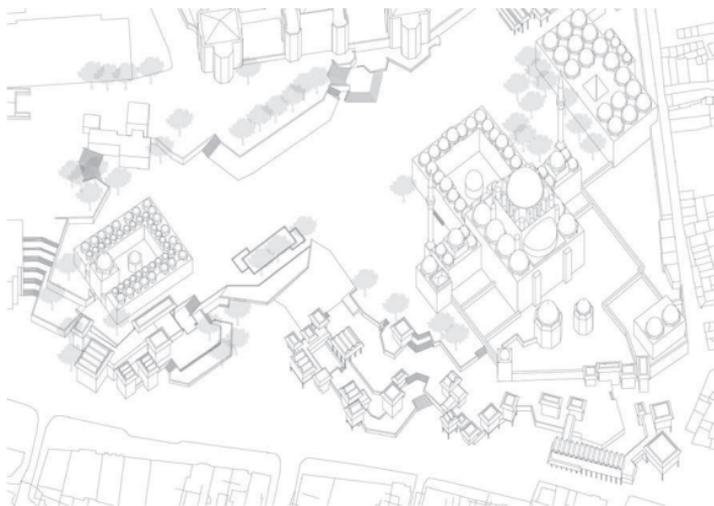
Girardelli P. 1999, *Ai confini del Mediterraneo. Radici storiche e tipologiche nei linguaggi architettonici contemporanei in Turchia*, in «Controspazio», n.5.

Pamuk O. 2009, *Il libro nero*, Einaudi, Torino.

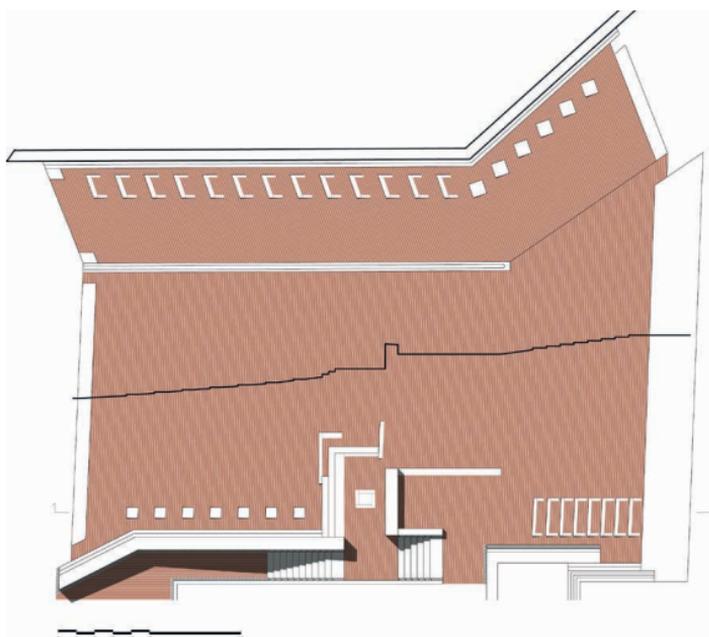
Petrucchioli A. (a cura di) 1987, *Mimar Sinan. The urban vision, Environmental Design: Journal of the Islamic environmental design research center*, n. 1-2, Carucci Ed., Roma.



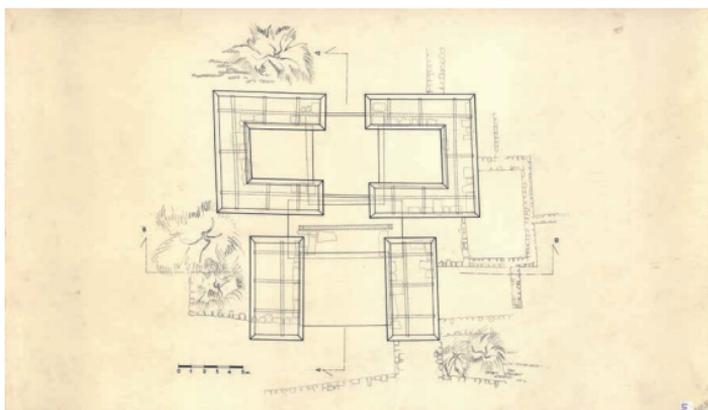
La piazza e la moschea di Beyazıt, con il progetto del suolo realizzato da T. Cansever, 1961-64. Foto © S. Güner, archivio Deutsches Archäologisches Institut Istanbul.



Assonometria del progetto di T. Cansever per piazza Beyazit, orientamento Nord-Sud. Elaborazione grafica dell'autrice.



Restituzione del progetto originale per la rampa di piazza Beyazit collocata in prossimità di uno degli antichi ingressi alla corte della preghiera. Elaborazione grafica dell'autrice.



Pianta del museo archeologico di Karatepe, Adana, T. Cansever 1957-61.
SALT Research Center Istanbul, archivio famiglia Cansever.



Il museo archeologico di Karatepe, Adana, T. Cansever 1957-61.
SALT Research Center Istanbul, archivio famiglia Cansever.



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di **didapress**
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Settembre 2019

I maestri 'costruiscono' famiglie spirituali che si ritrovano nei luoghi e oltre di essi, dettando una condizione pratica ed un campo di azione al fine di costituire un territorio di lettere ed apparati.

Qui, vicino, lontano sono i termini che tratteggiano una geografia dell'imparare: sono gli spazi fisici entro cui ritrovare solchi 'buoni' già tracciati.

I luoghi sono l'ossatura portante che contiene tra le pieghe il lavoro dei maestri, i nodi fisici entro cui, migrante, si costruisce e si incerniera l'alfabeto del comporre.

A Firenze la Cupola, assunta come paradigma, da Brunelleschi conduce a Le Corbusier, fino a Detti, mostrandoci il possibile lavoro continuo sui maestri. Concatenamento di sguardi che dall'immediato conduce, passo dopo passo, in un viaggio in Italia rilevando a Como e Urbino le realtà del tempo e della composizione in architettura.

Così come il Mediterraneo diventa patria che da Schinkel ai lidi della Turchia contiene antologie da indagare e riportare alla luce, secondo i presupposti teorici e pratici della fenomenologia del progetto.

Si osserva dunque come l'inseguimento dei maestri nei luoghi, al di là di ogni specifico *genius loci*, riporti tracce e particolari in grado di esporre singolari 'vocazioni' che indicano le trame di un possibile svolgimento futuro.

