

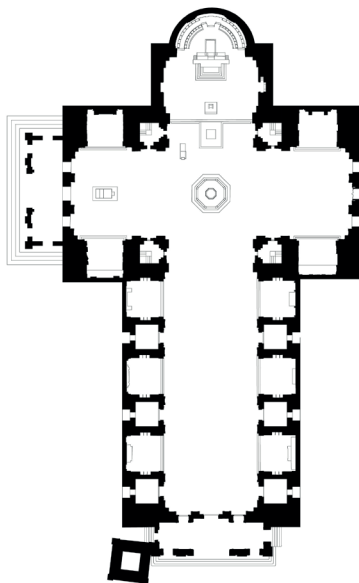
maestri e luoghi  
maestri e città

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

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

**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 secolo<sup>1</sup>, 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, sveltante nel profilo della città, annunciava l'arrivo a Firenze destando stupore e meraviglia per quel suo

---

<sup>1</sup> 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"<sup>2</sup>.

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 Brunelleschi<sup>3</sup>.

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

---

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

<sup>3</sup> 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'Italia<sup>4</sup>.

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 hills*<sup>5</sup>.

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, Raghianti (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:

---

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

<sup>5</sup> 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 protagonista<sup>6</sup>.

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"<sup>7</sup> 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 mura<sup>8</sup>.

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:

---

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

<sup>7</sup> Detti E. 1970, *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze, p. 20.

<sup>8</sup> 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 contenere<sup>9</sup>.

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 profano<sup>10</sup>.

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.

---

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

<sup>10</sup> 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 campagna<sup>11</sup>.

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

---

<sup>11</sup> 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 1336<sup>12</sup>.

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 boccio<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Ragghianti C.L., op. cit., p. 277.

<sup>13</sup>James 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 Brunelleschi<sup>14</sup>.

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”<sup>15</sup>. Come flebile nume tutelare, che da lontano si manifesta nella notte della Rificolona, nella descrizione di Vasco Pratolini:

---

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

<sup>15</sup> 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'acqua<sup>16</sup>.

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 Duomo<sup>17</sup>.

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

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

<sup>17</sup> 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 volare<sup>18</sup>.

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 filistei<sup>19</sup>.

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':

---

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

<sup>19</sup> 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?<sup>20</sup>.

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 presente<sup>21</sup>. 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.

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> 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.