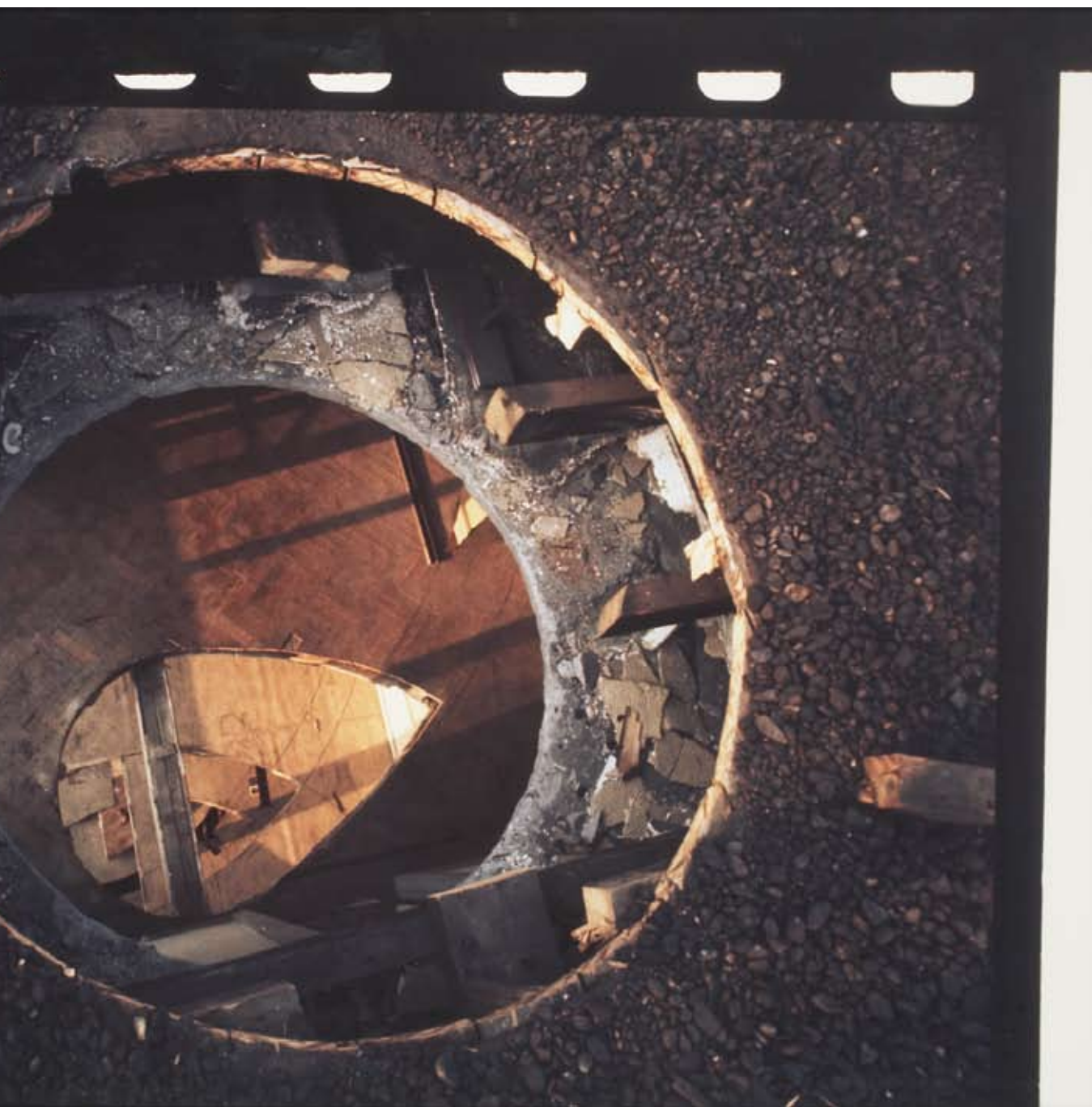


FIRENZE architettura

1.2009



la sezione



Periodico semestrale
Anno XIII n. 1
Euro 7

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:

© Gordon Matta-Clark, by SIAE 2009
Office Baroque, Antwerp, Belgium, 1977

Cibachrome
30 x 20 inches

76.2 x 50.8 cm

Courtesy the Estate of Gordon Matta-Clark and David Zwirner, New York

Periodico semestrale* del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
viale Gramsci, 42 Firenze tel. 055/20007222 fax. 055/20007236
Anno XIII n. 1 - 1° semestre 2009
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997
ISSN 1826-0772
ISSN 2035-4444 on line

Direttore - Maria Grazia Eccheli

Direttore responsabile - Ulisse Tramonti

Comitato scientifico - Maria Teresa Bartoli, Giancarlo Cataldi, Loris Macci, Adolfo Natalini, Ulisse Tramonti, Paolo Zermani

Capo redattore - Fabrizio Rossi Prodi

Redazione - Fabrizio Arrigoni, Valerio Barberis, Fabio Capanni, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Giorgio Verdiani, Andrea Volpe, Claudio Zanirato

Info-grafica e Dtp - Massimo Battista

Segretaria di redazione e amministrazione - Grazia Poli tel. 055/20007296 E-mail: progeditor@prog.arch.unifi.it.

Proprietà Università degli Studi di Firenze

Progetto Grafico e Realizzazione - Massimo Battista - Centro di Editoria Dipartimento di Progettazione dell'Architettura
Fotolito Saffe, Calenzano (FI) Finito di stampare maggio 2009

*consultabile su Internet <http://www.unifi.it/dpprar/CMpro-v-p-34.html>

FIRENZE architettura

1.2009

editoriale	La sezione <i>Eleonora Mantese</i>	2
percorsi	Gordon Matta Clark - Di tagli e (rivel)azioni <i>Andrea Volpe</i>	8
	IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le "gesticulating entrails" di Gehry e due ossa di Galileo <i>Giacomo Pirazzoli</i>	14
progetti e architetture	Paolo Zermani Chiesa di San Giovanni Apostolo a Perugia <i>Carlotta Passarini</i>	18
	Alberto Breschi La piazza continua - Nuovo Auditorium per Isernia <i>Giovanni Bartolozzi</i>	24
	Fabrizio Rossi Prodi Nuovo Palazzo della Provincia di Arezzo <i>Fabiano Micocci</i>	30
	Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli A riveder le stelle - Da macchina da guerra incompiuta a <i>machine à voire</i> <i>Francesco Collotti e Giacomo Pirazzoli</i>	36
	Laura Andreini - Archea Teatro e Auditorium del Maggio Musicale Fiorentino <i>Laura Andreini</i>	42
	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola L'ultima stazione <i>Alberto Pireddu</i>	48
la sezione	Alberto Campo Baeza La Luce e la Materia <i>Michelangelo Pivetta</i>	54
	Arnaldo Pomodoro Nello squarcio ferrigno della terra - 1973 il progetto per il nuovo cimitero di Urbino <i>Fabio Fabbrizzi</i>	62
	Carmen Andriani Sala Congressi del Villaggio Mediterraneo a Chieti <i>Carmen Andriani</i>	70
opera prima	Valerio Barberis MDU architetti Poolhouse Fioravanti <i>Valerio Barberis</i>	78
eredità del passato	Il segreto di Adriano - Luigi Moretti e lo spazio negativo <i>Valentina Ricciuti</i>	84
	Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio <i>Francesca Privitera</i>	94
	Una sezione sul tempo - Pasquale Poccianti e l'acquedotto Leopoldino di Livorno <i>Silvia Catarsi</i>	100
ricerche	Il vuoto svela il progetto <i>Barbara Aterini</i>	110
	"Sguardo in ciò che è" - Nello spazio della sezione <i>Elisabetta Agostini</i>	116
	Sezione <i>Giulio Barazzetta</i>	120
riflessi	La lezione di Paolo Galli <i>Vittorio Pannocchia</i> Pensieri e Collages <i>Luca Barontini</i>	124 130
eventi	Galleria dell'architettura italiana Casa della finestra Altana di piazza Tasso Firenze <i>Paolo Zermani e Fabio Capanni</i> Non già rifiniti impeccabilmente, (...) ma nudi e schietti <i>Francesco Collotti</i>	132 136
letture a cura di:	<i>Federica Visconti, Saverio Pisaniello, Adolfo Natalini, Vittorio Gregotti, Enrico Bordogna, Fabio Fabbrizzi, Alessandro Masoni, Andrea Volpe, Ulisse Tramonti, Francesco Collotti</i>	138
english text		142

Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio

Francesca Privitera

La dissezione anatomica rappresentata da Rembrandt nel dipinto *La lezione di anatomia del dott. Tulp* è, per il pittore olandese, metafora della volontà di indagare e sviscerare fino in fondo la realtà e le verità nascoste sotto la superficie delle cose.

Il medico mostra il funzionamento del braccio, insegna i muscoli e i tendini rivelati dalla dissezione; i tre allievi ritratti nella parte superiore del dipinto, concentrati sull'autopsia, sintetizzano, nel loro atteggiamento, il processo che traduce l'osservazione delle immagini in intuizione, comprensione e conoscenza della realtà.

Così la sezione architettonica, bisturi dell'architettura, sembra essere lo strumento analitico – compositivo più adatto a sviscerare la profondità della costruzione. Essa, priva dell'astrazione insita nella pianta e delle distorsioni proprie della prospettiva, permette il costante controllo dell'ordinamento degli elementi che intervengono nella composizione architettonica, delle loro proprietà intrinseche e delle loro relazioni, mantenendo un punto di vista privilegiato: quello dell'osservatore.

Così l'esercizio della sezione sembra essere per Giovanni Michelucci,¹ a partire dal secondo dopo guerra, lo strumento di ricerca favorito della *forma necessaria*, ovvero di una forma sincera espressione della verità delle cose. Essa indaga e rivela il ventre dell'architettura, come una dissezione anatomica mostra l'organismo ed il suo funzionamento, gli elementi portanti e quelli portati, i materiali e le loro connessioni, esplora la cavità dello spazio interno e la sua relazione con quello esterno, verificando costantemente i rapporti che intercorro-

no tra uomo e spazio.

Così le sezioni prospettiche dei dipinti prerinascimentali, le rovine di Pompei ed Ercolano, i resti della Roma imperiale, le macerie fiorentine della guerra svelano a Michelucci, come veri e propri spaccati "anatomico-architettonici", nessi e relazioni strutturali funzionali e spaziali ma anche, e forse soprattutto, umani e spirituali. Sono queste le immagini e le figure che acquisite dall'architetto negli anni della giovinezza riaffiorano durante gli anni della maturità, come conseguenza di una riflessione critica e come reminiscenza di suggestioni di tipo figurativo, ponendo le basi della serrata relazione che lega alcuni cardini del pensiero teorico michelucciano con il progetto in sezione: la fondazione etica del progetto e la centralità dell'uomo, la dialettica fra spazio interno e spazio esterno, fra architettura e ambiente.

Dalla lettura cronologica e comparata degli scritti, dei progetti e dei disegni emerge chiaro il ruolo della sezione come strumento più adatto a tradurre i principi teorici sui quali Michelucci fonda la propria poetica in progetto d'architettura, evolvendo da strumento di rappresentazione in vero proprio strumento compositivo, matrice del progetto.

Gli schizzi - sezione fanno la loro prima apparizione nel secondo dopoguerra, in occasione delle proposte urbanistiche per la ricostruzione della zona intorno al Ponte Vecchio, tra il 1944 e il 1950, per consolidarsi a partire dai primi anni sessanta, ma le premesse teoriche e critiche che hanno condotto all'esercizio della sezione sono da rintracciarsi già durante gli anni della formazione, trascorsi tra le fonderie di famiglia e la Scuola di Architettura presso l'Accade-

1
Giovanni Michelucci
Chiesa di S. Giovanni Battista
Campi Bisenzio, Firenze
studio di percorsi, 1961-1964

2
Giovanni Michelucci
Santuario della Beata Vergine della Consolazione
Borgo Maggiore, San Marino
studio di sezione con inserimento ambientale, 1964

Pagine successive:
3 - 4
Giovanni Michelucci
Elementi di Città, 1970

5 - 6
Giovanni Michelucci
studi per la ricostruzione del centro di Firenze, 1945

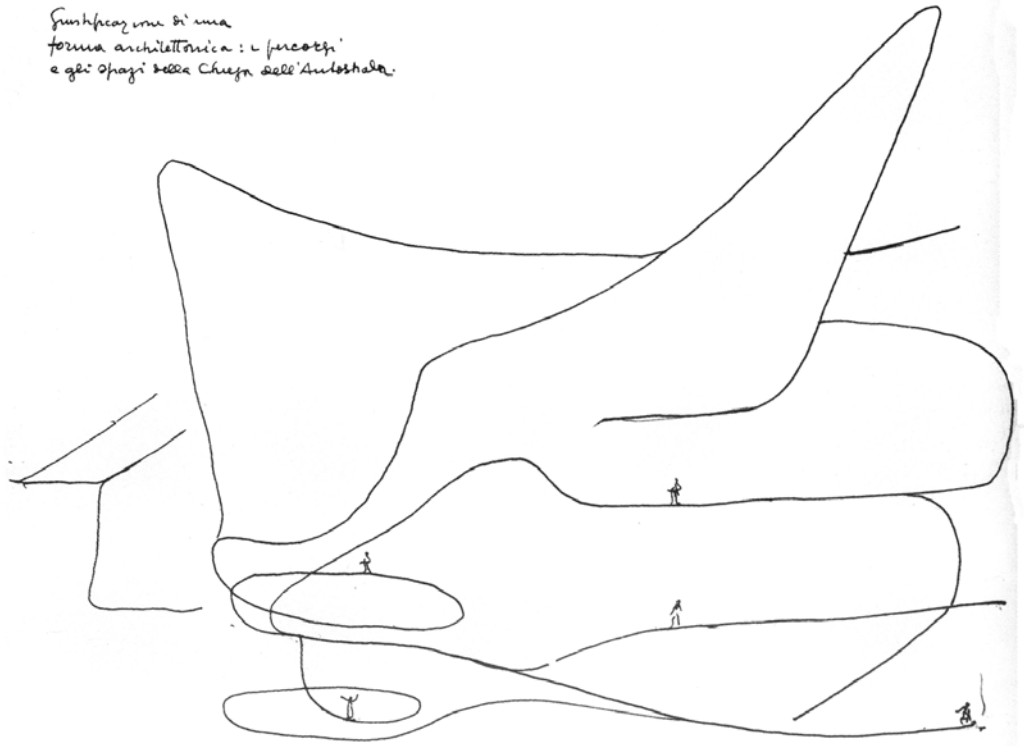
7
Giovanni Michelucci
Chiesa di S. Giovanni Battista
Campi Bisenzio, Firenze, 1964

8
Giovanni Michelucci
Santuario della Beata Vergine della Consolazione
Borgo Maggiore, San Marino
studio di sezione con inserimento ambientale, 1961

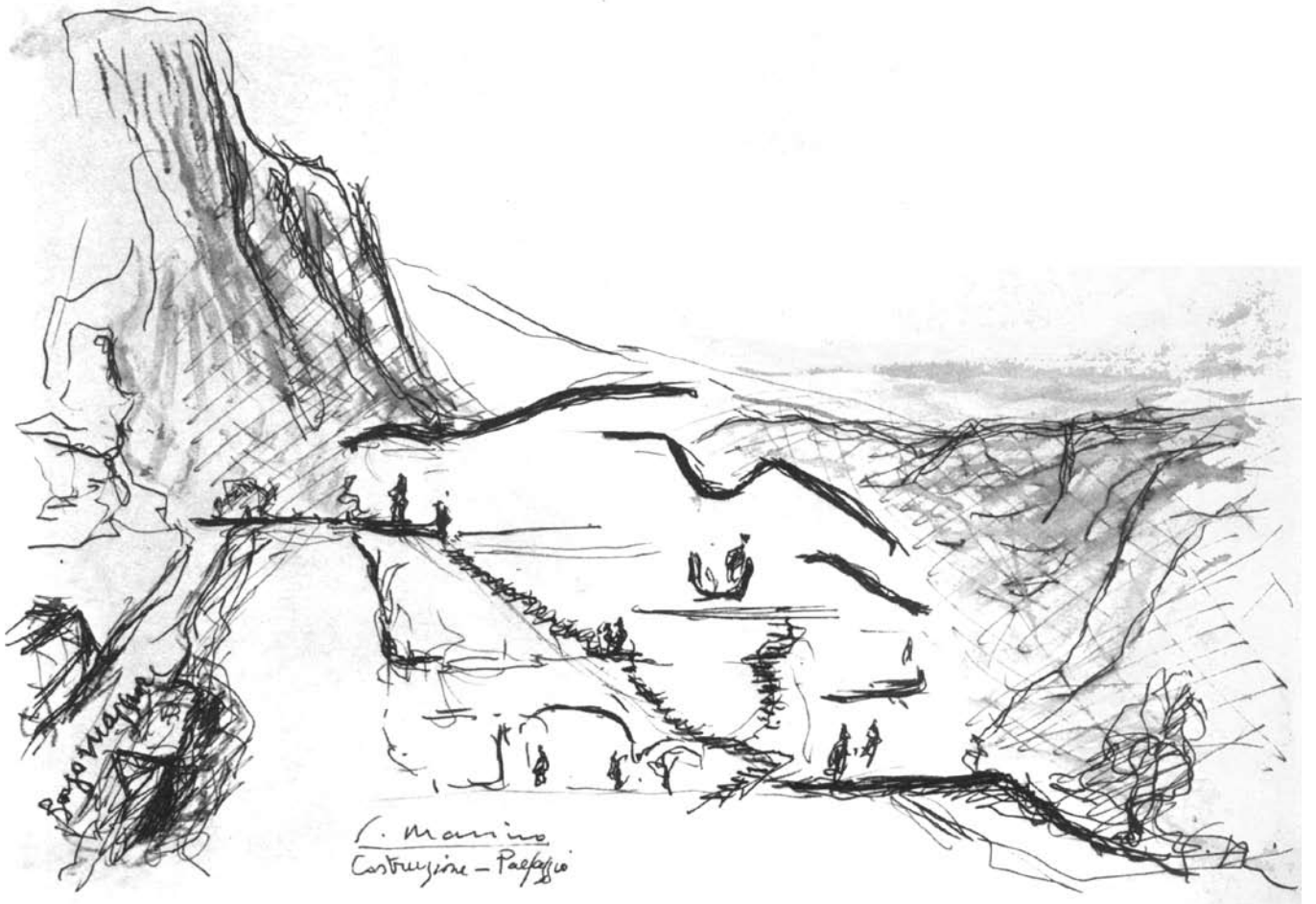
9
Giovanni Michelucci
Cassa di Risparmio di Firenze, 1953-1957

10
Giovanni Michelucci
sezione su via dell'Agnolo e via Ghibellina, aprile 1968

Funzione di una
forma architettonica: i percorsi
e gli spazi della Chiesa dell'Autoshala.

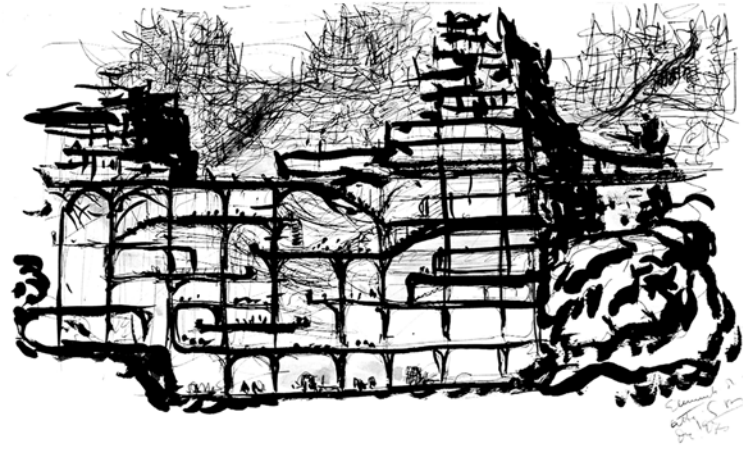
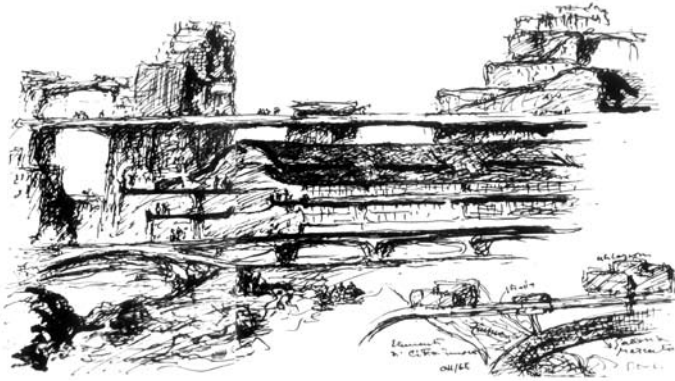


1



G. Marino
Castelluzze - Paesaggio

2



3

mia di Belle Arti.

È plausibile che sia presso le officine paterne che Michelucci comincia a concepire il ruolo del disegno come strumento intimamente legato alla costruzione e non solo all'indagine formale, come in quegli stessi anni l'Accademia insegna. La Scuola di Architettura infatti, è fondamentalmente una accademia di disegno, il suo insegnamento è incentrato su problemi estetici grafici e formali, sulla composizione di piante e prospetti che, come ricorda Michelucci, "non combinavano quasi mai".²

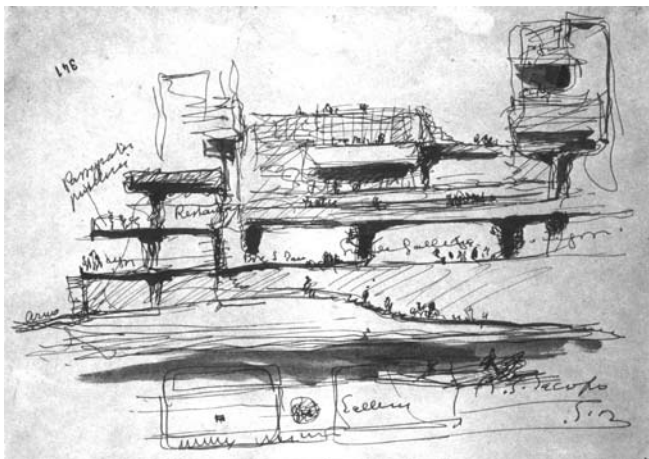
Nelle officine, al contrario, il disegno è lo strumento necessario alla verifica e alla realizzabilità di un'idea in rapporto alla forma che meglio risponde alla funzione, alla natura del materiale utilizzato, alle tecniche di lavorazione messe a punto attraverso secoli di tradizione. Michelucci si abitua così a considerare il disegno soprattutto come il mezzo necessario al controllo e alla comunicabilità di un'idea già prefigurata nello spazio. È dalla dicotomia teoria accademica – pratica artigianale che probabilmente germina la futura critica all'insegnamento accademico, presupposto necessario all'avviarsi di quell'itinerario culturale, prima che progettuale, che porterà Michelucci verso la progressiva emancipazione dal concetto accademico di composizione architettonica, intesa come ricerca puramente formale, per avvicinarsi ad una ricerca compositiva radicata in un ragionamento al cui centro è l'uomo e ad una interpretazione dell'architettura totalmente estranea a preoccupazioni di ordine estetico. Tale itinerario conoscitivo è condotto attraverso gli unici strumenti compositivi riconosciuti da Michelucci; le piante e le sezioni "lette" come generatrici di organismi, come

matrici di spazi, come cavità suscitatrici di sensazioni e di comportamenti.³ Infatti la maggiore libertà formale che contraddistingue le opere successive agli anni '50⁴ è caratterizzata da una crescente espressività dello spazio interno alla quale si affianca il progressivo allontanamento dall'esercizio della pianta come strumento di indagine progettuale. La genesi del progetto, da quell'epoca in poi, avviene dall'interno verso l'esterno, cioè dalla funzione che diviene spazio e solo in ultima analisi forma. Lo strumento compositivo privilegiato di questo inedito itinerario critico e progettuale sembra essere la sezione, che da strumento di rappresentazione diventa vera e propria matrice del progetto, come se il suo utilizzo emergesse dalla volontà di superare il problema della forma della costruzione rompendo il binomio *forma-planimetria*.⁵

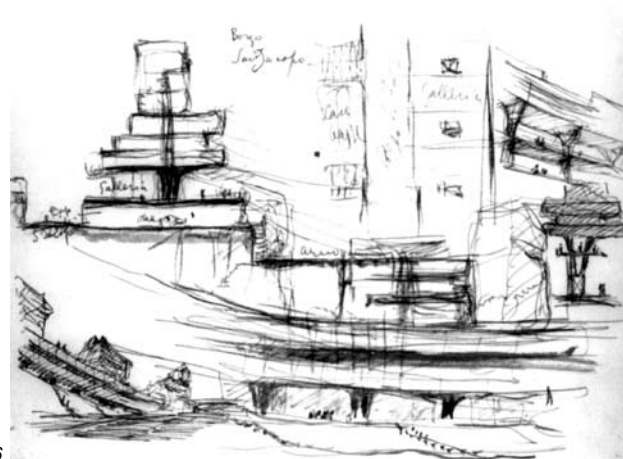
Osservando in ordine cronologico gli schizzi del maestro è evidente che l'utilizzo dello spaccato sembra essere tanto più stringente quanto più l'architetto si allontana dai canoni tradizionali dell'architettura, come se la ricerca di una alternativa via compositiva necessitasse anche di alternativi strumenti di indagine. Nell'ambito di questa stessa critica all'insegnamento accademico è rintracciabile probabilmente anche il germe dal quale nasce l'interpretazione della facciata come apparato retorico, espressione di una società accademica e borghese attenta esclusivamente all'esteriorità delle forme e priva di contenuti. Ragionamento che sarà completato dopo la visione delle macerie fiorentine della guerra e che caratterizzerà non solo le proposte per la ricostruzione dell'area distrutta intorno al Ponte Vecchio ma tutta l'opera matura dell'architetto. La facciata rappresenta l'immoralità di una società am-

biziosa ed ipocrita che nasconde dietro la finzione la miseria di un'esistenza costretta a vivere nella povertà. Il problema del mascheramento dell'interno dell'edificio attraverso "le belle facciate" diventa allora, prima ancora che un problema architettonico, un problema etico e morale. Così i disegni per la ricostruzione dell'area del Ponte Vecchio proiettano l'immagine di una città priva di cortine murarie, espressione di una rinnovata società democratica. Le costruzioni sono prive dei fronti non tanto perché gli edifici siano rappresentati in sezione quanto perché i prospetti sono sostituiti da un "diaframma sensibile",⁶ ovvero dalla proiezione geometrica in facciata dell'articolazione muraria interna: la sezione è il prospetto. Qui l'uso dello spaccato è spinto a tal punto da fluire naturalmente da *strumento* compositivo in *immagine* stessa dell'architettura. Attraverso la sezione Michelucci controlla il carattere e il funzionamento della città da lui proposta; disegna il moltiplicarsi di suoli artificiali, il sovrapporsi delle gallerie e delle logge, i collegamenti con il fiume e con la collina, studia la viabilità, analizza il rapporto fra gli spazi privati e quelli collettivi e fra l'ampiezza della strada e l'altezza degli edifici.

L'urgenza delle tematiche sociali sollevate dalle devastazioni della guerra inoltre, sollecita l'approfondimento del pensiero critico di Michelucci sul valore simbolico del recinto che tradizionalmente racchiude l'architettura, già percepito come ostacolo alla socialità dopo la visita ad Ercolano e Pompei nel 1934. La scoperta della civiltà pompeiana tramite la vista delle rovine segna una vera e propria fase evolutiva nella maturazione del pensiero teorico michelucciano e, parallelamente, segna una tappa fondamentale verso il conso-



5



6

lidarsi dell'esercizio della sezione.

Ad un ragionamento filosofico architettonico sullo spazio e sulla civiltà antica si affianca una suggestione delle rovine di tipo pittorico. Gli scavi di Ercolano fanno emergere la sezione delle case che senza soluzione di continuità le lega al terreno e alla città⁷ vincolando, in un *continuum* inseparabile, l'uomo alla natura e all'architettura, in un fluire incessante di spazi costruiti e naturali, di interessi pubblici e privati. Così il progetto per la Cassa di Risparmio di Firenze, realizzato circa vent'anni dopo è l'occasione per trasferire il ragionamento sullo spazio continuo dalla dissertazione teorica alla concretezza progettuale. L'idea fondante è sinteticamente annotata da Michelucci a margine del disegno della sezione del salone centrale della banca: "Lo spazio vivente filtrante. La città continua". È infatti in questo disegno - che evoca attraverso la ricchezza degli episodi formali e spaziali la complessità e il dinamismo della città - che è possibile leggere il concetto alla base del progetto: la totale assenza di frattura fisica e simbolica fra costruzione e città, tra interessi privati e cittadini.

La meditazione sul rapporto tra edificio e città ed edificio e paesaggio porterà l'architetto ad un progressivo superamento della tipologia tradizionale dell'edificio delimitato da un recinto per approdare, dopo la guerra, ad una concezione della costruzione totalmente aperta e permeabile all'incessante scorrere della vita umana e quindi progettato, inevitabilmente, attraverso la sezione.

Le proposte architettonico - urbane rispecchiano, verificano e completano questi presupposti teorici, a cominciare dalle prime sperimentazioni avvenute in occasione delle proposte per la ricostruzione dell'area del Ponte

Vecchio, attraverso quelle per il risanamento del quartiere di Santa Croce, fino ai visionari Elementi di città, in cui gli edifici sono ridotti a puro telaio strutturale. Edificio e città sono totalmente compenetrati, la vita fluisce ininterrotta in un'incessante susseguirsi di spazi e di relazioni: la sezione, animata da un brulicante movimento di uomini è l'assoluta interprete di questo inedito itinerario intellettuale. Emerge chiara la corrispondenza tra il progetto in sezione e lo scorrere incessante della vita, ovvero il movimento, che diventa, come si legge nella sintetica sezione disegnata da Michelucci per la chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio "giustificazione di una forma" oppure, come nel Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore matrice del progetto. È attraverso la sezione infatti che Michelucci analizza la spina dei percorsi indagando il raccordo tra le quote sfalsate del terreno e la strada interna, rendendo inseparabili l'interno e l'esterno, i termini architettonici da quelli paesaggistici ed ambientali.

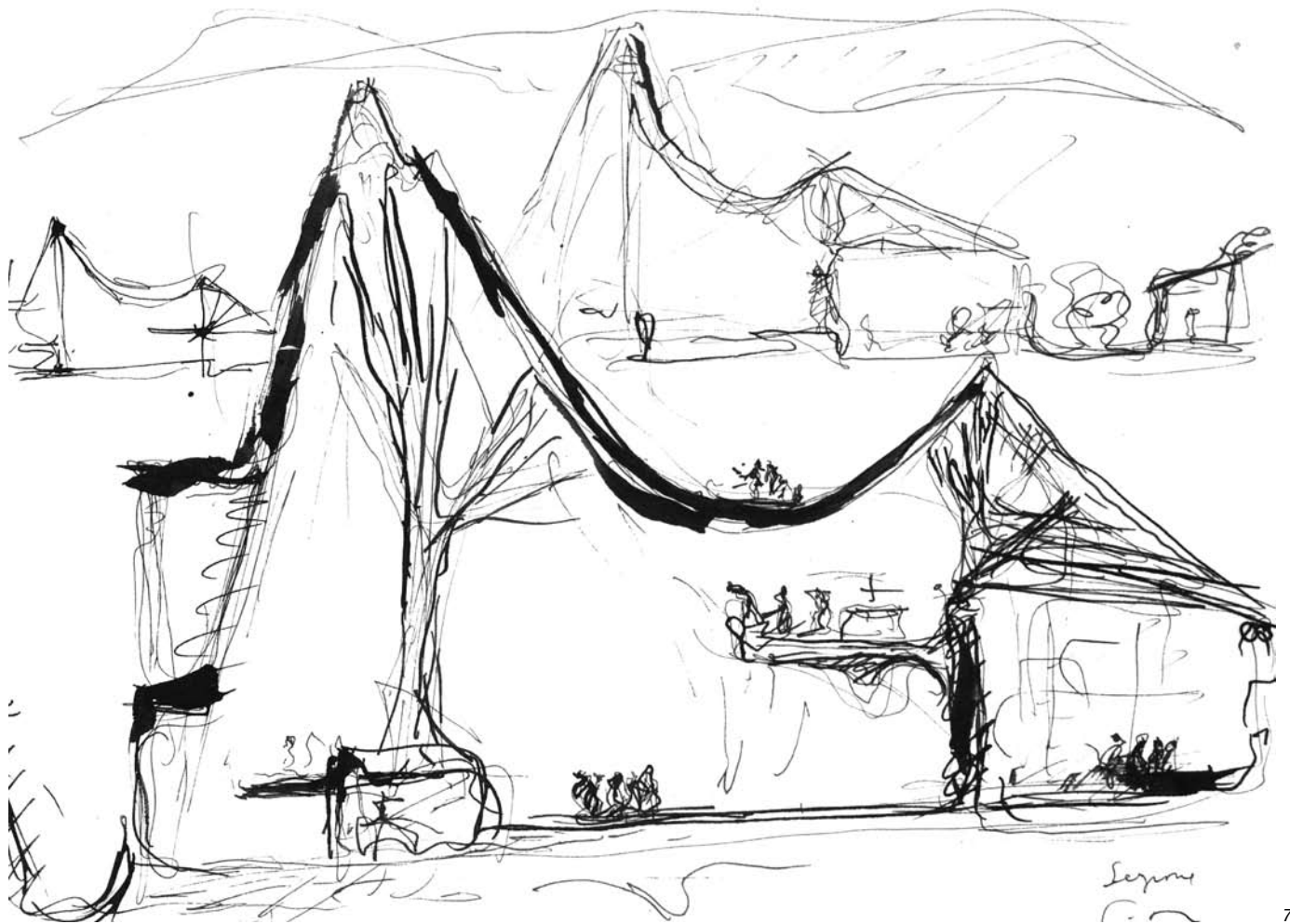
I *profili* dei resti di Ercolano inoltre rivelano all'architetto la particolare *misura* che armonicamente proporziona lo spazio: quella *umana*. A Pompei l'uomo è il protagonista dello spazio come in quegli affreschi "spaziosi"⁸ dipinti da Giotto e di fronte ai quali Michelucci si sofferma a meditare fin dalla giovinezza, quando, alla ricerca delle proprie origini culturali si rivolge agli archetipi della cultura figurativa italiana ricevendone una lezione figurativa e morale mai dimenticata.

In particolare è sul *profilo* delle piccole architetture giottesche, teatro delle narrazioni evangeliche, e sul rapporto uomo - spazio su cui Michelucci sembra soffermarsi. Il disegno delle edicole rivela un rapporto nuovo fra plasticità

dell'edificio e spazialità interna. Il loro profilo non è una linea che avviluppa un vuoto, ma l'incontro fra massa interna e massa esterna. All'interno o davanti ad esse, i personaggi degli apòlogi sacri occupano il loro posto prima di tutto come uomini. L'uomo, la cui misura è una misura morale prima che fisica, è il fulcro della narrazione e dello spazio. L'uomo giottesco crea lo spazio intorno a sé in virtù del suo essere e del suo agire.

L'architetto si sofferma di fronte alle opere di Duccio e dei Lorenzetti, nelle quali la cavità dell'architettura in primo piano, quasi uno spaccato prospettico, svela all'osservatore la scena interna, le azioni dei suoi abitanti, le loro emozioni e i loro sentimenti ponendola in relazione diretta con l'ambiente esterno. La "sezione virtuale" che racchiude e svela all'osservatore gli interni rappresentati sulle tavole dei maestri prerinascimentali non è un limite, una separazione, ma la linea sulla quale interagiscono sincroniche relazioni di vita interne ed esterne, come su quei muri-recinto che nelle sacre rappresentazioni racchiudono il luogo del miracolo, al di là del quale si scorge il paesaggio "oltre", attraverso un varco o sopra di esso, non confine invalicabile ma superficie di incontro di complesse relazioni spaziali e spirituali; soglia tra interno ed esterno, tra privato e pubblico tra sacro e profano.

La pratica michelucciana della sezione sembra così trovare una sorta di antecedente storico nella meditazione avvenuta di fronte alle pitture dei maestri fiorentini e senesi del duecento e del trecento, in particolare sembra essere l'astrazione di quel primo piano che racchiude, come un *profilo*, lo spazio interno dell'architettura. Tramite lo studio di sezioni costantemente animate dalla presenza umana Michelucci modella lo



7

spazio di un'architettura pensata per *arte di levare* avendo come fine ultimo dell'atto progettuale la realizzazione dell'uomo: emerge il binomio centralità dell'uomo – esercizio della sezione.

Nel progetto per il Santuario della Beata Vergine della Consolazione a Borgo Maggiore lo spaccato controlla la forma dello spazio cavo annidato nella profondità della materia, governa la dialettica tra accentuazione muraria e cavità e tra spazialità interna e costruttività, forse affioramento alla memoria di suggestioni spaziali dell'antica architettura romana. La linea che senza soluzione di continuità fra muro e copertura definisce il profilo del Santuario si deforma plasticamente registrando tensioni spaziali opposte, interne ed ambientali, così come il "colpo d'ascia"¹⁹ - incontro fra la massa esterna e quella interna dell'edificio - nella chiesa di San Giovanni Battista a Campi Bisenzio definisce in un solo gesto sia la spazialità interna - suggerendo la divisione tra presbiterio e aula - sia la drammatica deformazione del profilo esterno della tenda. La linea di sezione in sintesi, nel progetto per Borgo Maggiore

come in quello per Campi Bisenzio, non demarca, come un recinto, il confine entro cui è racchiuso e protetto lo spazio sacro ma identifica una *soglia*, come in quelle antiche rappresentazioni sacre osservate da Michelucci durante gli anni della giovinezza.

L'esercizio della sezione, che accompagna l'architetto lungo tutto il suo percorso critico e progettuale precipita, negli anni '70, in una sorta di *grande sezione* inedito strumento di controllo e di racconto della forma urbana. Michelucci *dispone* i vari elementi con virtuosa abilità compositiva, combina parti che sono proprie della città, arterie stradali, ponti, piazze pubbliche, parcheggi, passeggiate pedonali, con altre che sono proprie dell'architettura, interni assembleari, ambienti a doppia altezza, scale, ballatoi e corridoi, iterazione di vani modulari, forse abitazioni. Il paesaggio partecipa alla composizione che sembra subire un'ulteriore estensione: le infrastrutture partecipano al contempo alla costruzione del territorio e dell'organismo architettonico. Natura e città fluiscono l'una nell'altra animate dall'incessante

presenza di una umanità in transito.

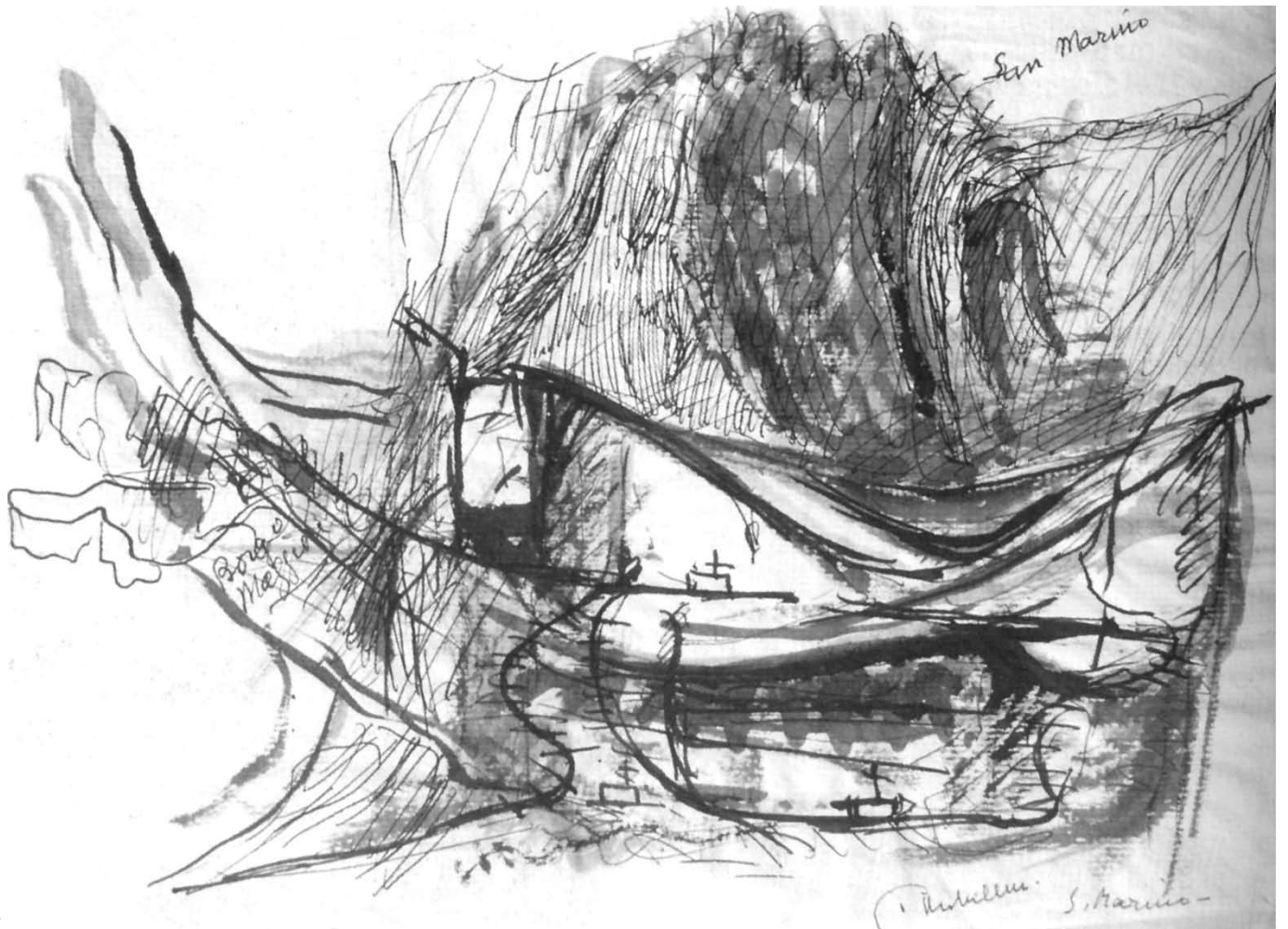
La *grande sezione*, quindi, come atto conclusivo di quel lungo processo, durato circa un secolo, che ha portato Michelucci alla *comprensione* e quindi alla *conoscenza* della realtà, attraverso l'*intuizione* e l'*osservazione* delle figure e delle immagini amate ed acquisite durante la sua lunga vita.

La *grande sezione*, come la dissezione anatomica raffigurata da Rembrandt, sembra allora divenire metafora di quel principio etico e morale che ha accompagnato Michelucci lungo tutta la sua attività di uomo prima che di architetto: l'incessante ricerca della *verità*.

¹ La relazione tra l'esercizio della sezione e la poetica di Giovanni Michelucci è oggetto di studio e approfondimento critico nel libro F. Privitera, *Disegnare dialoghi, Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Bandecchi e Vivaldi Editori, Pontedera, 2008

² G. Michelucci, in F. Borsi (a cura di), *Giovanni Michelucci, intervista*, L'occhio e le seste, LEF, Firenze, 1966, pp.28.

³ Cfr. G.K. Koenig, *Architettura in Toscana*, ERI, Torino, 1968.



8

⁴ È Michelucci stesso che individua in questi anni ed in particolare nel progetto per la Cappella di Lagoni a Sasso Pisano, 1956-1958 l'epoca in cui comprende la possibilità di rompere con tutti i vincoli della concezione accademica della composizione architettonica per intraprendere una strada completamente autonoma. Cfr. G. Michelucci - F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di), *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed. Laterza, Roma, 1981, p.62.

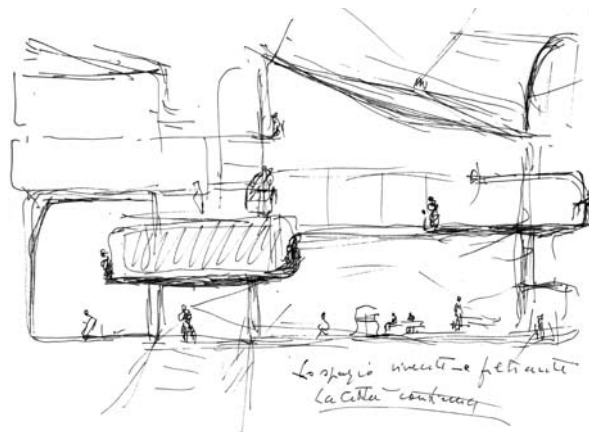
⁵ Cfr. G. Michelucci in F. Brunetti, *Giovanni...*, Op. Cit.

⁶ Il diaframma sensibile è una proposta teorico-architettonica di G. Michelucci descritta in una lezione universitaria inedita dell'architetto. "Pensavo e penso, che se alla facciata si sostituisse un *diaframma sensibile* che rivelasse la struttura interna, si stabilirebbe un rapporto nuovo tra casa e strada...il diaframma sarebbe lo specchio di una società in cui esiste la possibilità di una vita dignitosa... costruire un diaframma sensibile è una dimostrazione di coraggio morale...". G. Michelucci, Archivio delle lezioni universitarie, in F. Privitera, *Disegnare...*, Op. Cit., p. 87-88

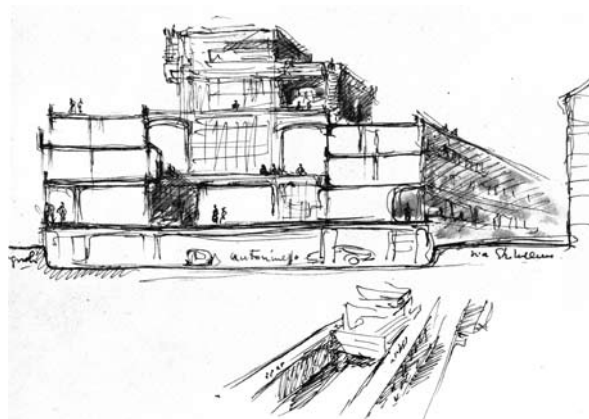
⁷ G. Michelucci "Casa di Ercolano, davanti lo spettacolo del mare, il mare c'è ma non si vede...è cosa con cui la casa stabilisce un esatto rapporto d'integrazione. Una cosa valorizza l'altra, la sua sezione è legata alla città e al terreno" G. Michelucci, Archivio delle lezioni universitarie, in F. Privitera, *Disegnare...*, Op. Cit., p. 59-60.

⁸ Il riferimento è al saggio critico di R. Longhi, *Giotto spazioso*, in <<Paragone>> n. 31, 1952, pp. 18-24, che rivoluzionò l'interpretazione dello spazio pittorico giottesco. Il rapporto tra l'opera di Michelucci e la pittura di Giotto è oggetto del saggio critico, F. Privitera, *Giotto spazioso e la costruzione dello spazio michelucciano*, in <<Paragone>>, n. 78, 2008, pp. 63-68.

⁹ G.K. Koenig, *Architettura...*, Op. Cit.



9



10

