

Giuseppe Terragni (Meda, 1904 - Como, 1943) 24. Il *David* di Michelangelo

1925 matita su carta, 330 × 225 mm Como, Archivio Terragni, Album 1925

Il disegno in mostra è uno dei due elaborati che il giovane Terragni dedica al capolavoro michelangiolesco (a, b). Appartiene a un album di 74 fogli contenente i ricordi grafici di un viaggio di studio compiuto nel 1925 a Firenze e, soprattutto, a Roma dall'allievo architetto poco prima di laurearsi al Politecnico di Milano. L'importanza del documento, nella sua interezza, è stata evidenziata dalla storiografia e con particolare forza da Dezzi Bardeschi (2004), che ne ha sottolineato le valenze di snodo biografico fra gli anni diformazione e l'adesione al progetto di una nuova idea di *razionalità* dell'architettura, con l'adesione al Gruppo 7 (1926).

Terragni – impegnato in una resa sintetica e soggettiva, davanti alla scultura – appare interessato alla posa dell'eroe biblico, mostrando una particolare attenzione alla posizione degli arti, nel quadro di un più generale studio del rapporto delle singole membra con la figura nella sua interezza. La grafite consente una stesura di linee veloci, leggermente frammentata, che rafforza l'effetto dinamico della rappresentazione, accentuato anche dalla prospettiva scorciata.

I due schizzi possono sembrare l'omaggio di uno zelante studente di architettura a una delle icone dell'arte rinascimentale. Si tratta, tuttavia, di un architetto in formazione, che di lì a poco diverrà uno dei maestri del razionalismo italiano. Inoltre l'esistenza di altri elaborati – pressoché coevi – che esplorano temi architettonici derivati da Michelangelo, porta a collocare questi due disegni in un orizzonte più ampio, segnato da un interesse profondo e complesso per l'operosità del Buonarroti. Si tratta di un gruppo di cinque esercitazioni grafiche del giovane Terragni, conser-

The drawing on display is one of the two detailed images that the young Terragni dedicated to Michelangelo's masterpiece (a, b). It belongs to an album of 74 sheets that contain the visual records from a study trip to Florence and especially Rome that the student architect made in 1925 shortly before graduating from the Politecnico in Milan. The document's importance, in its entirety, has been highlighted by historians and with particular force by Dezzi Bardeschi (2004) who has underscored its value as a biographical juncture between Terragni's years of study and his commitment to the project for a new idea of *rationality* in architecture, which is marked by his joining the Gruppo 7 (1926).

Terragni – absorbed in rendering the sculpture concisely and subjectively – seems interested in the biblical hero's pose, showing particular attention to the position of the limbs within the framework of a more general study of the relationship of each individual limb to the figure in its entirety. Graphite pencil allows the artist to draw lines quickly, in a slightly fragmented way, reinforcing the dynamic effect of the portrayal, which is also accentuated by the foreshortened perspective.

The two sketches might seem like a zealous architectural student's homage to one of the icons of Renaissance art. In this case, however, we are talking about an architect in training who shortly after this moment would become one of the masters of Italian Rationalism. Furthermore, the existence of other detailed drawings, from nearly this same time, that explore architectural themes derived from Michelangelo leads us to place these two drawings within a wider horizon that is marked

(











vate nell'Archivio Bottoni di Milano, che sviluppano temi compositivi di chiara ascendenza michelangiolesca; note a Bruno Zevi (Zevi 1968; Zevi 1980), sono state oggetto recentemente di nuovi approfondimenti (Consonni, Tonon 2006), dopo le osservazioni di Thomas Schumacher (1988). Zevi, per dare adeguatamente conto di questo aspetto della formazione di Terragni, riportava le parole di un testimone diretto: "Studiava allora a fondo Michelangelo - ci scrive Piero Bottoni - forse per una affine sensibilità plastica e spaziale. Sentiva le grandi superfici, le sagome e il rilievo, con la forza propria del suo carattere; la statuaria disegnata aveva scorci e potenza michelangioleschi; la figura era compenetrata nell'architettura, da architetto. Le figurette umane le aggiungeva invece all'ultimo istante quasi per scherzo e scherno della sua stessa opera, come a farsi perdonare quel tanto di accademismo che queste tradivano" (Zevi 1968, p. 146). Sul principio degli anni venti in Italia prende forma un nuovo concetto di 'classico', che si staglia su uno "sfondo storico, teso e febbrile", in cui il termine classicismo è usato per richiamare ambiti concettuali diversificati e accomunati dalla ricerca di una continuità con la tradizione, anche se il termine viene utilizzato per "affermare valori che con la classicità avevano meno a che fare, o che vi si facevano rientrare con qualche arbitrio" (Pontiggia 1992, p. 13). Michelangelo sembra dunque incarnare per Terragni quelle valenze di passione e di libertà creatrice – vibranti di contrasti, di drammaticità, di valenze plastiche - che permettono di conservare un precipuo legame con la scrittura edificatoria classicista, oltre che declinare un concetto di monumentalità scevra da eccessi retorici. Fra le molteplici componenti che sostanziano il legame di Terragni con Michelangelo, due appaiono di particolare rilievo: da un lato l'espressività futurista di antonio Sant'Elia (Schumacher 1988), dall'altro la complessità dell'universo di Mario Sironi, figura cruciale nella biografia dell'architetto (Gregotti 1982; Ciucci 1989). Si delinea un orizzonte meritevole di ulteriori e necessari approfondimenti. Molti, infatti, sono i segni di questo dialogo con il Buonarroti che emergono a più riprese e in diversi settori dell'attività dell'architetto comasco, sia sul piano dell'etica del progetto, sia in termini dello sviluppo di alcuni temi compositivi e costruttivi, primo fra tutti quello della scala intesa come elemento spaziale autonomo.

Emanuela Ferretti

and creative freedom – values resonant with contrasts, drama, and plastic significance – that allowed him to maintain a primary bond with classical writings on construction while also elaborating a concept of monumentality that was devoid of rhetorical excesses.

Among the multiple elements that confirm Terragni's tie to Michelangelo, there are two that seem to be of particular importance: on the one side there's the futurist expression of Antonio Sant'Elia (Schumacher 1988), on the other there's the complexity of Mario Sironi's universe, Sironi being a crucial figure in the architect's life story (Gregotti 1982; Ciucci 1989). What is outlined is a horizon worthy of and needing further indepth study. In fact, many signs of this conversation are emerging more and more often and in different areas than those of the architect from Como, both in terms of a project's ethics and in terms of the development of some compositional and structural ideas, such as, first of all, the idea of

a stairway being understood as an autonomous spatial element.

Bibliografia

Terragni 1996; Dezzi Bardeschi 2004.

with classicism, or did in some arbitrary way" (Pontiggia 1992, p. 13).

Michelangelo seems, then, to embody for Terragni the values of passion

by a deep and complex interest in Buonarroti's industriousness. There

is a group of five of the young Terragni's visual exercises, kept at the

Archivio Bottoni in Milan, that develop compositional themes clearly

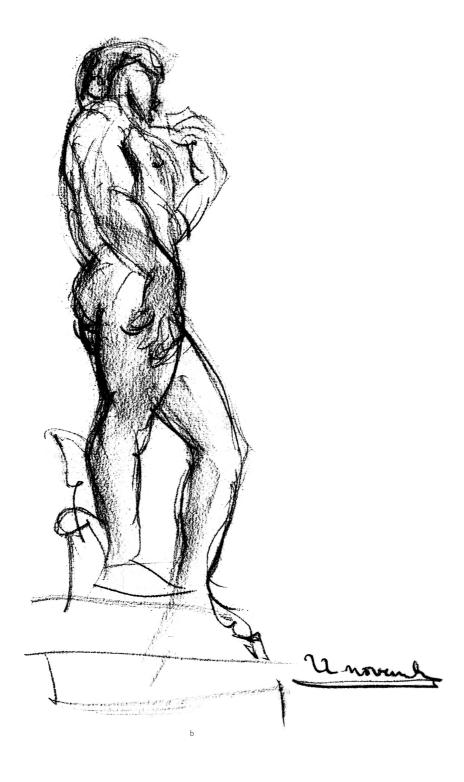
stemming from Michelangelo. Known to Bruno Zevi (Zevi 1968; Zevi

1980), the exercises have recently been the subject of new in-depth study (Consonni, Tonon 2006), following Thomas Schumacher's observations

(1988). Zevi, in order to adequately account for this aspect of Terragni's

(









Grazia Sgrilli (Pistoia, 1954) 25. Giovanni Michelucci nella casa di Fiesole davanti al calco della *Pietà Rondanini*

1986 fotografia Pistoia, Collezione Grazia Sgrilli

L'immagine che ritrae Giovanni Michelucci nell'atrio della sua casa di Fiesole, seduto davanti al calco della *Pietà Rondanini*, è stata scattata nel 1986 da Grazia Sgrilli in occasione della campagna fotografica per illustrare il volume monografico sull'architetto pubblicato in quello stesso anno per i tipi di Electa (Belluzzi 1986, p. 38).

La presenza, nella propria dimora domestica, di un calco a grandezza naturale del capolavoro a cui Michelangelo lavorò negli ultimi anni della sua vita lasciandolo incompiuto alla morte, è un chiaro segno della "devozione senza riserve" provata da Michelucci nei confronti del Maestro del Rinascimento (Conforti 2006, p. 25). Una devozione resa ancora più esplicita dalla scelta di farsi ritrarre davanti a quest'opera in età avanzata, proprio pochi anni prima di morire, quasi a voler simboleggiare la sua personale aspirazione verso una ricerca totale, assoluta e mai paga di nuove sfide e confronti che aveva accompagnato tutta la sua lunga e continuativa attività, trovando nel capolavoro incompiuto michelangiolesco e nel suo strenuo sperimentalismo una sottile e al contempo potente metafora attraverso cui rendere allusivamente manifesto questo anelito ideale. Il confronto instaurato dall'architetto toscano con Michelangelo non si è mai risolto però in una mera emulazione né tantomeno in un'incondizionata celebrazione: invitato a realizzare un monumento per il cinquecentenario della nascita del Buonarroti (1975), Michelucci contestò le valenze celebrative sottese al memoriale, proponendo un centro internazionale per la sperimentazione artistica sul marmo (cfr. cat. 11).

Nel corso della sua lunga attività, l'architetto toscano sembra invece guardare all'intima essenza della lezione michelangiolesca, ovvero alla ricerca di uno spazio totale e fortemente espressivo: "Ricordo di aver visto in non so quale costruzione di Michelangelo – si legge in una sua dichiarazione del 1964 – un piccolo particolare del riquadro delle finestre, un minuscolo elemento chiaroscurale, una piccola conchiglia; ecco, in quel chiaroscuro semplicissimo c'era tutta la natura, c'era il mare, c'era l'universo intero" (Bellasi 1964, p. 18).

This photograph of Giovanni Michelucci, shown in the atrium of his house in Fiesole seated in front of a plaster cast of the *Pietà Rondanini*, was taken in 1986 by Grazia Sgrilli as part of the photo campaign for the monograph dedicated to the architect, published that same year by Electa (Belluzzi 1986, p. 38).

The presence, in his own home, of a life-size plaster cast of the master-piece Michelangelo was working on during the last years of his life, left unfinished at his death, is a clear sign of Michelucci's "unconditional devotion" to the Renaissance master (Conforti 2006, p. 25). A devotion made all the more explicit by his decision to have his picture taken before this work at an old age, in fact just a few years before his death, almost as if wanting to symbolise his personal aspiration to engage in the constant, absolute and endless search for new challenges, an aspiration that he maintained throughout his entire long career, finding a subtle but poignant metaphor through which to make this longed-for ideal allusively manifest in Michelangelo's incomplete masterpiece and tireless experimentation.

The Tuscan architect's comparison of himself with Michelangelo never, however, ended up in mere emulation, and far less unconditional celebration: when invited to create a monument for the 500th anniversary of Michelangelo's birth (1975), Michelucci challenged the celebratory tone underpinning the memorial, proposing an international centre for artistic experimentation with marble (see cat. 11).

Over the course of his long career, the Tuscan architect instead seemed to look toward the intimate essence of Michelangelo's work, namely the search for total, powerfully expressive space: "I remember having seen in one of Michelangelo's works, I do not recall which," he explained in 1964, "a small detail of a window frame, a tiny chiaroscuro element, a little shell; well, inside that extremely simple chiaroscuro there was all of nature, the sea, the whole universe" (Bellasi 1964, p. 18).

This reference to a sculptural detail of Michelangelo's architecture and













Giovanni Michelucci, sedia 'scapolare', fine anni quaranta (da Belluzzi 1986) Giovanni Michelucci, schizzo per i pilastri della chiesa di San Giovanni Battista 'dell'Autostrada' 1961. Fiesole, Fondazione Michelucci

Il riferimento al particolare scultoreo dell'architettura michelangiolesca e al gioco chiaroscurale da questo innescato suggerisce come l'interesse di Michelucci sia rivolto, in un certo qual modo, alle valenza plastica dell'opera del Buonarroti (come conferma la presenza, nella sua casa di Fiesole, del calco della *Pietà Rondanini*); una valenza, quella plastico-scultorea, del resto da sempre sottesa alla ricerca di Michelucci e ravvisabile sin dal progetto della sedia "scapolare" disegnata alla fine degli anni quaranta – su cui l'architetto è seduto nel ritratto fotografico –, dove lo schienale in noce massiccio era stato plasmato "come se fosse di cera" (Belluzzi 1986, p. 39).

Questa volontà di sondare le possibilità espressive della forma si accentuerà nel prosieguo della sua attività trovando un ulteriore canale di sperimentazione nell'attività grafica, come dimostra una serie di schizzi relativi alla chiesa di San Giovanni Battista (detta 'dell'Autostrada'), realizzati tra il 1960 e il 1964. In alcune di queste opere grafiche, dalla base di un pilastro a forma di tronco d'albero emerge una figura d'uomo crocifisso, la cui curvatura e assottigliamento del corpo sembrano rievocare la posa del Cristo della *Pietà* michelangiolesca – opera scultorea che tra la seconda metà degli anni cinquanta e l'avvio del decennio successivo era stata oggetto di grandi attenzioni grazie al nuovo allestimento dell'opera progettato dai BBPR al Castello Sforzesco (cfr. cat. 36).

Alessandra Acocella

Bibliografia

Bellasi 1964; Belluzzi 1986; Giovanni Michelucci 2002; Conforti 2006.

the play of light and dark it triggered suggests that Michelucci's interest was focused, in a certain way, on the plastic values of Michelangelo's work (as confirmed by the presence, in his home in Fiesole, of the plaster cast of the Pietà Rondanini). A plastic/sculptural value that had for that matter always underpinned Michelucci's work and was recognisable from the time of his design for a 'scapular' chair at the end of the 1940s - whichthe architect is sitting on in the present photograph - where the walnut seat back was shaped "as if it were made of wax" (Belluzzi 1986, p. 39). This interest in sounding out the expressive possibilities of form would be accentuated in the continuation of his artistic investigation, finding a further channel for expression in graphic work, as demonstrated by a series of sketches of the church of San Giovanni Battista (also called the Motorway Church) made between 1960 and 1964. In some of these graphic works, the figure of a crucified man emerges from the base of a pillar shaped like a tree trunk, where the curve and tapering of the man's body seem to recall Christ's pose in Michelangelo's Pietà - a sculpture that received a great deal of attention between the second half of the 1950s and the start of the 1960s, owing to the new display for the work designed by BBPR at the Sforza Castle (cf. cat. 36).



(



Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869 - Vence, 1954) 26. Il servo

1900-1903 bronzo, fusione a cera persa, patina scura, 92,3 × 32 × 30 cm Nice, Musée Matisse, inv. 63.2.102

"Si potrebbe far rotolare una statua di Michelangelo dall'alto di una collina fino a far scomparire la maggior parte degli elementi di superficie: la forma rimarrebbe comunque intatta [...] non si potrebbe dire altrettanto di Donatello" (Acidini 2011, p. 26 cit. in Spurling 2001, p. 303).

Nonostante Henri Matisse non fosse un estimatore dell'arte rinascimentale, questa celebre dichiarazione del 1926 chiarisce le ragioni della sua ammirazione per l'opera michelangiolesca. In Michelangelo, l'artista non cercò l'edificante messaggio dell'umanesimo rinascimentale né un ideale modello di bellezza: guardò, invece, alla solidità dei corpi e al loro valore strutturale e formale, interessato più all'"architettura generale" che ai dettagli iconografici.

Come già accaduto a Rodin nell'inverno del 1875, decisivo per l'incontro di Matisse con l'arte del Buonarroti fu il soggiorno a Firenze nel 1907, città dove erano ancora vive le suggestioni della mostra allestita alle Gallerie dell'Accademia in occasione delle celebrazioni per la ricorrenza dei quattrocento anni della nascita di Michelangelo (1875) e che aveva riproposto l'intera sua produzione attraverso calchi e originali. Matisse studiò in seguito i gessi delle statue delle Tombe Medicee applicandosi, in particolare, a disegnare il calco della Notte, conservato all'École des arts décoratifs di Nizza; dall'Aurora della Sagrestia Nuova di San Lorenzo, deduse la figura di nudo sdraiato, spesso riproposta nelle sue opere. A suscitare in lui un vivo interesse fu, inoltre, la statua dello Schiavo morente (circa 1513) del Louvre, di cui conservava dal 1922 una copia in gesso e che riprodusse nel quadro Interno con schiavo (1924) e nel coevo Pianista e giocatori di dama.

"You could roll one of Michelangelo's statues down from the top of a hill until most of the surface elements have disappeared and the form would still remain intact [...] you could not say the same for Donatello" (Acidini 2011, p. 26, quoted in Spurling 2001, p. 303).

Even though Matisse was not an admirer of Renaissance art, this famous statement from 1926 clarifies the reasons for his admiration of Michelangelo's work. In Michelangelo the artist did not look for the edifying message of Renaissance humanism nor an ideal model of beauty; he looked, instead, at the solidity of the bodies and at their structural and formal value, being more interested in "general architecture" than in iconographic details.

As had already happened for Rodin in the winter of 1875, Matisse's stay in Florence in 1907 was critical for the artist's encounter with Buonarroti's art. Florence was the city where there were still living traces of the exhibit held at the Gallerie dell'Accademia on the occasion of the celebrations for the 400th anniversary of Michelangelo's birth (1875), the city that had presented Michelangelo's entire artistic production through casts and original works. As a result, Matisse studied the plaster casts of the statues of the Medici Tombs applying himself in particular to drawing the cast of the Notte (Night), which is held at the École des arts décoratifs in Nice. He drew the figure of a reclining nude, which is often reproposed in his works, from the Aurora (Davon) of the Sagrestia Nuova di San Lorenzo. Additionally, the statue of the Dying Slave (circa 1513), at the Louvre, aroused Matisse's keen interest; from 1922 on he had a plaster copy of the statue which he reproduced in the image Interior voith

⊕











Già prima del viaggio in Italia, la scultura in bronzo *Il servo* (1900-1903) testimonia un iniziale avvicinamento all'arte del grande fiorentino avvenuto attraverso la mediazione del michelangiolismo rodiniano, che aveva avuto la sua consacrazione in Francia con la personale di Auguste Rodin allestita in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900.

Rispetto al modello rodiniano de L'Homme qui marche (Saint Jean-Baptiste) (1899), Matisse inverte il movimento delle gambe (anteponendo la sinistra alla destra) e perviene a una modellazione meno definita da cui la figura risulta meno slanciata e la superficie più vibrante (Matisse & Rodin 2009, pp. 26-27).

Pur debitore nei confronti di Rodin, chiarendo in seguito le ragioni che da questi lo differenziavano, Matisse tornerà ad affermare il valore della sua ricerca strutturale e formale che aveva trovato un mirabile modello nell'arte del Buonarroti: "la mia disciplina di lavoro era opposta a quella di Rodin, egli lavorava per dettagli, quanto a me già allora vedevo il lavoro di architettura generale che sostituiva ai dettagli analitici una sintesi vivente suggestiva" (Occasioni da Michelangelo 1981, p. 98).

Elisa Francesconi

a Slave (1924) and the contemporary Pianist and Checker Players.

Even before his trip to Italy, his bronze sculpture *The Serf* (1900–1903) is evidence of Matisse's initial approaching of the great Florentine's art, occurring through the mediation of Rodin's interest in Michelangelo, which had been consecrated in France with Rodin's solo show held on the occasion of the Exposition Universelle in Paris in 1900.

With respect to the model of Rodin's L'Homme qui marche (Saint Jean-Baptiste) (1899), Matisse inverts the movement of the legs (placing the left before the right) and attains a less defined modeling from which the figure ends up less slender and the surface more vibrant (Matisse & Rodin 2009, pp. 26-27).

Even while indebted to Rodin, Matisse he would later clarify the ways in which they were different, and he would again affirm the value of his structural and formal study that had found an admirable model in Buonarroti's art: "my work discipline was the opposite of Rodin's – he worked for the details, while as for me, I already saw even then the work as a general architecture that replaced analytical details with an evocative living synthesis" (Occasioni da Michelangelo 1981, p. 98).





Bibliografia

Fagioli 2001; Spurling 2001; Matisse & Rodin 2009, pp. 26-27; Acidini 2011; Matisse: la seduzione di Michelangelo 2011; Strinati 2011, pp. 28-33.