



Il metodo Michelucci

Domenico Faraco



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Tutor: Prof. Orazio Carpenzano
Dottorando: Domenico Faraco

Sapienza Università di Roma
Dottorato in Architettura Teorie e Progetto | DiAP | XXXV ciclo

Domenico Faraco

Il metodo Michelucci

In copertina: **Stazione di Santa Maria Novella**. Sezione prospettica trasversale sulla "cascata di vetro".
Disegno dell'autore © Domenico Faraco

Tutti i contenuti (testi, immagini, grafica, layout ecc.) presenti in questa dissertazione appartengono ai rispettivi proprietari. La grafica, foto, ed i contenuti, ove non diversamente specificato, appartengono all'autore. Copyright © 2023 Tutti i diritti riservati.

È proibita la riproduzione, anche parziale, in ogni forma o mezzo, senza espresso permesso scritto dell'autore.

SAPIENZA – UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA

DiAP – Dipartimento di Architettura e Progetto

Scuola di dottorato in Scienze dell'architettura

Dottorato in Architettura. Teorie e Progetto. – Curriculum A

Coordinatore Professore: Orazio Carpenzano

Viceministro: Professore Andrea Grimaldi

Collegio dei docenti

Rosalba Belibani
Maurizio Bradaschia
Andrea Bruschi
Roberto Cherubini
Alessandra Criconia
Paola Veronica Dell'Aira
Emanuele Fidone
Nicol Flora
Gianluca Frediani
Cherubino Gambardella
Maria Clara Ghia
Anna Giovannelli
Paola Gregory
Andrea Grimaldi
Filippo Lambertucci
Renzo Lecardane
Domizia Mandolesi
Luca Molinari
Caterina Padoa Schioppa
Antonella Romano
Antonino Saggio
Guendalina Salimei
Antonello Stella
Nicoletta Trasi
Nilda Maria Valentin
Massimo Zammerini

Comitato dei membri esperti

Lucio Altarelli, *Sapienza Università di Roma*
Lucio Barbera, *Sapienza Università di Roma*
Renato Bocchi, *IUAV, Università di Venezia*
Marcello Pazzagli, *Sapienza Università di Roma*
Franco Purini, *Sapienza Università di Roma*
Giancarlo Rosa, *Sapienza Università di Roma*
Piero Ostilio Rossi, *Sapienza Università di Roma*
Roberto Secchi, *Sapienza Università di Roma*

SOMMARIO:

Introduzione

Una Architettura per laboriosi tentativi 13

Parte Prima

La costruzione di un metodo

1 La facciata differita..... 16

Il diaframma

Studi per la ricostruzione presso Ponte Vecchio, Firenze 1945..... 22

Progetto del mercato agricolo, Firenze 1935..... 26

2 La complessità della generatrice orizzontale..... 46

La battaglia ingaggiata con la forma

Il periodo romano..... 49

La scoperta del Barocco. 1928-34

Il rientro fiorentino e il primo dopoguerra..... 56

La percezione del movimento. 1934-50

Gli anni Cinquanta..... 60

La chiarificazione del significato di spazio. 1950-60

3 L'espressionismo strutturale 102

Il divorzio tra struttura e forma

Struttura come natura..... 107

4 Accostamenti 128

La verità, il disvelamento, la materia, la narrazione

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine, Longarone 1966 135

Parte seconda

La costruzione di un linguaggio oltre il canone

5 Archetipi	147
Riconoscibilità e trasfigurazione	
Il linguaggio spontaneo e l'irricoscibilità spaziale.....	149
L'Archetipo come forma riconoscibile.....	155
Cinque archetipi di Michelucci:	
I) LA CAPANNA	
La casa Capanna Pitigliani, Marina di Tor San Lorenzo, 1957	161
II) LA TENDA	
Chiesa del Cuore Immacolato di Maria, Pistoia, 1959	167
Chiesa di San Giovanni Battista «dell'Autostrada», C.Bisenzio, 1959.....	169
III) IL TEATRO	
Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine, Longarone, 1966	176
IV) L'ARCA	
Chiesa centro comunitario a San Miniato, Siena, 1976.....	187
Studi per la chiesa di San Francesco, Giuri, Venezuela, 1982	203
V) L'ALBERO	
Giardino degli Incontri del carcere di Sollicciano, Firenze, 1986	207
6 La tensione critica con il contesto	252
Il caso della Banca di Colle di Val D'Elsa	
La sede del Monte dei Paschi di Siena, Colle di Val D'Elsa, 1975.....	262
7 La città nel progetto	274
Architettura e città in un unico palinsesto figurativo	
Una nuova immagine di città variabile	278
Elementi di città.....	283
La città globale	290
Piano particolareggiato per il quartiere CEP (ex Ina-Casa) di Sòrgane.....	294

8 Conclusioni aperte	316
Una domanda per Claudia Conforti: l'eredità di Michelucci per il futuro dell' architettura	
Conclusioni aperte	336
 Parte Terza	
Traduzione dei disegni e delle opere.....	344
Glossario dei termini utilizzati.....	406
Bibliografia:	419

ABSTRACT

Il Metodo Stanislavskij nasce tra la fine del secolo e gli inizi del Novecento dalle puntigliose annotazioni di Konstantin Sergeevič Stanislavskij (solitamente chiamato psicotecnica) basato sulle proprie esperienze registiche e di recitazione. Le vicende della Rivoluzione russa crearono al teatro non pochi problemi e durante una tournée negli Stati Uniti, Stanislavskij scrive il primo dei suoi libri, individuando un metodo tale che la performance dell'attore possa essere riproducibile ad ogni replica dello spettacolo. Al suo ritorno si dedica ai classici russi e all'insegnamento del suo metodo. Il metodo si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio interpretato e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore, sulla esternazione delle emozioni interiori attraverso la loro interpretazione e rielaborazione a livello intimo. Per ottenere la credibilità scenica il maestro Stanislavskij creò esercizi che stimolassero le emozioni da provare sulla scena, dopo aver analizzato in modo profondo gli atteggiamenti non verbali e il sottotesto del messaggio da trasmettere. I risultati dei suoi studi furono raccolti in alcuni volumi. Nel 1938 pubblicò *Il lavoro dell'attore su sé stesso* e nel 1957 *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. Il metodo Stanislavskij pone alle basi dell'arte dell'attore il concetto dell'immedesimazione.

Il metodo Michelucci oggetto di ricerca di questa dissertazione, vuole rappresentare l'occasione per raccogliere e analizzare a distanza di oltre trent'anni dalla scomparsa dell'architetto il denso pensiero che ha caratterizzato le opere e le visioni dell'autore di un mondo in continua trasformazione, sostenendo l'ipotesi di esistenza di un metodo progettuale ricorrente. Come spesso accade per le opere mosse da inquietudini personali, tracciare modalità univoche di azione sul progetto è compito arduo, per parallelismo con il metodo Stanislavskij, *il metodo Michelucci* si basa su approfondimenti sulla figura di Giovanni Michelucci, alla ricerca di affinità tra il mondo interiore del progettista e quello delle opere costruite oppure solo

immaginate. Una ricerca condotta sia in maniera orizzontale, attraverso l'analisi ed il confronto tra le opere ritenute di svolta compositiva susseguitesesi nel tempo, che verticale, attraverso puntuali analisi nella profondità dei progetti. L'intento di questo studio è quello di provare ad ordinare le intuizioni teoriche attorno alle soluzioni della forma architettonica (*Parte Prima*) attraverso l'analisi della scomposizione dell'opera in parti riconoscibili e dotate di una propria autonomia formale e figurativa (la facciata, la planimetria, l'uso dei materiali, la struttura). L'evoluzione del pensiero teorico di Michelucci, si accosta ad una incessante ricerca sul linguaggio dell'architettura, maturando nella seconda parte della sua carriera principalmente i temi della città variabile e dello spazio totale. Utilizzando questi temi come apparato per rileggere le intuizioni progettuali (*Parte Seconda*), le seconde argomentazioni indagano il lessico delle opere di Michelucci, attraverso l'interpretazione delle matrici generative dei progetti analizzati.

L'insieme delle due parti della dissertazione, intuizioni teoriche e analisi del linguaggio architettonico, cercano simultaneamente di restituire e ricostruire il metodo progettuale dell'autore.

Parte prima

La costruzione di un metodo

Il tema dell'approccio di Michelucci verso il progetto è stato a volte suggerito e a volte sfiorato dalla critica, ma mai esaustivamente codificato nonostante la grande produzione di testi e progetti lasciati in eredità. Le premesse di questo studio si fondano nell'individuazione degli elementi ricorrenti in tutta l'opera del maestro, che definiscono delle "invarianti architettoniche", anche se queste a volte celate dietro le varie declinazioni assunte di progetto in progetto. Sono riconducibili ad una genesi comune verso una interpretazione del mondo cercata e sperata nei settant'anni di attività progettuale. La ricerca nella costruzione di un metodo attraversa gli strati dei progetti e dei corpi delle opere costruite, sviscerando quelli che paiono essere gli approcci e le soluzioni

ricorrenti impiegate sui temi che inevitabilmente ogni opera pone al proprio progettista. Soluzioni che si configurano attorno la definizione sempre più nitida di parti dell'opera architettonica che vengono adottate con continuità, le quali nel loro insieme, definiscono la tassonomia di natura concettuale di riferimento per la decodifica del pensiero dell'architetto. La prima parte di questo studio è orientato alla ricerca ed analisi dei percorsi progettuali effettuati tra le diverse opere ed il paragone tra loro, nel tentativo di delineare le strategie ripetute del metodo, rendendo confrontabili le modalità di progressione verso la definizione degli elementi portatori di significato ed originalità che ne incrementano la composizione.

Parte seconda

La costruzione di un linguaggio oltre il canone

L'evoluzione delle opere e della poetica di Michelucci, sfuggono da una chiara definizione univoca di linguaggio, esprimono come patrimonio comune una ricchezza di temi spesso malintesi o mal interpretati, tenuti insieme dalle visioni progettuali, declinate ognuna nella diversità del proprio linguaggio architettonico.

La figura ricorrente del pilastro albero, dello spazio pensato come caverna, così come i disegni di architetture che ricordano concrezioni di roccia o radici radicate al suolo in un rapporto fisico indissolubile, aderiscono ad un modello architettonico archetipico nel quale la natura non viene presa a modello come possibile fonte di riferimento formale, quanto piuttosto come fonte di insegnamento e di metodo. La riconoscibilità linguistica delle opere è mediata da un coacervo di intenti progettuali, i quali cercano di tenere insieme elementi in apparenza distanti tra loro: la forma o non forma, il simbolismo, la spiritualità, la variabilità funzionale e tipologica. Azioni volte a definire architetture dal carattere personale ed irripetibili. È in questa ricerca ossessiva di trasfigurazione delle opere come individui che risiede l'irricoscibilità linguistica delle opere di Michelucci, frutto dell'apparente assenza di invarianti architettoniche. Usando le parole di P.Portoghesi, due conclusioni, entrambe errate,

potrebbero trarsi da questa irriducibilità linguistica: quella che sia mancato all'architetto uno stile, una unità di espressione e quella opposta che egli abbia – come avvenne a Frank Lloyd Wright – dominato con il proprio stile ogni influenza e ogni suggerimento esterno. L'architetto ha prodotto invece un'opera tanto varia e mutevole quanto unitaria nell'ispirazione. La sua coerenza, tuttavia, va cercata non nell'omogeneità linguistica, ma nella presenza dell'uomo Michelucci che puntualmente revoca ogni dubbio, ogni acquisizione stabilita, mette in movimento, rimescola le idee e le forme, fino a che abbiano perso ogni riflesso di pigrizia, ogni carattere di garantita permanenza.¹

La seconda parte della ricerca è orientata verso il riconoscimento e l'interpretazione delle componenti che determinano la creazione del linguaggio, indagando quelli che sono i caratteri dominanti figurativi, simbolici e archetipici collettivi delle opere.

Le due parti della dissertazione formano nel loro insieme gli strumenti per una anatomia comparata orientata verso la ricerca delle condizioni che generano i caratteri dell'intera opera. Cercano simultaneamente di affermare una continua complementarità, così che le opere rientrano nella teoria per descrivere le mutazioni e persistenze concettuali nel corso dell'evoluzione del pensiero, mentre la teoria si introduce nelle opere per rivelarne i procedimenti logici, i caratteri simbolici e le qualità estetiche.

Teoria e Linguaggio trovano un ulteriore momento di incontro e approfondimento in un'ultima sezione della ricerca dedicata al ri-disegno critico interpretativo. Un esercizio di sovrascrittura che si pone come momento di verifica delle parti indagate nella prima e seconda parte.

L'obiettivo di questo studio è di dare valore all'attualità del pensiero di Michelucci, ponendo il progetto di architettura al centro della forma e della teoria. In questo senso interpretare oggi le opere di

¹ P. Portoghesi, in: *Michelucci per la Città, la Città per Michelucci*, Artificio Firenze, 1991, p. 18

Michelucci equivale a rinnovare la sua più profonda eredità intellettuale, una modalità per leggere e progettare la contemporaneità.

Il problema della forma architettonica rimane comunque un dibattito aperto, *il metodo Michelucci* è il tentativo di restituire una forma di narrazione utile a chi deve affrontare il progetto contemporaneo nell'esercizio della sua composizione.

Introduzione

“C'è sempre uno scarto tra ciò che si sarebbe voluto fare e ciò che si è potuto fare, un coefficiente di irrealizzabilità che il disegno documenta, proponendo un tracciato parallelo e ideale dell'opera dell'architetto.

Cosa altro aggiunge il disegno nella attività dell'architetto? Rappresenta sicuramente il diario più attendibile di una disponibilità alla ricerca, una preparazione continua alla realizzazione dell'opera.

Questo senso di una attesa laboriosa di qualcosa che può anche non concretizzarsi in un progetto, rappresenta forse il punto di riferimento più suggestivo fra l'opera e l'uomo.”

Michelucci G.

Una Architettura per laboriosi tentativi

In quasi un secolo di vita molte sono state le parole spese per comprendere il pensiero dell'Architetto Giovanni Michelucci (Pistoia, 2 gennaio 1891 – Firenze, 31 dicembre 1990). Alla ricorrenza del trentennale dalla morte del maestro toscano, perché dunque sentire ancora una volta l'esigenza di tornare a riflettere su una figura così indagata?

Nonostante la ricca produzione di disegni e progetti lasciati in eredità, è ancora incerto delineare un pensiero metodologico di approccio al progetto, come incerti e talvolta enigmatici risultano ancora i numerosi disegni confusi nella matassa dei segni grafici che celano un errante indagine sul corpo del dispositivo architettonico e delle parti di città. Quel che emerge è invece una ricerca spasmodica ed ossessiva nel tentativo continuo di fondere limiti, siano essi corporei o immateriali, fisici o intellettivi, pubblici o privati, fissi o variabili, inventivi o tradizionali. Ne derivano risultati inattesi in cui le architetture concepite sono frutto del tentativo costante di formare nuovi modi esperienziali di uso dello spazio, tanto a servizio del singolo individuo, quanto della collettività circostante.

Le opere di Michelucci, presentano caratteri in bilico tra il tentativo compositivo e la certezza del loro funzionamento, sempre tese verso l'unico scopo di attrazione della vita, ed animazione della città².

Come ci ricorda il filosofo L. Pareyson, formare è essenzialmente un tentare, perché consiste in un'inventività capace di figurare molteplici possibilità e insieme di trovare fra di esse quella giusta. Che l'uomo non possa procedere che per tentativi, è segno della sua grandezza

² Michelucci G. "Senso e non senso del tempo libero della nuova città." Buscioni C. *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci*, Godoli E. 1976. Fiesole. Pag. 169

"La validità di alcune mie costruzioni sta per me principalmente nel fatto di soddisfare la speranza del cittadino di sentirsi considerato. Questo è quanto di più mi interessa; ciò a cui è volto il mio massimo impegno di costruttore. Oggi per me che un edificio sia "bello" ha un'importanza molto relativa. L'importante è che attragga la vita, che animi la città."

e miseria nei confronti del tempo: l'uomo non trova senza dover cercare e non può cercare se non tentando, ma nel tentare figura e inventa, sì che ciò che trova lo ha, propriamente, inventato³.

È questo carattere "tentativo" che segna l'operatività di Michelucci in ogni sua specificazione: è puro tentare, nel quale per un verso opera in maniera attiva e attrattiva l'attesa dello spunto, che è il germe del processo formativo dell'opera, e in cui per l'altro, lo spunto riconosciuto viene testato nella sua fecondità e virtualità, e in parte svolto in una attività che lo mette alla prova continuamente e insieme lo prolunga nel tempo. *Il metodo Michelucci*, oggetto della ricerca è il tentativo di tenere insieme ed indagare attraverso tematiche costanti nell'opera del maestro, gli avvicinamenti alle scelte progettuali con lo scopo di delineare una costruzione di metodo capace di trasformarsi in pensiero condivisibile per l'approccio alla progettazione dell'architettura contemporanea.

3 L. Pareyson, Fichte. Il sistema della libertà (1950), Mursia, Milano 1976

PARTE PRIMA

La costruzione di un metodo

1 La facciata differita

Il diaframma

Si incomincia con una esplosione.

Buona parte delle opere di Michelucci acquistano vita in virtù della sola presenza di relazioni umane. Sono le azioni e i rapporti tra gli uomini che secondo Michelucci attuano lo spazio architettonico, che esiste prima ancora della sua costruzione fisica.

Questo concetto molto caro nei tentativi progettuali, sviluppati in maniera sempre più intensa a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale in poi, è riconducibile alla notte della devastazione bellica di Firenze tra il 4 e il 5 agosto 1944. Notte in cui le truppe naziste abbandonarono la riva sinistra dell'Arno dopo aver fatto saltare i ponti sul fiume. Fatta eccezione per Ponte Vecchio, che tuttavia, per impedirne l'attraversamento, minarono facendo esplodere i palazzi limitrofi, coinvolgendo nella devastazione anche gli edifici in via Guicciardini fin quasi Palazzo Pitti, metà del borgo san Jacopo, lungarno Acciaiuoli e gli edifici all'imbocco di via Tornabuoni⁴. Della densa città medievale del tessuto edilizio, lacerato dalle esplosioni provocate dall'esercito tedesco in ritirata ne rimane soltanto la memoria. In attesa di questo tragico evento molte persone trovarono rifugio all'interno di Palazzo Pitti allestito come ricovero cittadino per gli sfollati, compreso Michelucci, il quale da alcuni anni è ospite del collezionista e gallerista Eugenio Ventura nella torre degli Angiolieri, alle spalle di via Guicciardini⁵. Tra i profughi sono compresi anche: lo

⁴ "Non capisco subito; poi mi rendo conto che metà del Borgo San Jacopo è scomparsa; sono solo in piedi scheletri informi di case e di torri. Anche il lungarno Acciaiuoli è un'immensa frana di rottami che straripa in Arno. Il Ponte Vecchio appare intatto; gli altri ponti non si vedono da qui, ma dalla condizione degli edifici all'imbocco di via Tornabuoni si comprende che il ponte a Santa Trinità non c'è più". Baroni N., *Il Diario dei Cinquemila*, 1944, lettera di Michelucci, p. 34-35

⁵ La notizia è contenuta in: Belluzzi A., Conforti C., *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Milano 1986, p. 113

storico e critico d'arte Roberto Longhi, la scrittrice Anna Banti, che da qualche tempo risiedono in una casa torre di Borgo San Jacopo⁶, e lo scrittore Carlo Levi, il quale si nascondeva in una casa nelle immediate vicinanze di fronte Palazzo Pitti. Tra le testimonianze lasciate quella di C. Levi è di aiuto per ricostruire l'immagine del palazzo durante le giornate precedenti gli eventi bellici: *"lampadari preziosi pendevano dai soffitti, ai tavoli di pietra dura si appoggiavano le testate delle brande, nelle solenni, principesche architetture si stipava un popolo animoso e paziente che non conosceva il proprio domani"* ⁷ . Longhi ha il privilegio di una sistemazione nella galleria Palatina e Banti ricorda che per reagire a *"quell'aria di apocalisse, ci si mise a scherzare inventando una leggenda, la leggenda delle veglie di Pitti, nient'altro che un titolo ben formato, sul gusto secentesco"* ⁸ . L'Architetto Nello Baroni collabora con un gruppo di architetti comprendente anche Michelucci, assieme a Detti⁹ e Gamberini¹⁰, per organizzare e disciplinare la forzata convivenza di tante persone in una condizione critica a causa della carenza di cibo, di acqua e di adeguati servizi igienici. Levi parla di un mondo *"brulicante di uomini, avvicinati all'improvviso gli uni agli altri dal destino incerto, uniti nell'attesa di*

⁶ Nella biografia di Anna Banti (Lucia Lopresti) sono ricordate le abitazioni dove risiede assieme a Longhi, in: G. Izzi, Lopresti, Lucia (pseudonimo Anna Berti), in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, 2005, pp. 733-738

⁷ C. Levi, *Palazzo Pitti*, "Il Ponte", X, 1954,9, p. 1327. In: F. Benfante, *Carlo Levi a Firenze e la Firenze di Carlo Levi (1941-1945), Vita quotidiana e militanza politica dalla guerra alla Liberazione*, Firenze, 2003. p.39

⁸ Banti non tiene un vero e proprio diario, ma rievoca il soggiorno a Pitti in "poche paginette, vergate nel 1944", A. Banti, *Le veglie di Pitti*, "Paragone Letteratura", XXXIII, 1982, p. 3-11

⁹ Edoardo Detti (Firenze, 16 gennaio 1913 – Firenze, 24 dicembre 1984) è stato un architetto e urbanista italiano

¹⁰ Italo Gamberini (Firenze, 21 settembre 1907 – Firenze, 14 novembre 1990) è stato un architetto italiano

*avvenimenti terribili, e preoccupati intanto dei bisogni più elementari del pane e del giaciglio”*¹¹.

Nei giorni successivi la liberazione fu Michelucci stesso a testimoniare la gravità di quanto accaduto interpretando il sentimento generale e scrivendo a più riprese:

(...) provai un dolore immenso di fronte alle distruzioni, e non mi meravigliai di vedere uomini e donne che piangevano mentre guardavano le macerie (...) Quelle macerie procuravano ai fiorentini una reazione tanto dolorosa e violenta che pareva dovesse distruggere anche le loro ossa¹².

L'inventario delle architetture perdute comprende *“123 edifici con (386 abitazioni) fra i quali una decina di torri medievali ed una ventina di palazzi di notevole architettura e di grande valore storico”, 367 botteghe e 71 laboratori artigiani”*¹³. Le distruzioni modificano il paesaggio urbano, propongono inediti traguardi visivi, turbano gli abitanti.

“Firenze era un'altra, era diversa, non riconoscibile”¹⁴

Vi è un indissolubile legame tra queste giornate e la ricerca progettuale sviluppata da Michelucci, di qui in avanti. La vista

¹¹ C. Levi, *Palazzo Pitti*, “Il Ponte”, X, 1954,9, p. 1325, in: F.Benfante, *Carlo Levi a Firenze e la Firenze di Carlo Levi (1941-1945), Vita quotidiana e militanza politica dalla guerra alla Liberazione*, Firenze, 2003

¹² Mario Luzi ricorda le passeggiate fra le macerie in compagnia di Michelucci e qualche volta di Roberto Longhi, G. Michelucci, nota 1981b, pag. 55, in: M. Luzi, *L'umanesimo di Michelucci*, Intervista di Milly Mostardini, “La Nuova Città”, ottava serie, 2001, p. 68

¹³ Detti E., 1953, pag.49. I danni ai monumenti sono catalogati da HARTT 1949, pp. 124-128.

¹⁴ G. Michelucci, nota 1981b, pag. 56 in: M. Luzi, *L'umanesimo di Michelucci*, Intervista di Milly Mostardini, “La Nuova Città”, ottava serie, 2001, p. 68

dell'immagine della città di Firenze profondamente alterata diede origine ad una ricerca progettuale in continua definizione verso un preciso modello di architettura. Piantò il seme di un'idea, che l'organismo architettonico debba originarsi ed assumere la propria forma in stretta comunione con lo svolgersi della vita.

Nei racconti dello sfollamento Michelucci nota come le persone tendano a conquistare gli angoli più remoti del palazzo, più prossimi alla scala umana, rifiutando la bellezza, la ricchezza e l'ornamento della galleria Palatina o degli appartamenti reali. Sottolineando l'importanza del rapporto dimensionale tra la scala umana e quella dello spazio.

(...) Sfollamento: Palazzo Pitti, seimila sfollati, magnifiche sale: ori, affreschi, specchi, ogni sfollato alla ricerca di un angolo accogliente (...) indipendentemente da facili considerazioni, ricchezza, miseria, felicità, infelicità, ho avvertito che il fasto, l'ampiezza, la ricchezza e l'ornamentazione che ebbe una relazione con la vita passata non l'ha più oggi! Tutto era estraneo all'uomo e ancora di più nel momento di maggiore necessità di conforto spirituale e fisico. Ognuno era disperso alla ricerca di un rifugio più povero ma più cordiale, meno ambizioso ma più umano. All'improvviso si scoprirono i mezzanini, gli abbaini, le soffitte; tutti si rifugiarono là! Finalmente ambienti a misura accogliente che illudevano dando il senso della casa! (...) ¹⁵

Michelucci uscendo dunque dal palazzo notò come le ricche facciate degli edifici crollati rivelavano una povertà interna, dove gli uomini erano costretti a vivere, definendo questi spazi offensivi dal punto di vista umano.

(...) Uscendo dunque da Pitti, passeggiavi a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cascate tutte le facciate "artistiche", dietro alle quali era apparsa una miseria paurosa: si vedevano i resti delle stanzette senza luce, e situazioni - non parliamo d'igiene - veramente offensive

¹⁵ G. Michelucci, Lezioni universitarie Firenze – Busta III fascicolo A 36_40

dal punto di vista umano e per una città come Firenze. Così vedendo come l'arte era servita a nascondere questa miseria e questa vergogna, ebbi uno shock, un trauma. Pensai allora che l'arte non potesse essere un inganno, una bugia, non può servire a illudere sulle situazioni reali! Quindi bisogna partire dal contenuto e non dal contenente; bisognava rifiutare molte cose del rinascimento. In seguito a questo ragionamento, cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico e nei progetti che feci tentai di aderire alla situazione reale della città (...) ¹⁶

(...) Troppo spesso la nostra coscienza si è dichiarata soddisfatta di un compromesso, per paura del peggio. Troppo spesso questa paura domina i nostri atti e i nostri pensieri, e ci assoggetta a servire un'edilizia che il progettista ritiene di poter nobilitare con l'arte, con le belle facciate entro le quali la vita è sacrificata (...) ¹⁷ A me, dunque, si richiedeva il disegno delle facciate: la maschera, cioè la bugia e l'inganno che illudessero sul contenuto di quelle costruzioni caratterizzate dalla totale mancanza di considerazione sulla dignità del vivere, sull'igiene stessa e sul rapporto con l'ambiente (con il fiume, con il vicino giardino di Boboli, ecc.). Una maschera, dunque, una bugia vergognosa per nascondere, oltre tutto, l'incompetenza professionale, l'insensibilità civile, sociale e umana degli urbanisti che avevano disegnato il piano planivolumetrico (...) ¹⁸

La facciata, intesa come menzogna o mezzo per nascondere la verità, è concepita come un diaframma spaziale, ovvero abitabile e capace di scaturire relazioni variabili ed infinite tra gli esseri umani. Un pensiero rivolto sia in termini spaziali che morali:

¹⁶ G. Michelucci, in F. Borsi, *Giovanni Michelucci intervista, l'occhio e le seste*, LEF, Firenze, 1966, p.89.

¹⁷ G. Michelucci, Lezioni tenute in varie università italiane – Busta III fascicolo C 1_7

¹⁸ G. Michelucci – F. Brunetti, in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 62.

(...) Pensavo e penso, che se alla facciata si sostituisse un diaframma sensibile che rivelasse la struttura interna, si stabilirebbe un nuovo rapporto tra casa e strada, cioè la strada sarebbe un prolungamento della casa. Non si tratta di abolire la facciata ma di considerare la facciata come specchio dell'articolazione muraria interna, così non ci sarebbero più tanti temi isolati ma variazioni infinite su un "tema" dettato dall'organismo architettonico, non più il tema che sopraffà la struttura intima della costruzione. Il "tema nascerà da infiniti suggerimenti tecnologici e sarà il tema della città: (...) se si aprissero certe case signorili, queste rivelerebbero una struttura interna "popolare", perché questo inganno? la città ha facciate in pietra e dentro ambienti ridotti al minimo, è un inganno. Se non ci fosse la facciata non potrebbe nemmeno esserci l'inganno. (...) Essa (la facciata) soddisfa l'ambizione del singolo proprietario o dell'artista che creando uno schermo tra l'edificio e la strada, fa della facciata un confine indifferente tra interno e esterno, generando una separazione di interessi fra chi è dentro e chi è fuori, il passante guarda il fronte come qualcosa di estraneo che appartiene a qualcun altro (...) il diaframma sarebbe lo specchio di una società in cui esiste la possibilità di una vita dignitosa, nella quale la vita collettiva è il prolungamento della vita privata, ovvero una società in cui non c'è frattura tra interesse privato e collettivo. Costruire un diaframma sensibile è una dimostrazione di coraggio morale, significa mostrare noi stessi (...)¹⁹

Ponendosi in confronto diretto con l'uso dello spazio, la facciata intesa da Michelucci inizia ad assumere tridimensionalità, generando essa stessa una condizione di spazio. Si intravede dalle parole usate nei racconti come iniziano a delinearsi lo stretto rapporto tra progetto, forma degli edifici ed immagine della città, quest'ultima concepita priva di quinte murarie in una idea di città riflesso di verità, libertà e giustizia, permeabile nelle sue funzioni e nella dicotomia tra spazio

¹⁹ G. Michelucci, Lezioni universitarie vari argomenti non databili Busta III fascicolo B 52_63

pubblico e spazio privato. Modificando l'uso della facciata, inteso come limite e punto di contatto tra architettura e città, Michelucci inventa una nuova immagine di città dove è l'architettura a formare la città e la città a plasmare l'architettura. Un pensiero che lo accompagnerà lungo tutto l'arco della sua attività, generando progetti e opere sempre più permeabili all'incessante scorrere della vita umana al suo interno.

Studi per la ricostruzione presso Ponte Vecchio

Firenze - 1945

La prima occasione dove poter impiegare le intuizioni sull'uso della facciata, maturate durante le giornate della distruzione, è rappresentata dal dibattito teorico attorno alle modalità di ricostruzione delle aree distrutte attorno al Ponte Vecchio. Gli sguardi prodotti dalle distruzioni trasfigurarono il paesaggio urbano restituendo insolite prospettive della città verso gli elementi naturali territoriali, del fiume Arno e verso le colline che circondano la città di Firenze. Le macerie attorno alle torri medievali, rimaste in piedi, ormai libere di mostrarsi nella loro totalità, fanno assumere a questa porzione di città un carattere per certi versi simile alla concezione della Roma medievale, invasa dai resti della città antica. Le geometrie regolari delle torri che si stagliano attorno a spazi incompiuti, carica l'immagine della città di un carattere metafisico che attira artisti e intellettuali delle avanguardie.

Commentando la mostra dei progetti presentati al concorso per la ricostruzione delle zone attorno ponte Vecchio, il pittore futurista Ruggero Alfredo Michahelles affermerà che: *“dal punto di vista pittorico, l'area distrutta, è bellissima anche come è adesso” chiedendosi del “perché non approfittare degli spazi nati dall'imprevisto? In una Firenze medioevale dove per poter ammirare le bellezze, bisogna quasi sempre prendere un torcicollo (...) potere alla fine di avere dell'aria e godere le bellezze di certe torri e opere*

*architettoniche, prima soffocate dalle costruzioni ammassate intorno, fra tanti guai è un vantaggio da tenersi conto”.*²⁰

Dello stesso avviso sono gli studi per la riqualificazione presso l'area di Ponte Vecchio che compie Michelucci. Non si tratta di un vero progetto, ma di studi sotto forma di schizzi, che indagano le possibili soluzioni e le nuove relazioni che il tessuto urbano, profondamente alterato, può offrire alla cittadinanza. Michelucci intuì il potenziale che le torri medievali esprimevano, interpretandole come punti catalizzatori di attrazione e memoria storica collettiva. Un atteggiamento quello di Michelucci che può identificarsi nella teoria giovannoniana dei diradamenti ed isolamenti, prefigurando una alternanza di spazi pedonali e spazi carrabili posti a livelli differenti. Dalla serie di disegni, si nota come il piano terra degli edifici appare

²⁰ Michahelles è noto anche sotto lo pseudonimo di RAM. Il commento è scritto su un modulo a stampa messo a disposizione dei visitatori della mostra (ASCFI, CF 7924). Michahelles continua affermando che ricostruire in falso antico significherebbe “cercare uno scenario tipo Hollywood”, mentre usare uno stile contemporaneo “sarebbe uno sproposito che solleverebbe certamente il biasimo del mondo intero”. Per il pittore non resta che ricostruire il minimo necessario, rimettendo in efficienza ciò che è rimasto e lasciando nella parte distrutta la maggior parte possibile di spazi aperti. Quindi “fare sloggiare tante famiglie che vivono al buio, in vicoli senz'aria e risanare l'Oltrarno, costruendo abitazioni in zone periferiche. Per Port Santa Maria consiglia di creare piazzette e spazi liberi per valorizzare i panorami della zona con vedute inaspettate, mentre per borgo San Jacopo e via dei Bardi pensa si debba ispirarsi alla situazione presente, affidandosi all'iniziativa dei singoli proprietari: *“la semplice casa toscana intonacata, con persiane e con tetto sporgente, è una costruzione senza pretese e senza data che sta bene ovunque nella nostra città”*. Considerazioni analoghe sotto espresse da G. Dorfles nel 1946 e dagli autori di uno dei progetti presentati al concorso del 1946, contrassegnato dal motto “7 per la gloria dell'Otto”, che in una lettera del 23 gennaio 1947 a Marcello Nardi Dei, segretario della commissione giudicatrice, si lamentano di *“certo vento che vorrebbe riaffollare e soffocare di miserabili case e casettine la chiesa di S. Stefano e tutto il meraviglioso spiazato con queste gloriose nostre torri e palazzi che dopo secoli ci sono riapparsi intatti come furono tirati su nell'Alto Medioevo e nel Rinascimento (...) La sciagura ce le ha scoperte, dovremmo, ora falsamente rifabbricare tale e quale su tutti i vecchi allineamenti come prima”* (ASCFI, CF 7924)

svuotato, per portare la vita dall'esterno della strada all'interno dei cortili e giardini segreti dei palazzi, trasferendo i negozi e le gallerie ai piani superiori e recuperando gli spazi interni attraverso i quali il pubblico può circolare liberamente. Il tradizionale concetto di strada viene sostituito da quello di un percorso continuo a più livelli, che partecipa in maniera osmotica all'unione degli spazi esterni della città con quelli interni degli edifici.

Risulta chiaro come le facciate, intese come il punto di contatto tra la struttura urbana pubblica e quella privata, non possa essere un semplice paramento murario ben decorato. La facciata come diaframma prende infatti consistenza nelle prospettive ripetute più volte di Borgo San Jacopo dove giunge progressivamente ad immaginare, nella successione di schizzi, facciate smaterializzate verso il fronte fiume, concependo gli edifici con un sistema di gallerie pubbliche su due livelli sorrette da grandi pilastri a fungo.²¹

In alcuni schizzi si nota come la sezione degli edifici sia discontinua nella sua verticalità e composta da un succedersi di volumi sovrapposti a profondità variabile. Ne sussegue una progressione dello spazio in facciata differente per ogni livello. In alcuni disegni emerge chiaramente la volontà di liberare il suolo permettendo una grande permeabilità sia visiva che fisica di collegamento tra la strada e le sponde del fiume, oltre alla volontà di accrescere la salubrità di certi isolati occlusi precedentemente dal fitto tessuto edilizio medievale. I numerosi portici rappresentati alla quota urbana, i percorsi aerei di collegamento tra un edificio e l'altro, le terrazze che costituiscono gli affacci privilegiati sul fiume, sono il tentativo progettuale di descrivere un dispositivo architettonico, quello della facciata, capace di interagire con la vita della città.²²

²¹ G.Belli, A. Belluzzi, *Una Notte d'estate del 1944, le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*. Edizioni Polistampa, Firenze, 2013. Pag. 67

²² Molti anni più tardi Michelucci, affermerà di avere concepito l'idea dei percorsi sopraelevati osservando gli abitanti di Firenze camminare sui sentieri inerpicati sopra i cumuli di macerie. In: L. Lugli, Giovanni Michelucci. *Il pensiero e le opere*, Patron, Bologna, 1966. pag. 92

Nella serie di disegni, si chiarifica l'embrionale tentativo, di definire una architettura attraverso l'uso di percorsi che invadono ogni parte dell'edificio, in cui l'elemento della facciata differita offre la possibilità di creazione dello spazio. La facciata, non bidimensionale e rigida, usata solo come quinta urbana di "rappresentanza", ma dotata di uno spessore tridimensionale articolato, consente l'introduzione ed il posizionamento di altre parti architettoniche che partecipano alla definizione dell'intero edificio quali rampe, scale, terrazze, contribuendo all'incessante scambio ed incontro tra gli individui che la animano.

Per tali ragioni, la grafica dei disegni di ricostruzione dell'area attorno Ponte Vecchio appaiono fluidi, vivi e brulicanti di persone, vivi come l'idea di architettura che va delineandosi nella mente di Michelucci.

Una idea di architettura tuttavia debitrice tanto del suggerimento urbano offerto dal corridoio Vasariano, quanto dalle suggestioni urbanistiche di Le Corbusier, oppure delle visioni di Frank Lloyd Wright per *Broadacre City* che nello stesso periodo alimentavano il dibattito italiano. Dibattito al quale partecipa anche Michelucci attraverso la rivista fondata nel 1945 "La Nuova Città".²³

Come Michelucci stesso affermerà molti anni dopo: "in quell'occasione cominciai a fare tesoro di quel concetto fondato sull' 'architettura dei percorsi', già sperimentata da Frank Lloyd e da Alvar Aalto, che avrebbe poi informato tutta la mia attività. Un'Architettura che definiva lo spazio come luogo collettivo, passando così da un concetto aristocratico a un concetto popolare dell'uso dello spazio".²⁴

²³ Sulle influenze lecorbuseriane negli schizzi per la ricostruzione e la successiva polemica contro Wright si veda E. Godoli, *Michelucci per Firenze, Dagli studi per la ricostruzione della zona di Ponte Vecchio (1945-47) alle proposte per la riqualificazione del quartiere Santa Croce (1967-68)*, in: *Michelucci dopo Michelucci*, atti del convegno, Firenze, 14-15 ottobre 2020, a cura di F. Privitera, Firenze 2012. pp. 57-53

²⁴ R. Cassigoli (a cura di), Giovanni Michelucci. *Abitare la natura*, Firenze 1991. p. 21

Una testimonianza che segna il primo scarto tra Michelucci e gli altri progettisti, un atteggiamento rivolto ad un dibattito architettonico internazionale.

Progetto del mercato agricolo

Firenze - 1935

La facciata come diaframma, sebbene ampiamente indagata negli studi della sistemazione attorno Ponte vecchio, tanto da determinare per Michelucci la “nascita” di un nuovo *modus operandi* nella progettazione, è un principio compositivo che, tuttavia, sedimentava nelle ricerche progettuali nel decennio precedente, rintracciabile per la prima volta nel progetto, mai realizzato, del Mercato Agricolo di Firenze nel 1935.

Nel 1935 Michelucci è incaricato del risanamento “*della brutta zona che dipartendosi dal tergo degli Uffizi è circoscritta dalle vie Mosca, de' Neri e de' Saponai*”²⁵, per la realizzazione di un mercato agricolo coperto, nel centro cittadino, a ridosso della loggia del grano e di Palazzo Vecchio.

Il Mercato Agricolo che Michelucci propone consiste in un grande complesso commerciale realizzato attraverso l'abbattimento dell'edilizia minuta e l'inglobamento sia della Loggia del Grano, sia dei palazzi Da Diacceto, Soldani e Bagnesi, intesi come snodi di una “*struttura a maglie irregolari, intorno a sette corti-piazze di dimensione diversa (...) con porticati che svuotavano interamente il piano terra e loggiati che traforavano il piano primo*”.²⁶

²⁵ Cit. in M. Cozzi, *Avanguardia e retroguardia in Edilizia in Toscana tra le due Guerre*, M. Cozzi (a cura di), Firenze, 1994, pag. 58

²⁶ L. Lugli, *Giovanni Michelucci, il pensiero e le opere*, Bologna, 1966, p.20; A. Belluzzi e C. Conforti, *Giovanni Michelucci, Catalogo delle opere*, Milano, 1986, p. 103; C. CRESTI, *Architettura e fascismo*, Firenze, 1986, pp.290-291, 311 e nota 145; Giovanni Michelucci. *Un viaggio lungo un secolo*, Catalogo, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze, 1988, pp.87-88, 98; Michelucci per la città, la città per Michelucci, Catalogo della Mostra, Firenze, pp.88-89; M. Cozzi, *Avanguardia e retroguardia in Edilizia in*

L'intento di Michelucci è di realizzare un edificio che aspira ad un effetto di città in cui la variazione dello spazio interno dialoghi con la complessità dei percorsi che si snodano in portici, ballatoi, logge e scalinate: ricercava cioè la realtà di uno spazio aperto e coperto (luoghi di sosta e percorsi porticati, comunicanti con la strada) ove le varie categorie del contado avrebbero potuto riunirsi nei modi usati (in campanelli) per la negoziazione dei prodotti. Uno spazio allusivo, ossia la tradizione cittadina della tipologia dei "mercatali" di campagna.²⁷

Gli alzati che compongono il mercato sono articolati secondo due principali ordini. Il primo corrisponde alla parte basamentale, più avanzata rispetto al filo interno dell'edificio, che è rivestita in conci di pietra forte, in accordo con il vicino palazzo Vecchio; il secondo, in posizione arretrata rispetto al primo, è un volume in intonaco bianco traforato da un ritmo di bucaure ripetute regolarmente ai livelli superiori.

La differenza di spazio tra i due limiti della facciata determina lo spazio porticato dove si affacciano gli ambienti di vendita alla quota urbana, sormontati da terrazze al livello superiore. L'insieme di questi elementi determina, a sua volta, delle facciate porose dotate di profondità ed articolate secondo uno schema a sezione variabile, pronto ad accogliere lo svolgersi delle attività del mercato, ma soprattutto a restituire un brano di città nel felice rapporto con la città antica, nel rapporto osmotico tra Città ed Architettura.²⁸

Toscana tra le due Guerre, a cura di M. Cozzi, Firenze, 1994, p.58; C. CRESTI, Firenze, capitale mancata, Milano, 1995, pp.276-277; Giovanni Michelucci. Disegni (1935-1964), a cura della Fondazione "Giovanni Michelucci", Reggio Emilia, 2002, pp.72-78; C. Conforti, Progetto del Mercato Agricolo di Firenze in Conforti, Dulio, Marandola, Giovanni ..., cit., p. 155

²⁷ La descrizione è contenuta in: AA.VV., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio, 1990. Pag. 26

²⁸ Il progetto del mercato agricolo verrà esposto alla mostra della Nuova architettura italiana alla VI Triennale di Milano del 1936. Nel catalogo, redatto da Agnoldomenico Pica, è riprodotta una copiosa iconografia, accompagnata da lusinghiere riflessioni critiche che del progetto sanno cogliere e apprezzare la notevole soluzione urbanistica. In: A. Pica, *La Nuova Architettura Italiana*, 1936, p. 105

Una sorta di spazio generato della facciata inteso come quello della basilica Palladiana Vicentina, composto dalla sommatoria di due livelli sovrapposti, di cui Michelucci stesso tornerà ad argomentare e prendere come riferimento per l'incessante confluire della vita al proprio interno, travasando i flussi pedonali dalla piazza attigua alla basilica all'interno dell'edificio e viceversa. Le facciate della Basilica Palladiana, così come quelle del mercato, non segnano un punto di rottura tra due differenti luoghi, ma sono lo stesso luogo posto l'uno in continuità dell'altro.

(...) La piazza (dei Signori a Vicenza) si immagina allora destinata alla meditazione dei sapienti e all'ammirazione dei visitatori di cospicua istruzione. Al mattino invece la sorpresa è grande. Chi indugi nella piazza e osservi la Basilica, ha l'impressione di trovarsi davanti ad un cetaceo arenato in un lago di pietra che si risveglia dalla pesantezza del sonno e che tenti uno ad uno i muscoli e li faccia vibrare per garantirsi di essere idoneo ad affrontare la fatica del giorno. La gente arriva in gran numero dalle stradine che danno sulla piazza, si avvicina con confidenza al monumento, si trattiene nelle sue adiacenze, penetra nel suo grande corpo. L'autorità rinuncia al privilegio: è attratta anch'essa dalla vita, dagli scambi minuti che s'intrecciano nella Piazza delle erbe, accompagnati dalle voci di chi compra e di chi vende. A qualcuno la cosa potrà anche dispiacere e c'è chi potrebbe considerarla lesiva della dignità del capolavoro: e tutto ciò senza riflettere abbastanza sulla vitalità inconsueta e felice che l'opera manifesta, nel suo procedere al passo con lo scorrere e l'aninarsi del tempo. (...) Bisognerà sottolineare che Palladio ha operato in un ambiente già definito: non solo dal punto di vista umano (il mercato delle erbe), ma anche dal punto di vista architettonico (le strutture medioevali della Basilica); egli ha rivestito quasi di un sogno la storia sottostante, non per vanificarla o soffocarla, ma per salvaguardare lo svolgimento e anzi renderlo più agile.²⁹

²⁹ G. Michelucci, *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, pp. 30-31

Il modello di facciata a cui aspira Michelucci, non è un modello aderente alle logiche compositive del razionalismo di facciata novecentesco, allora dilagante in Italia, di cui pure ne faceva parte. Mostra invece un atteggiamento più attento alle problematiche urbane per la rifondazione dei criteri urbani costitutivi del tessuto delle città.

L'adozione del dispositivo architettonico della facciata differita permette l'introduzione di un duplice livello di relazioni, un primo di continuità spaziale e funzionale con la città, dove l'edificio ne è sostanzialmente parte integrante, il secondo di dichiarare la nobiltà della vita che si svolge al proprio interno. Nella ricerca degli schemi compositivi adottati da Michelucci, la facciata differita rappresenta il primo atteggiamento metodologico, la prima meditazione su di una porzione architettonica in grado di sconvolgere il comportamento dell'edificio in rapporto alla città, reimpiegato concettualmente in maniera sempre più costante ed evoluta nei progetti successivi.



Pietro Annigoni (Milano, 1910 - Firenze, 1988)

Distruzioni A Firenze. Firenze:
Cartella contenente 12 riproduzioni in fototipia
cm 64x48 ciascuna
Esemplare 55/300 sul colophon
© Giannini Editore, 1944

Pietro Annigoni (Milano, 1910 - Firenze, 1988)

Distruzioni A Firenze. Firenze:
Cartella contenente 12 riproduzioni in fototipia
cm 64x48 ciascuna
Esemplare 55/300 sul colophon
1944



© Giannini Editore

**Immagini della distruzione bellica dell'area
di Pontevecchio, Firenze 1945**

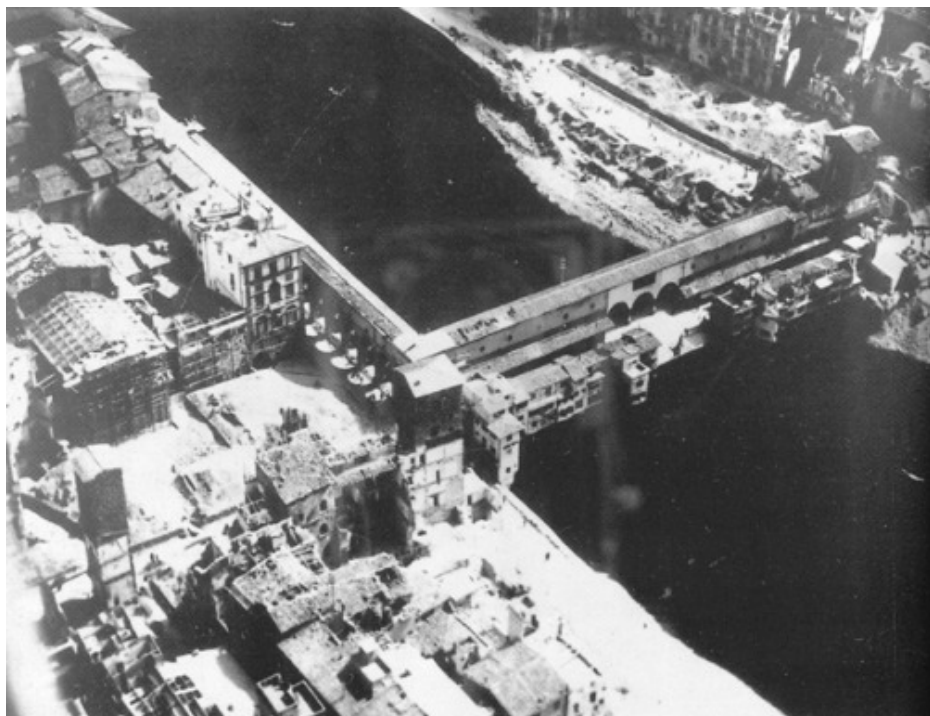
© Archivio dell'Istituto Storico della Resistenza
in Toscana
a cura di M. Bonsanti e F. Mascagni
Indirizzo Via Carducci 5/37 50121 Firenze



© Archivio dell'Istituto Storico della Resistenza in Toscana

**Immagini della distruzione bellica
dell'area di Pontevecchio, Firenze
1945**

© Archivio dell'Istituto Storico della
Resistenza in Toscana
a cura di M. Bonsanti e F. Mascagni
Indirizzo Via Carducci 5/37 50121
Firenze



Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio

Firenze 1945-1947

AD0338[1946]

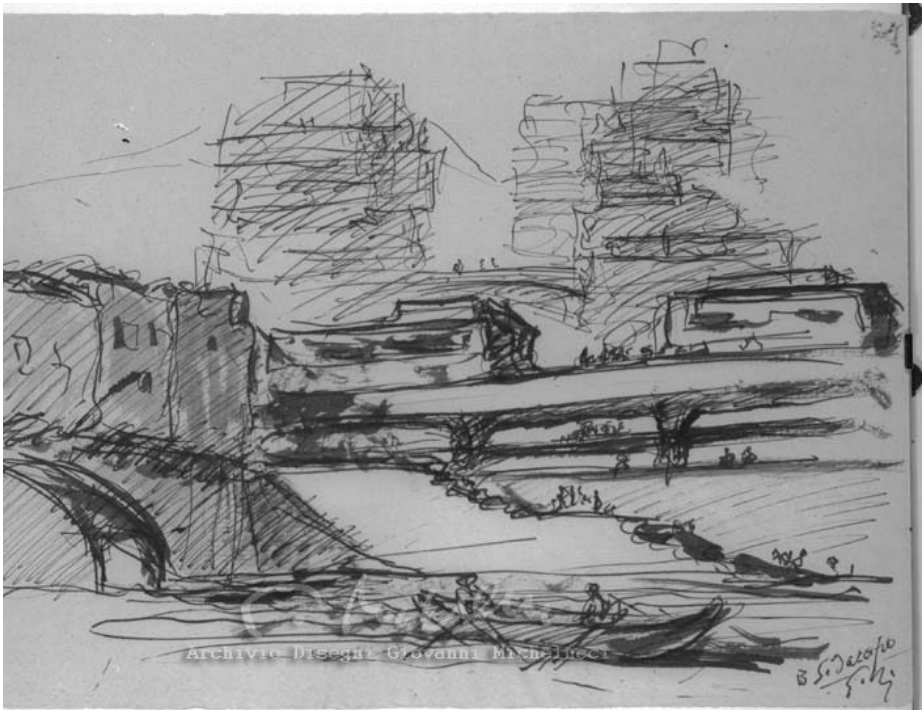
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta di Borgo S. Jacopo
da Lungarno

Acciaiooli con torri e percorsi pedonali
verso il fiume

Iscrizioni: 'B.S. Jacopo G.M.'

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 27x40



© Fondazione Giovanni Michelucci

IL METODO MICHELUCCI

Pagina accanto

AD0914[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

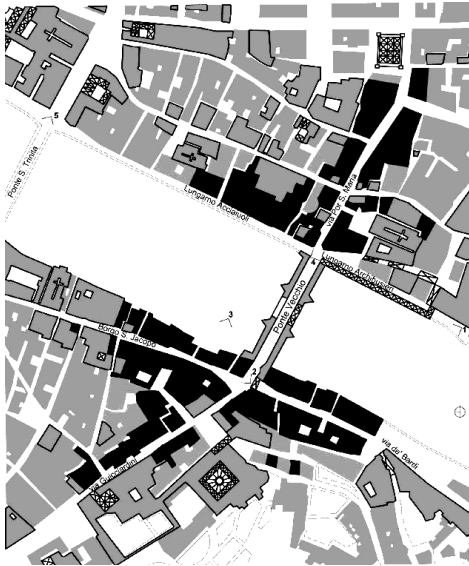
Descrizione: La ricostruzione incentrata sulle torri superstiti illustrata con vedute prospettiche, sezione e piante

Iscrizioni: "Termini - orientamento. Libertà di evoluzione.

Avvicinamento al fiume. Libertà di movimento', 'Arno', 'Borgo S. Jacopo', 'Laboratori', 'Bottega', 'S. Jacopo', 'Soggiorno', 'Servizi'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x30

Stato postbellico della città di Firenze relativo alle zone adiacenti Ponte vecchio



- Edifici Intatti
- Edifici distrutti
- Edifici gravemente danneggiati
- Edifici lievemente danneggiati

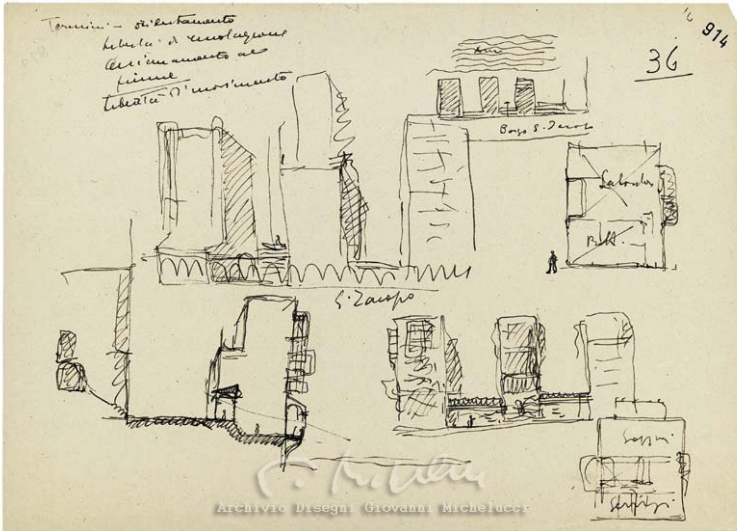
AD0913[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

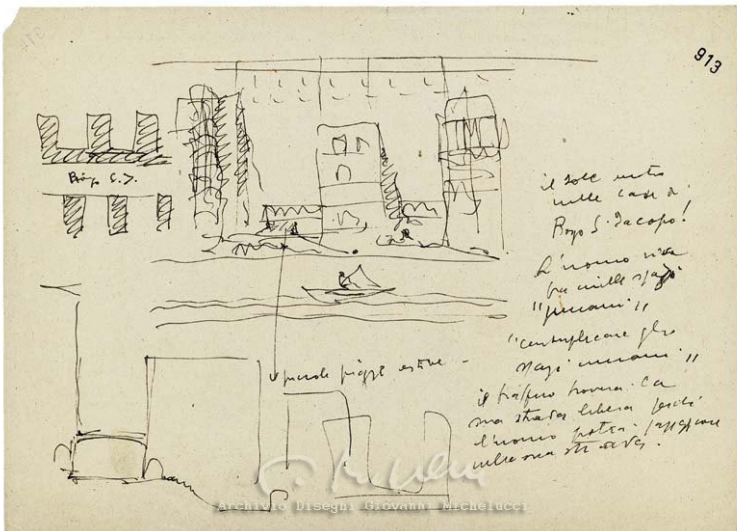
Descrizione: Il progetto dei nuovi edifici a blocchi con le piccole piazze in Borgo San Jacopo consente l'esposizione alla luce solare

Iscrizioni: 'Borgo S. J.', 'Il sole entra nelle case di Borgo San Jacopo! L'uomo vive tra mille spazi "umani" centuplicare gli spazi "umani" il traffico troverà la sua strada libera perché l'uomo potrà passeggiare nella sua strada', 'Piccole piazze esterne'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x30



© Fondazione Giovanni Michelucci



© Fondazione Giovanni Michelucci

IL METODO MICHELUCCI

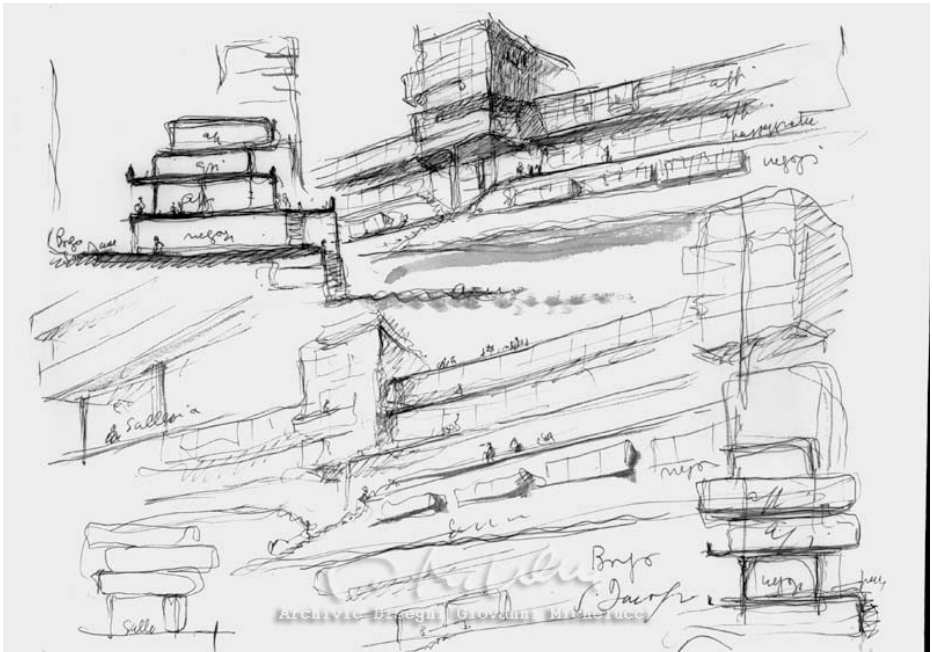
AD0314[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Vedute prospettiche e studio di sezione degli edifici in Borgo S. Jacopo

Iscrizioni: 'Borgo San', 'ab',
'app', 'app', 'negozi', 'app', 'app',
'passeggiate', 'negozi', 'Arno',
'Galleria', 'negozi', 'Galle', 'Borgo
S. Jacopo', 'app', 'ap', 'negozi',
'pass'

Caratteristiche: Penna e inchiostro
su carta, cm. 24x35



LA FACCIATA DIFFERITA

AD0343[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Studio per Borgo S. Jacopo: le zone porticate per uffici e negozi e i percorsi pedonali al fiume

Iscrizioni: [Da sin.] 'Borgo S. Jacopo', 'Galleria', 'Negozii', 'Borgo S. Jacopo', 'Case basse', 'Borgo S. Jacopo', 'Galleria', 'arno'

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 25x35

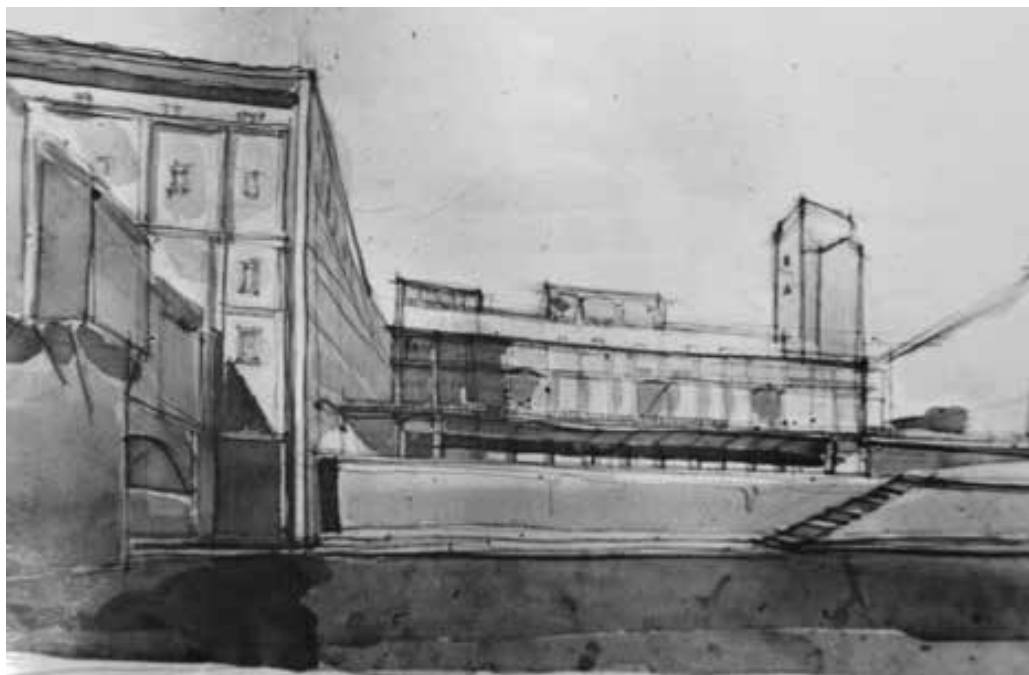


Prospettive di concorso.

Progetto di ricostruzione delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio

Firenze, 1946

disegno di:
Giuseppe Giorgio Gori
Emilio Brizzi
Leonardo Ricci
Leonardo Savioli



© Fondo Gori - Presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze

Prospettive di studio

Ricostruzione delle zone distrutte attorno a Ponte Vecchio

Firenze, 1946

disegno di:
Giovanni Michelucci

AD0292[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

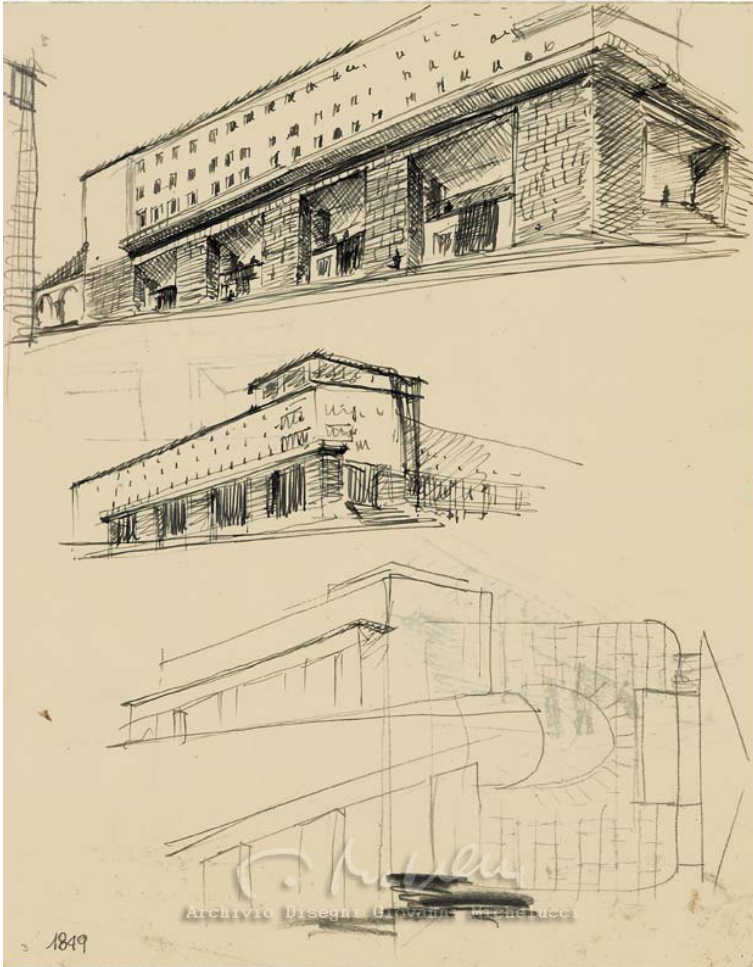
Descrizione: Studio di prospetto di
Borgo S. Jacopo visto dal
Lungarno Acciaiuoli
Iscrizioni: 'Borgo San Jacopo G.M.'

Caratteristiche: Penna, pennello e
inchiostro su carta, cm. 25x35



© Fondazione Giovanni Michelucci

Progetto del mercato agricolo
Firenze 1935 [progetto non realizzato]



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD07981945

Proprietà del Comune di Pistoia

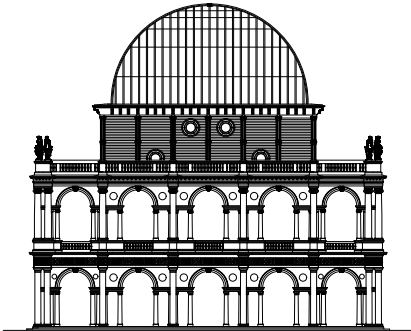
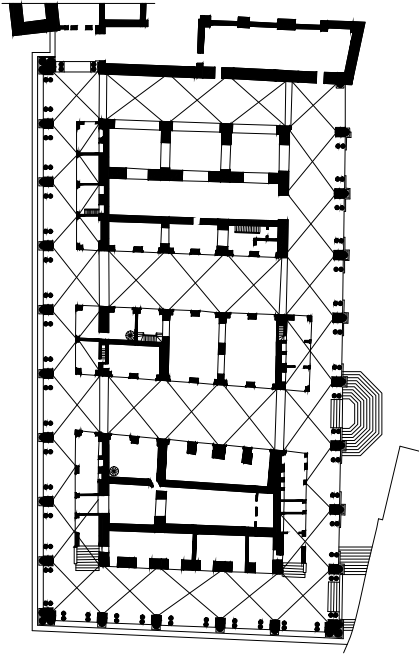
Descrizione: Veduta di Firenze
Iscrizioni: 'Ag. 45 G.M.'

Caratteristiche: Penna e inchiostro
su carta, cm. 33x46

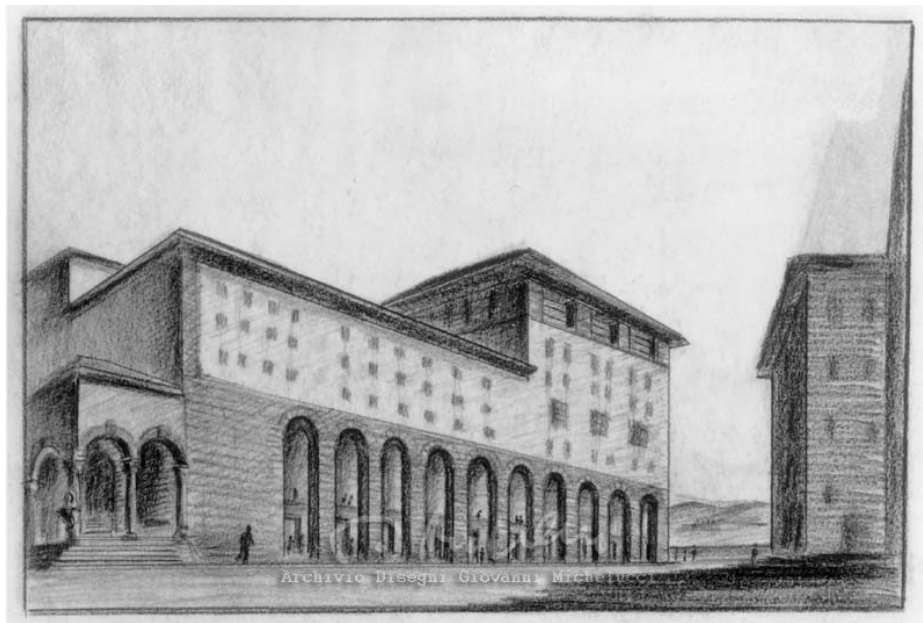
LA FACCIATA DIFFERITA

**Basilica Palladiana, Vicenza.
Andrea Palladio, 1549 -1614**

Planimetria e Prospetto



Dettaglio di facciata:
Basilica Palladiana, Vicenza.



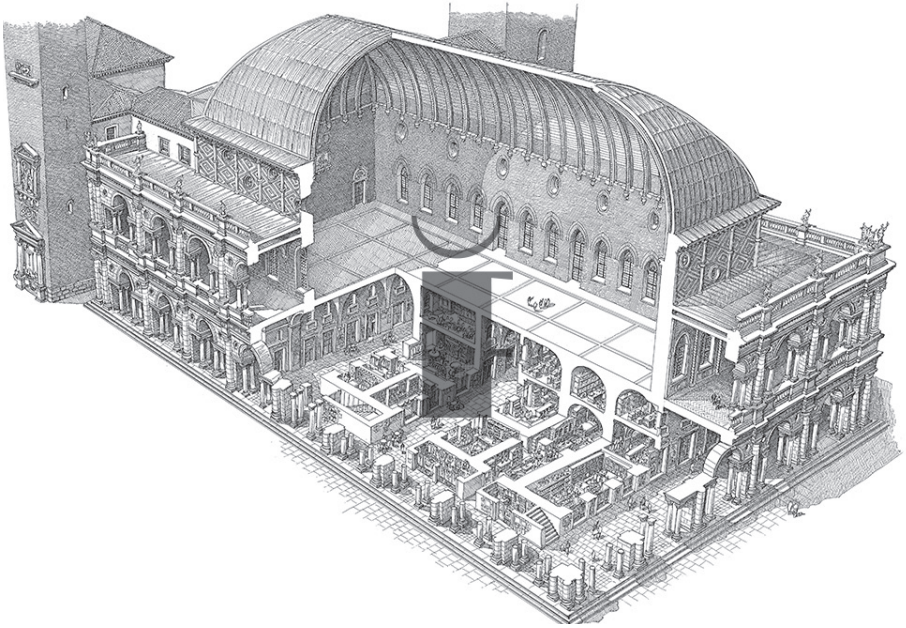
© Fondazione Giovanni Michelucci

AD1090[1935]

Proprietà della Fondazione Michelucci -
Fiesole

Descrizione: Veduta prospettica di edificio
con loggiato [vedi 1091]

Caratteristiche: Carboncino su carta velina,
cm. 31x40



© Fondazione Francesco Cornifrancescocorni.com

Basilica del Palladio a Vicenza

Andrea Palladio - 1549 -1614

Spaccato prospettico

2 La complessità della generatrice orizzontale

La battaglia ingaggiata con la forma

Finché io non riesco, costruendo idealmente e mentalmente, a vivere dentro e fuori della costruzione, a vivere cioè lo spazio, non posso fare alcun disegno. Quando mi accorgo di aver precisato alcuni termini, allora comincio a disegnare, ma non forme definite, solo annotazioni spesso intangibili, ma che indicano quasi sempre il bisogno di stabilire un nesso, di collegare episodio a episodio di uno stesso spazio. Cioè, annotando, non per disegnare ma per formare un pensiero, segno si sovrappone a segno. Se non vivo dentro e fuori dell'edificio, non posso dunque metter mano al foglio per delineare una forma nel suo complesso o nei particolari, di cui non riesco a immaginare il risultato finale fino a che non ho maturato mentalmente tutto l'organismo. I miei disegni consistono quasi esclusivamente nelle piante e nelle sezioni. All'ultimo momento passo alla verifica del risultato esterno. Poi, per chiarire certi elementi a chi deve seguire la direzione lavori, realizzo dei modelli che precisano l'immagine definitiva. Per la Chiesa dell'Autostrada abbiamo dovuto fare insieme al mio collaboratore Maurice Cerasi delle sezioni a poco meno di un metro l'una dall'altra. Tutti i disegni che faccio hanno quindi il compito di far capire agli altri e chiarire a me stesso quale è lo spirito dell'opera. Io non ho mai la minima sorpresa a lavoro ultimato: esso è sempre quello che avevo immaginato perché l'ho vissuto prima della sua realizzazione.

Michelucci G.,
Anatomia del progetto, in: Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni. p.94-95

Il percorso evolutivo, nell'adozione di schemi compositivi, ricorrenti oppure talvolta tra loro anche molto differenti, non può sottrarsi dall'inquadramento di una riflessione di fondo, che nel corso di tutta la vita dell'architetto ha portato a definire l'uso della planimetria come uno degli strumenti cardine della composizione delle opere di Michelucci.

La battaglia ingaggiata con la forma, perché di questo si tratta, identifica un atteggiamento progettuale assunto da Michelucci, nelle varie declinazioni tematiche, sviluppato nella varietà della cifratura stilistica che caratterizza la successione delle opere, molto diverse tra loro, in termini di composizione ed articolazione dello spazio. Una battaglia che porterà Michelucci stesso nel corso del tempo a dichiarare più volte di rinunciare completamente alla forma. Nonostante siano i termini di un problema irrisolvibile: ovvero che l'istanza del controllo etico della forma architettonica *“deve pur essere determinata dalla forma e quindi non è possibile, a rigore, una rinuncia alla forma, ma piuttosto la rinuncia alla preoccupazione della forma. Una rinuncia alla forma sarebbe, tout court, una rinuncia all'architettura”*.³⁰

Se si ripercorre molto schematicamente la logica dell'architettura moderna, si può dire che essa è dominata dalla istituzione delle nuove forme. Il rifiuto del codice eclettico, del patrimonio storico, porta di per sé stesso a questa esigenza, ma questa esigenza si traduce in definitiva in nuovi formalismi. Formalista è l'esito del razionalismo, formalista è l'evasione dal razionalismo sia espressionista sia radicale, formalista è il nuovo eclettismo dell'architettura post-moderna, è il recupero del revival, è il rifugio neo-monumentale e neoclassico, è la neoavanguardia, non meno dell'avanguardia. Le distanze che prende Michelucci, all'interno della sua ricerca teorica e progettuale, da questi aspetti della storia dell'architettura contemporanea, lo porteranno al rifiuto del

³⁰ P. Portoghesi, *Intervento alla tavola rotonda sull'opera di G. Michelucci*, in Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura. Facoltà di Architettura di Genova, 1969, n.2, p. 35.

razionalismo, del neo-monumentalismo, di tutte le accezioni di moda intellettuale e formale. Questo rifiuto non può, tuttavia, per intrinseca contraddizione, avvenire al di fuori di un mondo formale, in quanto il progettare è di per sé stesso scegliere una forma. E come questo progettare sia faticoso e sofferto e come egli abbia una specie di pudore istintivo della forma lo testimonia la processualità dei suoi disegni.³¹

Non è difficile intuire, anche da una rapida visione e comparazione tra i progetti che si susseguono dal primo noto della Cappella da Campo a Caporetto (1916) all'ultimo per il teatro di Olbia (1990), come, nel mezzo, l'architettura che ricerca Michelucci sia orientata verso una continua evoluzione della composizione planimetrica, sempre più libera da schemi di natura geometrica e correlata invece ad una evoluzione del pensiero teorico attorno ai bisogni vitali dell'uomo, in continua trasformazione, ma sempre in accordo con lo spirito del luogo. In tale ricerca individua un approccio fenomenologico allo studio dell'ambiente, inteso come interazione di luogo e di identità.

Le anime che compongono le opere di Michelucci attraversano periodi storici molto diversi tra loro, talvolta difficili ed intensi, come i lunghi sei anni bui della Seconda guerra mondiale, alternati a momenti più felici e di apprendimento, di riflessione e sperimentazione, come i primi anni romani e del dopoguerra. Periodi che inevitabilmente costituiscono le fondamenta per una riflessione più ampia sul significato di architettura, riflesse nelle scelte progettuali durante la composizione architettonica.

Ai fini di questa ricerca, è utile suddividere e selezionare i periodi storici ritenuti significativi per la formazione di Michelucci in relazione alle evoluzioni che compie la forma delle opere progettate.

³¹ Cfr. M. Cristina Busconi, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979. p. 77

Il periodo romano
La scoperta del Barocco
1928-34

Dal 1925 al 1933 Michelucci, all'età di 34 anni, soggiorna a Roma, trasferitosi a causa del coinvolgimento nell'insegnamento della scuola d'arte diretta da Roberto Papini³². Non si può escludere, infatti, che tale periodo abbia contribuito a gettare le basi di un pensiero logico sulle modalità di interpretazione dello spazio e sulla forma degli edifici stessi. Michelucci, a Roma, studiava e scopriva le architetture Barocche, il modo in cui lo spazio della città entrava in stretta partecipazione con l'uso cittadino.

“A quel tempo stare un po' a Firenze e un po' a Roma, fu quasi la soluzione. Ero diviso, metà toscano metà omano. Per me, quel trasferimento a Roma è stato un avvenimento gravissimo, molto, molto grave. Roma rappresentò una vera e propria passione amorosa. Prima ero convinto che Firenze avesse tutti gli elementi per potersi definire la città, una bella città costruita. Avevo questa convinzione. Il trasferimento a Roma mi ha creato enorme disagio. Roma mi ha rivelato lo spazio architettonico, questo è il punto fondamentale. Quando mi sono fermato a sedere sulla ringhiera di una fontanella romana, ho sentito che tutto il mondo architettonico doveva seguire un filo del tutto diverso da quello che normalmente avevo seguito.

Lì, seduto nel sole, in mezzo alla gente, ho avuto la folgorazione e mi sono innamorato del Barocco, di Borromini, delle sue luci, dei suoi volumi, dei suoi colori. Il Barocco si dona alla gente, è piazze, scalini, panchine consumati dall'uso e dalla gioia. Di lì è nata tutta la complicazione possibile e immaginabile. la forma o la non forma? lo spazio o il non spazio? Insomma, ad un certo momento della mia vita

³² Roberto Papini (Pistoia, 1^o febbraio 1883 – Modena, 10 novembre 1957) è stato uno storico dell'arte e docente italiano.

mi sono trovato di fronte ad un evento che non riuscivo a possedere naturalmente.”³³

La folgorazione di cui parla Michelucci, equivale alla scoperta, o meglio all'interpretazione dello spazio che la città di Roma, offre al suo popolo, uno spazio evidentemente diverso dalla realtà medievale toscana a cui era abituato.

Lo spazio barocco, al contrario dello spazio rinascimentale chiaramente più presente a Firenze che Roma, è uno spazio volto alla centralità dell'uomo nell'osservazione prospettica dei processi conoscitivi dello spazio stesso. Il controllo matematico delle forme geometriche attraverso l'uso concatenato di volumi e geometrie eterogenee fa assumere allo spazio barocco un significato di *luogo infinito*.

Lo spazio alterato prospetticamente falsa la realtà, moltiplicando e non uniformando i punti di vista dell'osservatore. L'infinità dell'estensione spaziale che ne risulta non è il frutto di una ricostruzione razionale, ma diviene oggetto di una sensazione indotta nell'animo dello spettatore, collegando dunque lo spazio architettonico alla psiche umana. Come affermato da B. Zevi, “*il Barocco assume a un significato psicologico che trascende quello dell'architettura del Seicento e del Settecento per significare uno stato d'animo di libertà e un atteggiamento creativo*”.³⁴

Negli esterni emerge la predilezione per forme plastiche sinuose, per l'uso di linee curve e non rette. La curva non si compone nella perfetta semplicità del cerchio, ma genera traiettorie che sottendono solo uno degli infiniti spazi che potrebbe assumere. Per questo l'architettura barocca è profondamente una architettura urbanistica,

³³ Mario Lupano, *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in: Domus, n.210, ottobre 1990, p. 216

³⁴ B. Zevi, *Controstoria dell'architettura in Italia. Barocco. Illuminismo*, Newton Compton Editori, 1996

in quanto non agisce su uno spazio preesistente, ma genera lei stessa lo spazio.

La curvatura della facciata di Sant'Agnesa di Borromini, ad esempio, descrive in maniera chiara una volontà, sulla quale Michelucci stesso non poteva sottrarsi dal meditare: ovvero la volontà di affermare la continuità dello spazio interno dell'edificio con lo spazio esterno della città.

Come testimoniano le parole stesse di Michelucci:

Ci sono a Roma, in Piazza Navona, delle fontane, con attorno delle ringhiere. Queste ringhiere sono fatte in modo strano. Noi di solito concepiamo la ringhiera come qualcosa che separa l'oggetto di valore dalla popolazione, come una netta divisione fra l'oggetto e la gente per evitare un rapporto pericoloso.

Attorno alle fontane di Piazza Navona, la ringhiera è invece costruita da due ferri larghi e lontani, che consentono di mettersi a sedere, specialmente di mettersi a sedere a cavallo.

Allora non solo non si separa l'opera dalla popolazione, ma si invita a restare. Sembra un nulla, però c'è un pensiero profondo.³⁵

Potremmo ritenere plausibile credere che, l'interpretazione del Barocco romano, fece maturare quel principio di articolazione dello spazio ed espressione che sono i cardini su cui si fonda tutta la grande produzione di Michelucci.

A questi anni appartengono i progetti romani del Villino Valiani (1929-30), della Villa Valiani (1929-31), Villa Casella (1930-31), gli istituti di Mineralogia-Geologia-Paleontologia e Fisiologia generale-Psicologia-Antropologia della Città Universitaria (1932-35).

Come L. Quaroni sottolinea sono: *“progetti che risentono dello show che gli architetti giovanissimi italiani avevano voluto fare alla Mostra*

³⁵ G. Michelucci, *Le ringhiere di Piazza Navona*, in: *Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni*. Torrazza Piemonte, 2019. Pag.37

dell'Architettura Razionale a Roma del 1928, dove risultava altrettanto evidente la liberazione dalla Storia e dagli Stili quanto l'incertezza sul mondo col quale dovessero confezionarsi quei primi tentativi rivoluzionari che solo Adalberto Libera mostrava d'aver già capito quale sarebbe stata la sua strada. Il villino Valiani costruito in via Mangili a Roma, nel 1930, e l'ampiamiento della villa Contini-Bonaccossi al Forte, nel 1939, testimoniano una avvenuta, accorta maturità che ricorda – anche se inquinata da una leggera retorica italica – certe esperienze prime di Loos, di Tessenow o del Mies ancora classicista.”³⁶

Tuttavia, bisognerà aspettare il 1933 per vedere per la prima volta impiegate le riflessioni maturate nel periodo romano.

Il progetto per la Stazione di Santa Maria Novella segna indiscutibilmente un punto di svolta nella matrice compositiva delle opere di Michelucci. Contiene, almeno nel blocco della facciata, della “cascata di vetro” e nella galleria spezzata di testa, il germe dell'espressionismo delle opere future sviluppate. Lo spazio percorso è il primo grande tema al quale Michelucci intende guardare. Ed è il primo tema attorno al quale la stazione si fonda.

Una scattante galleria di testa – di 106 per 22 metri – asseconda i flussi dei passeggeri, orientando quelli in partenza sui binari di sinistra verso via Alamanni e quelli in arrivo verso via Valfonda. Lungo quest'ultimo lato un vasto porticato, rischiarato da lacunari in vetrocemento, protegge sosta e transito di automobili e carrozze. Su di esso si apre l'ingresso alla sontuosa scala in marmo arabescato che scende all'albergo diurno sotterraneo, oggi smantellato. In sintesi, il nuovo fabbricato ha un impianto a U, delimitato dalla viabilità ordinaria sui lati paralleli e preposto alla piazza sul terzo fronte. La continuità muraria dei tre segmenti volumetrici trova unità spaziale attraverso una straordinaria copertura a “Z”, che sa

³⁶ B. Sacchi (a cura di) L. Quaroni, S. di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci, la pazienza delle stagioni*. Vallecchi editore, Firenze, p. 18

trasformare l'area banalmente rettangolare inclusa dai tre corpi in un elegantissimo *passage* urbano, qual è di fatto la galleria di testa. L'edificio frontale incardina attorno all'atrio biglietteria – 33 per 28 metri, solennemente tripartito in navate come una basilica – i vani sussidiari.³⁷

Per la prima volta nella composizione planimetrica, appare il tema dello spazio percorso come atto fondativo del progetto. La planimetria della stazione assume infatti, come già detto, una articolazione ad U, ma strutturata attorno alla presenza di una vera strada urbana interna pedonale, la galleria di testa, la quale determina il diaframma tra le banchine dei treni e le altre funzioni collegate alla vita della stazione. Nella visione di Michelucci, la galleria rappresenta la modalità di inserimento, ingresso ed attraversamento dell'intera stazione, invitando il pubblico a partecipare attivamente alla vita di uno spazio che vuole imprimere una sensazione. La sezione della galleria, infatti, variabile su due altezze, accresce la sensazione di stupore una volta entrati al suo interno, attraverso le pensiline d'ingresso laterali poste ad una quota ulteriormente inferiore.³⁸ È uno spazio che si dilata e si contrae nella

³⁷ La descrizione della stazione è contenuta in: Belluzzi, C. Conforti, *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*, Electa, Milano, 1986. pag.137-138. Rifacendosi alla nota n.44: La navata centrale è alta 12 metri, quelle laterali sono alte 10 metri e hanno il soffitto in marmo bianco di Carrara, cfr. promemoria di I. Gamberini a R. Papini, Firenze, 23 ottobre 1935, cit.

³⁸ Riferendosi alle disquisizioni tra Michelucci (Capogruppo) ed il resto del "gruppo toscano" composto da: Pier Niccolò Berardi, Nello Baroni, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri, Leonardo Lusanna; Vittorio Savi scrisse: "*Qualche tempo dopo lo hanno ascoltato mentre smozzicava un discorso sulla cascata di vetro. Sono rimasti di sale, hanno proferito un come-se-non-fosse-casa-sua, allorché gli è sfuggito l'aggettivo «sgradevole». È stato un peccato che, altra volta, non lo abbiano udito mentre si diffondeva in un commento sulla galleria di testa. Avrebbero constatato la sua ammirazione per quella lunga corsia che si tendeva da via Valfonda a via Alamanni, e diventava essa stessa una strada urbana. Constatato la sua esaltazione per quella controssoffittatura di rame che s'articolava in falde in modo da rendere i tratti superiori delle travi a zeta altrettanti mensoloni rastremati.*"

sezione trasversale verso il locale della biglietteria, determinando uno spazio dinamico in cui le persone possono interagire in maniera diversa con funzioni diverse, sottese solo alla differenza di spazio ed a seconda della propria posizione. È su questa intuizione che Michelucci inizierà a comporre buona parte dei progetti successivi, strutturando percorsi sempre più complessi che determinano la forma stessa dell'edificio, nel tentativo sempre presente di condurre la vita all'interno dell'organismo architettonico facendolo partecipare attivamente alla vita della città.

Da qualche tempo sento imperioso il bisogno di collegare, di far penetrare gli edifici dalle strade, di far sentire che non ci sono più i muri, o, meglio, che i muri vivono, come vive lo spazio e non sono recinzioni statiche o morte. Questo è, per me, un punto fondamentale, tant'è vero che le costruzioni ultime, che ho realizzato o soltanto progettato, sono tutte penetrate dalla vita. Ripeto che per me tutto questo è molto importante, anche perché questi percorsi traducono il mio bisogno di investire di vita gli edifici, di inserire in essi singoli spazi che suggeriscano qualcosa di profondamente vitale per chi sa o vuole captarlo.³⁹

A comprova della validità della soluzione planimetrica intrapresa per la stazione nella galleria di testa, nel marzo del 1934 il progetto per la palazzina reale, annesso alla stazione, viene radicalmente riprogettato rispetto la proposta di concorso. La paternità del progetto è solitamente attribuibile esclusivamente a Michelucci, questa volta senza il supporto del gruppo toscano, nonostante l'univoca attribuzione non è desunta da documenti probanti⁴⁰. La

(Quanto fosse sincero l'avrebbe provato con i fatti, o verosia adottando partiti architettonici analoghi anche in opere posteriori, anche molto posteriori). [...] in: Vittorio Savi, *De Auctore, Edifir*, Firenze, 1985, pp. 22-23,80-81

³⁹ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979. p.12, nota 1.2.

⁴⁰ La datazione è desunta dai disegni di progetto in Afsf, rep. I 12, datati 31 marzo 1934, con firma di Michelucci sottoscritta a timbro «Gruppo Toscano», esattamente

palazzina si distingue dal resto della stazione attraverso il repentino cambio di materiale delle facciate realizzate in lastre di marmo bianco dalle tenui venature rosate, fiore di pesco carnico. Si presenta come un severo blocco regolare quadrato, di circa 28 metri per lato, traforato da ampie bucatore lungo i lati del portico e dell'atrio esterno. Queste ultime enfatizzano il chiaro scuro nella profondità del doppio ordine di facciate concepite come un diaframma (*cf. Capitolo 1 – La faccia differita, il diaframma*). La facciata rivolta verso Piazza della stazione è composta da un ritmo seriale di sei bucatore a doppio registro; cela lo spazio della galleria dell'atrio il quale conduce verso la banchina dei binari caratterizzata da un doppio patio arricchito da palme. La facciata verso via Valfonda, invece, svuotata da cinque superfici finestrate a tutta altezza definisce lo spazio del portico d'onore, il quale si struttura, come per la galleria di testa della stazione, come un passaggio urbano all'interno dell'edificio. La soluzione di continuità del portico tra spazio esterno, interno coperto e nuovamente esterno, è risolta dal prolungamento della strada verso la soluzione terminale dell'esedra semi circolare arricchita dalle paraste marmoree, la quale definisce l'ingombro in larghezza dello spazio esterno di manovra delle carrozze e automobili. Per geometria queste sono condotte e proiettate nuovamente verso la piazza della stazione. Tale soluzione progettuale obbliga il passante a compiere un movimento nello spazio tra interno ed esterno: oltrepassando la vasca esterna incassata nel pavimento alimentata dalla sorgente d'acqua proveniente da due simulacri di vocazione etrusca realizzati da Italo Griselli⁴¹, simboleggianti il fiume Arno e la sua valle e trasfigurati nella figura di una coppia di individui adagiati su un gruppo di rocce. I volti dei due soggetti assomigliano a quelli di Michelucci e della consorte

come per gli esecutivi del fabbricato viaggiatori, lasciando interpretare la paternità del progetto a tutto il gruppo toscano. La notizia è riportata in: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, Giovanni Michelucci, 1981-1990. Mondadori Electa spa, Milano. 2006, p. 362 nota n.50

⁴¹ Orlando Italo Griselli, prevalentemente indicato come Italo Griselli (Montescudaio, 10 agosto 1880 – Firenze, 4 agosto 1958), è stato uno scultore italiano

Eloisa Pacini⁴², legati in amicizia allo scultore e alla moglie Lola, lasciando interpretare, laddove la tesi dovesse avere fondamento, ad una insolita rivendicazione della paternità progettuale della palazzina reale.

Il rientro fiorentino e il primo dopoguerra

La percezione del movimento

1934-50

Tornato a Firenze, gli anni che si succedono dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, vedono nella produzione dei progetti di Michelucci, ricchi delle teorie elaborate precedentemente, una sorta di periodo sperimentale particolarmente incentrato sui concetti dello spazio percorso e della facciata come diaframma. Questi due assunti teorici, sommati, donano la possibilità di caratterizzare gli edifici secondo una composizione attenta nel rapporto tra spazi racchiusi dove svolgere delle attività e spazi di circolazione, dove favorire l'incontro ed il dialogo degli esseri umani, moltiplicando la possibilità di movimento all'interno di uno spazio sostanzialmente lasciato libero di essere vissuto nel migliore dei modi possibili.

Io personalmente, parto sempre dal principio di dare ampio rilievo a uno spazio libero nel quale il tradizionale rapporto proporzionale tra "spazio attivo", (quello dove si lavora) e "spazio passivo" (sale

⁴² Eloisa Pacini: Pittrice, (Pistoia il 21 maggio 1903, 31 luglio 1974) Trasferitasi con la famiglia a Roma dove, allieva del grande maestro Alfredo Casella, si diploma nella classe di pianoforte presso la Regia Accademia di Santa Cecilia, sposa nel 1928 Giovanni Michelucci con cui condividerà sensibilità artistiche e sociali, sino alla morte giunta improvvisamente nel 1974. Esordì come pittrice con alcune mostre a Roma e Pistoia raccogliendo buoni riconoscimenti dalla critica per il suo lavoro artistico che scelse in seguito di proseguire e perfezionare nei confini di una ricerca personale senza ribalta pubblica. I quadri esposti nella Villa "Il Roseto" con le tele, i compensati, i disegni, le incisioni, conservati presso la Fondazione stessa sono un patrimonio in gran parte sconosciuto.

d'aspetto, gallerie di transito etc.) risulti invertito. Attribuisco infatti a questo secondo spazio una funzione liberatoria, in esso gli individui possono muoversi o sostare, meditare, scherzare, leggere a loro piacimento, fare comunque qualcosa che esuli da quella attività imposta in cui generalmente si concreta il normale lavoro quotidiano.⁴³

Se si pensa all'architettura storica, in fondo, si può distinguere in due macrocategorie principali: una prima sarà composta da una architettura che modella lo spazio derivante dalla ripetizione sistematica di elementi architettonici posti all'interno di una griglia geometrica, ammettendo la possibilità di movimento casuale e ricca di capacità del corpo dell'individuo di posizionarsi in un punto specifico dello spazio. Una seconda rappresentata invece da una architettura modellata attorno a degli elementi architettonici che indicano oppure obbligano il movimento all'interno dello spazio.

Le architetture che sviluppa Michelucci dal dopoguerra in poi appartengono a questa seconda categoria: un pensiero che lo accompagnerà sempre più nel corso del tempo.

Di suo, per giunta, Michelucci ha portato una sorta di pudore e di rifiuto della forma e quindi di tutto quanto può essere collegato alla sua logica – simmetria, geometria, tracciati proporzionali, schematismi intellettuali di vario genere – per assimilare come necessaria la «non forma», in quanto forma della vita piuttosto che codice apriorista. Michelucci ha compreso, soprattutto attraverso la lunga meditazione sul Barocco, il valore psicologico dell'architetture e forse il momento più esaltante ed unico che ne consente la partecipazione in chiave emotiva: di questo ne ha fatto la formula essenziale del suo progettare.⁴⁴

⁴³ G. Michelucci, *Gli spazi perduti*, in: *Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni*. Torrazza Piemonte, 2019. pag.116

⁴⁴ Cfr. M. C. Busconi, (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 10

Lo spazio, che compone Michelucci, è totalmente disinteressato alle regole geometriche e alla prospettiva, agli schemi spaziali consolidati, ai modelli tipologici, bensì formula spazi pronti ad accogliere individui, in continuo movimento non solo nello spazio fisico, ma anche spirituale e quindi variabile lungo un percorso in continua evoluzione come la vita.

In virtù della strutturazione di un percorso, interno o esterno che sia, le composizioni planimetriche di Michelucci cercano un movimento solcato nella pluralità di segni sovrapposti, fin dai suoi primi disegni.

Lo spazio che si fa percorso funge al tempo stesso come un fatto funzionale all'architettura, strutturando la modellazione dello spazio architettonico attorno ad esso, ma anche come dispositivo attraverso il quale imprimere una sollecitazione psicologica.

Lo spazio fluido che caratterizza le sue architetture è una ferma presa di posizione, riconoscibile anche nelle composizioni più rigide: gli spazi sono sempre dominati da percorsi talvolta obbligati, talvolta liberi, ma capaci di generare architetture emotive ed empatiche rispetto agli uomini che le attraversano.

Lo *spazio percorso* è dunque legato alla progettualità del movimento all'interno dello spazio architettonico, determinando una ontologia dello spazio in cui il legame tra l'essere umano (attraverso l'esperienza corporea) e lo spazio (attraverso la modellazione dell'architettura) entrano in contatto. Il movimento del corpo è l'elemento di connessione tra noi e l'architettura ed essa attraversa e plasma le prospettive sovrapposte che si formano all'interno degli spazi. *“L'orizzonte apparente è un fattore determinante nell'interpretazione spaziale del corpo in movimento (...) le torsioni del corpo che coinvolgono prospettive allungate e poi corte, movimenti verso l'alto e il basso, un ritmo di geometrie aperte e chiuse, scuro e luminoso, sono il centro dell'obiettivo spaziale dell'architettura”*.⁴⁵

In Michelucci, vi è un approccio alla contemplazione dello spazio aderente alle teorie fenomenologiche di Husserl e Maurice Merleau-

⁴⁵ S. Holl, *Parallax, Architettura e percezione*, Postmedia srl, Milano, 2000, p. 13

Ponty, in cui la percezione è un evento incarnato pieno di gesti, atteggiamenti e sensi, e ciò indica che lo spazio percepito non è una astrazione geometrica ma è attraverso l'esperienza del corpo in movimento che avviene la comprensione del mondo, in una comprensione emotivo-cognitiva. Lo spazio interno delle opere di Michelucci diventa allora vero e proprio spazio teatrale, dove vengono messi in scena volumi, percorsi, rampe e scale, tali da diventare il luogo della rappresentazione, associato al principio dello spostamento del corpo nello spazio e quindi all'interazione ed allo scambio tra gli individui, i quali nella loro intersoggettività, ovvero nella condivisione di stati soggettivi da parte di due o più persone, lo trasformano in spazio collettivo.

Non sappiamo se ci sia una correlazione volutamente cercata tra i principi della scienza fenomenologica e le opere di Michelucci, tuttavia, possiamo interpretare che ci sia una relazione voluta ed inevitabile tra la percezione degli spazi ed il loro uso, in cui l'attenzione progettuale posta sullo studio dei percorsi determina la complessità compositiva della forma planimetrica a sua volta determinante la complessità spaziale.

Con la chiesa di Arzignano ho sviluppato molto il concetto dei percorsi: è un continuo andare, un passare da un piano all'altro. Una gradinata situata alla quota di circa tre metri e mezzo e diversi altari sistemati a differenti piani creano un movimento incessante che fa sì che veramente la gente circoli dentro la chiesa. I ragazzi ci giocano, si rincorrono, si divertono: al tempo stesso l'edificio risponde pienamente alle esigenze liturgiche. Della forma non mi sono davvero preoccupato: la chiesa oltretutto non è neppure finita: i pavimenti sono di cemento, il tetto è semplice, di ferro. È un capannone senza nessuna ricerca architettonica; ma quello che conta è che fa avvertire questo sentimento corale della partecipazione della gente, nel senso che in qualunque parte uno vada ha la sensazione di partecipare di tutto quello che avviene all'intorno. È la chiesa alla quale io sono forse più attaccato sia per questa sua povertà esteriore che per la sua ricchezza di percorsi e di

spazi. È forse, come giustamente lei ha detto, un punto di partenza per le ultime cose che spero di realizzare.⁴⁶

Gli anni Cinquanta

La chiarificazione del significato di spazio 1950-60

La pianta fluida rappresenta per Michelucci il miglior dispositivo attraverso il quale attivare le sue riflessioni teoriche sullo spazio attraversabile libero da vincoli di qualsiasi genere. Essa caratterizza la genesi dei progetti a partire dagli anni 50 in poi⁴⁷, tendendo sempre più ad una progressiva espressività dello spazio, il quale da interno volge verso l'esterno, cioè dalla funzione che diviene spazio e solo in ultimo, forma.

Michelucci tornerà molte volte, nel corso della sua vita, a sottolineare come l'architettura non sia un fatto puramente compositivo risultato di una sommatoria di figure geometriche intelligentemente accostate, ma come, per una definizione più estesa di significato, fatta di spazio. Uno spazio concepito come la soluzione ad un problema relazionale.

Quando ero studente della scuola d'arte, mi risultava difficile studiare e disegnare gli stili architettonici. Ero colto da una repulsa immediata.

Ero attratto invece dagli oggetti domestici di uso agricolo, perché riuscivo a ricostruire da quei poveri utensili indispensabili alla fatica

⁴⁶ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di), *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979. p.12, nota l.4.

⁴⁷ 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

dell'uomo, un intreccio di relazioni sociali che, in piccola scala, mi consentivano di analizzare tutta la serie delle connessioni spaziali che uniscono l'uomo alla natura, alla casa colonica, di pensare all'aria come spazio di interazione naturale e sociale, come primo elemento della città.

“Ecco da qui è nato tutto”, mi veniva da pensare “dalla casa di Ulisse che costruisce il talamo con un tronco di ulivo, alla polis greca”.

Ciò che gli stili architettonici mi nascondevano risultava chiarissimo in quelle umilissime, povere cose.

Così maturò in me il senso dello spazio architettonico come problema di relazioni non solo tra volumi, ma anche fra epiche e civiltà diverse, fra ricordi del passato e presente immediato. Lo spazio è tutto ciò che un uomo si porta dietro; uno non ricorda più il bosco, ma d'un tratto gli riappare, quando meno se lo aspetta, come metro di conoscenza mentre visita una metropoli di cui gli sfuggono i punti di riferimento. Non sono necessari gli edifici per definire gli spazi, è sufficiente la presenza di un ambiente sociale vivo a crearli e ricercarli. Nei primi del Novecento gli emigranti napoletani in America o in Australia ricostruivano in poco tempo, il clima del “vicolo” sui ponti delle navi che li trasportavano in quei paesi lontani. Nessun tecnico, nessun gruppo di esperti è capace oggi di ridare ai quartieri delle periferie urbane quel minimo di vitalità che gli emigranti riuscivano a ricostruire nelle condizioni più disagiate.⁴⁸

Le forme a cui tende, dagli anni 50' in poi, appartengono non a schemi razionali, piuttosto alle logiche compositive delle architetture rurali in cui lo spazio è determinato secondo necessità individuali e collettive. Sono le forme inequivocabili, “affinate nei secoli in armonia con la funzione, la materia, l'ambiente che costituiscono un tutto unitario che ha una sua particolare ‘bellezza’ ”.⁴⁹

⁴⁸ G. Michelucci, *Il posto dello spazio*, in: *Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni*. Torrazza Piemonte, 2019, p.15

⁴⁹ Un popolo dimostra aver conoscenza dei valori in generale quando ogni singolo soggetto ch'esso produce ha una forma inequivocabile, come l'hanno assunta la

Il modello a cui guarda Michelucci è quello della casa colonica: rappresenta una fonte inesauribile di suggerimenti da cui trarre considerazioni in merito alle funzionalità dello spazio e alla loro composizione. Michelucci pur inventando nuovi schemi compositivi, cerca di evocare forme primordiali che possano fissare nella mente umana sensazioni primarie, contrapponendo alla forma definita geometricamente, la forma spontanea, perciò libera di comporsi in maniera naturale.

Se pensiamo a quando l'Architettura non era realizzata da architetti, le opere erano legate alle realtà locali, riflettevano in maniera specifica la centralità dell'individuo nel rapporto con l'ambiente circostante di cui era parte integrante.

Erano Architetture spontanee la cui forma rifletteva in maniera diretta lo svolgersi della vita interna, correlata ai bisogni reali dei propri abitanti, sviluppate non secondo una forma generica, piuttosto attorno ad uno spazio ed una forma specifica che sapesse coniugare i bisogni e le risorse con lo spirito del luogo.

Gli spazi della casa, ad esempio, si articolavano in forme caratterizzate dalle cerimonie dei rituali domestici e dunque, se coinvolte da nuovi bisogni, modificabili in altri spazi, dagli altri usi e da un aspetto diverso da quello precedente. È evidente allora come le architetture rurali prima di ogni altra proprietà, possedessero la capacità di adattarsi e trasfigurarsi, intrinseca nella loro caratteristica di flessibilità ed uso dello spazio.

vanga, il forcone, la zappa, l'aratro, il telaio casalingo per le tessere, la casa colonica e la sua suppellettile: forma affinata nei secoli in armonia con la funzione, la materia, l'ambiente, e che costituiscono un tutto unitario che ha una sua particolare bellezza; come l'hanno assunta tutti gli oggetti delle antiche civiltà, per cui dall'anfora alla casa alla tomba al tempio le forme hanno precise caratteristiche che sono il linguaggio vivo delle esigenze più profonde e complesse di un tempo storico: un popolo che è attento ai fatti umani e alle nuove possibilità strutturali e tecniche è pronto alla nuova forma architettonica. G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 80, nota IV, 1

È da questa constatazione che Michelucci comprende, allora, che nello spazio debba esistere la capacità di accogliere cambiamenti non prestabiliti a priori, in comunione con la volontà delle esigenze umane presenti e future, definendo una architettura dalle forme non definite, degli spazi spesso “incompiuti” che indicano il bisogno di stabilire un nesso, di collegare episodio a episodio ⁵⁰.

Introduce nella logica progettuale il criterio di “variabilità”, caricando gli schemi compositivi di significati relazionali e non geometrici tra le parti.

Come L. Quaroni chiarisce riferendosi a Michelucci, *“l'architettura è, dunque, con difficoltà per una più estesa definizione, fatta di 'spazio' (...) verità che è stata nota agli architetti fin dalla prima grotta, dalla prima tenda, dalla prima capanna (...)”*.⁵¹

Michelucci cerca soluzioni progettuali aperte e flessibili perché variabili nel tempo e nelle modalità d'uso e d'esperienza dello spazio, non rispondenti ad un bisogno specifico funzionale ma lasciando alla vita il compito di renderle proprie.

Il concetto di variabilità è un tema ricorrente negli edifici di Michelucci, sviluppato a partire sin dal 1947 dopo gli eventi bellici fiorentini.

*“L'edificio variabile è permeabile al 'flusso della vita', esso contrappone la sua dinamicità all'inerzia opposta al naturale flusso della storia dal monumento.”*⁵²

⁵⁰ G. Michelucci, *“Anatomia del progetto”*, in G. Michelucci, *“Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni”*, a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002, p. 94
“Finché io non riesco, costruendo idealmente e mentalmente, a vivere dentro e fuori della costruzione, a vivere cioè lo spazio, non posso fare alcun disegno. Quando mi accorgo di aver precisato alcuni termini, allora comincio a disegnare, ma non forme definite, solo annotazioni spesso inintelligibili, ma che indicano quasi sempre il bisogno di stabilire un nesso, di collegare episodio a episodio di uno stesso spazio...”

⁵¹ L. Quaroni, *Come sono belle le tue tende*, in Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni, a cura di B. Sacchi, Vallecchi, Firenze, 1980, p. 11

⁵² La definizione è di Padre Ernesto Balducci in: AA.VV. Michelucci per la città, la città per Michelucci, Artificio, Firenze, 1991

Se la flessibilità rappresenta da un lato, la capacità di adattarsi e modificarsi a situazioni o condizioni diverse, la variabilità è l'attitudine di uno o più elementi di presentarsi in vario modo e, di conseguenza, ad essere abitati e vissuti da esperienze variabili. La flessibilità delle opere di Michelucci risiede non nella loro postuma trasformabilità, ma nella loro variabilità, nella capacità che ha il progetto di suggerire un uso dello spazio e di lasciarlo, al tempo stesso libero, incompiuto e per certi versi "poco progettato"; la flessibilità ricercata e sperata risiede nella possibilità che gli spazi possano un giorno diventare altro:

"Io vorrei veder mutato, cambiato, trasfigurato dalla vita quel che ho costruito. E quel che ho studiato come banca o come chiesa, ritrovarlo mercato o biblioteca o centro sociale, o quel che il tempo avesse deliberato."⁵³

La variabilità dello spazio, riferito ai modelli abitativi della casa colonica, vernacolare o più in generale alla casa rurale, è l'argomento che emerge dal catalogo della mostra sull'Architettura Rurale Italiana alla VI triennale a cura di G. Pagano e G. Daniel nel 1936, catalogo che con probabilità Michelucci non poteva esimersi da conoscere, in cui vengono tracciate le relazioni tra le necessità d'uso degli ambienti, legati ai modelli sociali di vita (nomade o agricola) e all'evoluzione formale e tecnologica della casa colonica, scrivendo:

"Fatto sta che esiste un legame strettissimo fra la capanna primitiva e il pagliaio, poiché anche per la capanna si presentano le stesse necessità: protezione dalle intemperie (pioggia, sole, freddo) e stabilità contro i venti. Non sorprende quindi se la sua forma esterna è identica a quella del pagliaio. Un albero o un palo in mezzo, regge

⁵³ G. Michelucci, "Non c'è da stare sugli allori", in G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni", a cura di G. Cecconi, Zella editore, Firenze, 2002, p.51

una struttura di bastoni infissi nel terreno, che vengono legati con vimini alla testa del palo centrale, e formano così uno scheletro sul quale viene appoggiata, legata e intrecciata la copertura di paglia. Il bisogno di aumentare lo spazio della capanna - necessità sorta dalle esigenze della vita, dal crescere della famiglia, dal dover ricoverare diversi capi di bestiame lungo una mangiatoia - diventa un problema difficilmente risolvibile dall'uomo primitivo, perchè la possibilità di ingrandire il diametro della pianta circolare è limitata. Questo diametro non può superare una certa misura di lunghezza per effetto della lunghezza normale delle pertiche che servono per formarne lo scheletro. Tanto più che nella regione mediterranea non crescono piante a fusto leggero lungo e diritto come, per esempio, il bambù delle zone tropicali. Il progresso evolutivo risolve allora il problema con la fusione di due capanne: nasce così la forma ellittica della pianta, col prolungamento di un asse del cerchio della pianta e per conseguenza si crea il colmo, che lega orizzontalmente le due punte delle capanne originarie.

Viaggiando attraverso il Lazio e la Campania; si possono scorgere ancor oggi tante di queste costruzioni umili e primitive che servono come riparo ai pastori e ai contadini durante i lavori dei campi. Esse impongono una nota caratteristica al paesaggio, seminate qua e là, o allineate sull'orlo di un altipiano, oppure agglomerate come minuscoli villaggi, fra cespugli di ginestre, su di una collina. Dalla fusione di due elementi di capanna a pianta circolare in una unica pianta a forma ellittica, lo sviluppo logico porta alla fusione di tre e più elementi (cellule). In questo modo i lati, sempre più allungati, diventano paralleli al colmo e perfettamente diritti. Ancora però si mantiene la curvatura dei lati di testa che ricordano così la forma circolare primitiva".⁵⁴

Parafrasando le parole di Pagano e Daniel e provando dunque a delinearne sinteticamente una traiettoria di sviluppo tipologica della

⁵⁴ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, U. Hoepli editore, 1936, pp. 29-33

casa rurale, il modello primordiale da contemplare è quello della casa capanna, una costruzione effimera fatta di materiali vegetali e facilmente trasportabili e reperibili dal luogo, organizzata secondo una forma circolare fondativa di uno spazio a pianta centrale, per poi passare, a causa di necessità di maggior spazio (aumento del nucleo familiare, ricovero delle provviste, del bestiame ecc...) all'unione tra due o più capanne deformando l'originario impianto planimetrico da circolare in ellittico, evolvendosi in fine in rettangolare, data la necessità di staccare il tetto dal suolo evitando zone di spazio inutilizzabile. Si delinea così nel corso delle aggiunte un organismo composto da cellule ognuna dotata di una autonoma funzione in cui è la necessità di spazio a generare il bisogno di aggregazione, definendo il primo principio compositivo in termini progettuali, ovvero l'articolazione per parti dello spazio, non declinato in uno spazio concluso e definitivo, piuttosto libero di modificarsi nella forma e nello spazio, aumentando in relazione ai bisogni reali della vita, ovvero stabilendo un principio compositivo di crescita variabile.

Per tali ragioni la casa rurale è definibile una casa variabile, in quanto al di là di complessità tecnologiche costruttive, possiede potenzialmente la facoltà di adattarsi alle circostanze, mantenendo la memoria ancora rintracciabile delle primordiali origini, memoria che, consolidata nel tempo, ha dato origine a quei caratteri tipologici, estetici, decorativi ed archetipici che tutt'oggi gran parte degli organismi abitativi ancora possiedono. Una verità sulla quale Michelucci meditava in maniera approfondita, attraverso la frequentazione delle architetture montane, nei dintorni dell'area fiorentina o pistoiese⁵⁵ e lo studio delle forme di architettura spontanea.

⁵⁵ Numerosi sono gli episodi in cui Michelucci narra del suo rapporto tra lui ed il paesaggio collinare e montuoso che circonda Firenze e Pistoia, si veda: G. Michelucci, *Lettere a una sconosciuta*, Diabasis 2001

“La casa rurale, quindi, come ogni prodotto dello spirito umano, rimane una cosa vivente. Essa si forma e si trasforma, obbedendo a quella legge eterna che, lo premettiamo, viene determinata dalle relazioni che esistono fra scopo utilitario e forma relativa. Ma le variazioni non avvengono in modo totale ed immediato in modo da cancellare, nella fase successiva il ricordo della fase precedente. Questa catena di forme in continua evoluzione che obbediscono alle variazioni delle tre cause determinanti principali: materiale edilizio, clima ed economia agricola, conserva nella fase successiva e spesso anche per moltissime tappe dell'evoluzione, il ricordo formale, più o meno deformato, della originaria fisionomia determinata dalla tipica soluzione iniziale. L'inerzia, dell'uomo (che si chiama tradizione o eredità) tende effettivamente a conservare la forma anche quando lo scopo utilitario e primario ha cessato di esistere. La forma, ormai divenuta puramente estetica, rimane come un'aggiunta ornamentale che non ricorda spesso nemmeno lontanamente la sua origine primitiva”. ⁵⁶

La forma delle architetture rurali si costruisce per adattamenti, si nutre dei cambiamenti quasi impercettibili della storia, raccoglie la memoria dei popoli ma contemporaneamente conserva un carattere di atemporalità e permanenza. La bellezza delle forme vernacolari non è casuale, perché mossa da una ricerca consapevole, ma non è neppure intenzionale, poiché non è stata prodotta con finalità estetiche⁵⁷, riflessioni che Michelucci introietta e ripropone sotto forma di modelli non consolidati di architetture che oscillano tra forme e figure libere di combinarsi tanto sul piano orizzontale bidimensionale della planimetria, quanto e soprattutto su quello verticale della sezione verso una complessità generale dello spazio.

⁵⁶ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, U. Hoepli editore, 1936, pp. 26-27

⁵⁷ Valentina Solano, *L'influenza vernacolare sulle opere di Bernard Rudofsky*, in “La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione”, CIRCE, Napoli, 2017, pag. 1230

Chiesa di Santa Maria
Larderello - 1956

Cappella di Lagoni di Sasso
Sasso Pisano – 1956

La chiarificazione dello spazio per Michelucci avviene attraverso la progettazione di una delle sue opere minori, la piccola Cappella di Lagoni di Sasso Pisano, tra il 1956 e 1957.

È Michelucci stesso a fornirci questa informazione attraverso varie testimonianze, affermando: “con Larderello io avvertii che ero arrivato al massimo della bravura formale; quindi, pensai che non potesse essere la strada da seguire ancora, ebbi l’occasione di fare la cappelletta per Sasso Pisano. In quella cappelletta c’è l’inizio dello spazio. Cioè si chiarì a me stesso il concetto di spazio architettonico. Feci successivamente la chiesina del belvedere, dove lo spazio è cercato ed affermato in modo più palese.”⁵⁸

Verso la metà degli anni Cinquanta Michelucci venne incaricato dalla Società Chimica Larderello dello studio e redazione del piano di sviluppo del centro abitato connesso allo sfruttamento industriale dell’energia geotermica largamente diffusa sul territorio.

Il territorio di Larderello è dominato, all’epoca così come oggi, da una numerosa presenza di impianti industriali volti alla trasformazione dei fumi provenienti dai soffioni boraciferi in energia elettrica. I grandi refrigeratori in cemento armato disseminati sul territorio, le linee di trasporto del vapore definite da tubi d’acciaio che trapassano il paesaggio collinare, rendono questo luogo particolarmente desolato ed ostile per lo sviluppo di un modello insediativo urbano familiare ed invitante, complice non ultimi evidenti tendenze centrifughe di migrazione della classe operaia verso altri territori, anche per l’accresciuta mobilità individuale di quel periodo che si andava affermando tra le classi popolari di tutto il paese.

Michelucci stesso dichiarò successivamente: “Quando il presidente

⁵⁸ La trascrizione della riflessione è tratta da una intervista inedita conservata nella fondazione Michelucci, si ringrazia la Fondazione per questo documento

della 'Larderello' mi incaricò di studiare, mi sembra nel lontano 1954, il piano urbanistico di una nuova zona residenziale per gli operai e gli impiegati del centro boracifero, mi espresse anche con estrema chiarezza e sensibilità il problema umano più importante da risolvere: superare l'avversione dei dipendenti a trattenersi a Larderello oltre le ore di lavoro; l'ambiente industriale e l'asprezza del paesaggio li respingeva".⁵⁹

Si trattava dunque di costruire un nuovo quartiere per gli operai e gli impiegati, separato dalle fabbriche e opportunamente attrezzato. Nell'ambito di una nuova filosofia aziendale, il Consiglio di amministrazione aveva già deliberato sul finire del 1954 un programma di grande dimensione (con una spesa di circa 6 miliardi e mezzo di lire) per la realizzazione ex-novo di impianti industriali, l'estensione delle ricerche geotermiche ad altre zone e l'edificazione di nuove aree residenziali e opere sociali. A testimonianza del valore rappresentato dal programma nel 1955 la Direzione generale della società si trasferì da Firenze a Larderello. La Società, che pure disponeva al suo interno degli uffici tecnici, ritenne opportuno, per un progetto di tale dimensione, di rivolgersi ad un gruppo di architetti e ingegneri esterni. Nell'estate del 1954 Giovanni Michelucci fu chiamato a redigere il piano della nuova Larderello e a coordinare la progettazione di un gruppo di professionisti: Lamberto Bartolucci⁶⁰, Renzo Bellucci⁶¹, Emilio Isotta⁶², Renzo Sansoni e Nereo De Majer. I quali si occuparono rispettivamente: Lamberto Bartolucci (palazzo per uffici, mensa, pensionato aziendale, caserma dei carabinieri, sei fabbricati per case monofamiliari), Renzo Bellucci (cinema e circolo

⁵⁹ Parrocchia di Larderello, pubblicazione speciale, Tipografia Rifugio S. Anna, Massa Marittima 1981, p. 64-65

⁶⁰ Lamberto Bartolucci (Pisa, 18 novembre 1914 – Pisa, 10 gennaio 1963) è stato un architetto italiano

⁶¹ Renzo Bellucci (Ponsacco, 8 agosto 1909 – 1985) è stato un architetto italiano ha collaborato alla realizzazione di alcuni progetti di grande rilevanza sociale, con Giovanni Michelucci, Italo Gamberini e Luigi Moretti

⁶² Emilio Isotta (Milano, 4 aprile 1910) è stato un architetto italiano

ricreativo, scuola elementare-media-aziendale, asilo infantile a Larderello e alloggi Ina-casa a Montecerboli e a Castelnuovo), Renzo Sansoni (cinque fabbricati per 19 case di abitazione, casa a torre per 17 appartamenti, poliambulatorio), Emilio Isotta (quattro case a torre per 24 appartamenti a Larderello, una casa a torre per 5 appartamenti a Serrazzano), Nereo De Majer (centro sociale a Serrazzano con scuola elementare, ambulatorio, cappella religiosa, circolo e due gruppi di case a schiera per 12 appartamenti).

Per la società geotermica a Larderello invece Michelucci progettò, oltre al piano urbanistico anche alcuni edifici: la raffineria dell'acido borico, la casa a torre per i dirigenti, la palestra e la chiesa di Santa Maria (in collaborazione con Ivo Tagliaventi), mentre a Sasso Pisano le case a schiera e la cappella.

È interessante tentare di confrontare i due edifici religiosi, al di là delle differenze di scala evidentemente a favore della chiesa di Santa Maria a Larderello, per evidenziare il tipo di atteggiamento progettuale riguardo la chiarificazione del senso di spazio che introdusse Michelucci verso una progressiva libertà compositiva svincolata da modelli formali e tipologici.

La chiesa di Santa Maria a Larderello può essere considerata come l'apice di un formalismo che Michelucci abbandonerà immediatamente dopo la progettazione.

La chiesa sviluppa il proprio impianto rispetto al rigore compositivo degli assi di simmetria della figura stretta e ottagonale la quale ospita l'aula liturgica, circondata da un deambulatorio di altezza inferiore rispetto l'aula. Lungo l'asse prospettico dell'altare compaiono in sequenza: il pronao a forma di timpano, il quale definisce lo spazio d'ingresso di un'altezza appena superiore a quella del deambulatorio; l'aula ed il tamburo della copertura; il presbiterio con l'altare ed il campanile. Lungo l'asse minore, il volume ellittico esterno alla composizione definisce la figura del battistero, il quale si configura come appendice rispetto la sala maggiore. Rompe la

rigorosa composizione solamente l'ala verso nord della casa parrocchiale, la quale assume un andamento planimetrico come un corpo longitudinale spezzato. L'impianto in generale configura uno spazio statico culminante nella soluzione della copertura a "pagoda", la quale marca la volontà di un impianto a pianta centrale, simmetrico e rigoroso nella distribuzione planimetrica, un modello che non avrà altri simili all'interno delle opere successive.

Negli alzati, i paramenti murari della chiesa sono particolarmente ornati da intarsi di lastre marmoree e tessere vitree policrome accostate le une alle altre, le quali conferiscono allo spazio interno una vibrante luminosità variabile al passaggio di luce durante le ore del giorno; l'accostamento materico si ripete anche nella soluzione del portone d'ingresso formato da assi di legno di diversa natura. La tessitura muraria esalta l'alleggerimento dell'edificio dal basso verso l'alto, partendo da un basamento pieno in pietra, passando attraverso un grigliato cementizio⁶³, sino alla leggera soluzione delle strutture a timpano ripetute in facciata, tamponate dai soli vetri policromi azzurri.

All'interno fa da contraltare alla sensazione di progressiva leggerezza l'ombra scura ottenuta dalla profondità del deambulatorio, il quale sulle pareti mostra nelle specchiature luminose tessere vitree colorate raffiguranti nella loro composizione le quattordici scene delle stazioni della *Via Crucis*.

Tutto suggerisce un'incredibile padronanza nella composizione formale degli spazi e di controllo sul dettaglio decorativo, Michelucci stesso dirà a riguardo: "con Larderello io avvertii che ero arrivato al

⁶³ La visita a Parigi alla chiesa di Notre-Dame de la Consolation a Rincy (1922-23), di Auguste Perret (1874-1954), che Michelucci ammira tanto da chiedergli materiali per le sue lezioni universitarie, lo colpisce al punto che al ritorno modifica il progetto già perfezionato di Larderello. In: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1981-1990*. Mondadori Electa spa, Milano, 2006, p. 220.

Si noti la soluzione adottata per i paramenti murari della chiesa di Notre-Dame de la Consolation a Rincy, molto simili al grigliato cementizio per la chiesa di Santa Maria a Larderello.

massimo della bravura formale”⁶⁴. Il progetto raccolse discreti successi di critica, della purezza di Larderello, per citarne uno, scriveva Bruno Zevi nel 1959: *“Sottoposta ad una analisi rigorosamente linguistica, l’opera appare ineccepibile: la concatenazione strutturale, mentre avvolge una figura accentrata, la libera da ogni staticità o chiusura classicheggiante in quanto consente un’assoluta trasparenza e perciò una continua simbiosi tra interno ed esterno; la facciata promana dall’organismo spaziale anziché essere, come spesso avviene una parete che lo maschera; il campanile svetta leggero nella sua ossatura cementizia; principalmente, il dosaggio della luce tra zona centrale e deambulatorio interpreta ed esalta il rapporto spaziale”*.⁶⁵

È interessante constatare come, nonostante il successo di critica e di pubblico⁶⁶, Michelucci rimise in discussione immediatamente il modello di edificio appena sorto, considerato troppo autoreferenziale e indifferente verso le richieste della comunità religiosa. La chiesa di Santa Maria, la quale volutamente si eleva ad oggetto prezioso inserito in un paesaggio desolato, non tenta di stabilire nessun tipo di rapporto, se non quello di essere un edificio a sé stante che gode esclusivamente della sua autonomia formale senza cercare dialogo con le altre strutture cittadine: in altri termini è la risposta estetica ad una ambizione progettuale narcisistica. Il rischio che comprese Michelucci fu quello di aver progettato un’architettura monumento di sé stessa e non un fatto urbano inteso come frammento attivo e partecipativo alla vita della città. Una meditazione che condusse immediatamente Michelucci a riconsiderare il proprio modo di concepire ed intendere l’architettura sotto l’aspetto formale, figurativo e compositivo.

Risulta in tal senso singolare paragonare la piccola cappella di

⁶⁴ Cit. vedi nota n.58

⁶⁵ B. Zevi, *“Una Chiesa per Larderello. Architetto Giovanni Michelucci”*, in *“L’Architettura. Cronache e storia”*, n. 16, 1957, pp. 714-715

⁶⁶ Michelucci ricordava: *“Una donna di Larderello disse che la chiesa le piaceva perché sembrava una ‘canestra di fiori’, aveva capito subito cioè l’intento di trasformare in giardino un ambiente considerato ostile”*

Lagoni a Sasso Pisano distante soli pochi chilometri dalla contemporanea chiesa di Santa Maria di Larderello, come la prima occasione in cui Michelucci tenta di sovvertire la propria cifratura linguistica, in virtù di un dispositivo architettonico spaziale maggiormente aderente al carattere del territorio: l'emblematica differenza nell'approccio di composizione dello spazio appare qui un chiaro rifiuto al formalismo ottenuto nella vicina chiesa di Larderello.

Sasso Pisano è piccola frazione del comune di Castelnuovo di Val di Cecina, dove Michelucci progetta un complesso di tre piccoli gruppi di case a schiera per i dipendenti ENEL corredato da servizi commerciali e una piccola chiesa. Il progetto dell'edificio religioso viene elaborato nell'inverno tra il 1956 e il 1957; la costruzione, affidata all'impresa Baldini, si concluse nel maggio 1958, dopo circa un anno di lavori.⁶⁷

Se l'attento studio dei percorsi e dell'articolazione dello spazio interno, indirizzano in maniera ricorrente le opere di Michelucci degli anni 50', la piccola cappella di Sasso Pisano, mostra per la prima volta una organicità delle forme in accordo alle riflessioni intraprese sulla "modellazione" dello spazio in rapporto all'osservazione dei principi compositivi delle architetture rurali.

La planimetria della piccola chiesa si sviluppa, per la navata principale a pianta rettangolare, prevalentemente lungo un asse longitudinale, terminando contro un muro curvo che definisce la zona dell'abside rialzata su due gradini i quali evidenziano lo spazio del presbiterio destinato all'altare. La copertura di questo ambiente mostra un tetto a doppia falda inclinata crescente con il colmo e coincidente con la posizione dell'altare. La pendenza della seconda falda, più alta rispetto la prima, si raccorda con la muratura curva dell'abside definendo una geometria lenticolare che fa da sfondo alla scena della navata interna. L'espedito della differenza di quote tra le falde permette la modalità di ingresso della luce dall'alto in maniera morbida e misteriosa, nascondendo di fatto alla vista la fonte

⁶⁷ La notizia circa le date è riportata in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola,

Giovanni Michelucci, 1981-1990. Mondadori Electa spa, Milano, 2006, p. 233

luminosa.

Annesso allo spazio della navata principale, la sagrestia si configura invece come una piccola appendice dalla forma organica, fusa in prospettiva con la figura del campanile. Il volume della sagrestia assieme al campanile è dichiarato sulla facciata esterna come un episodio isolato della composizione rispetto al volume principale della sala della navata, ricordando per forma e posizione, la storia dell'evoluzione nelle architetture rurali, del camino. Sono sempre Pagano e Daniel, infatti, a ricordarci all'interno del catalogo della mostra sull'Architettura Rurale Italiana, le evoluzioni che compie questo specifico elemento architettonico:

“L'uso del tetto di paglia condiziona la soluzione di diversi problemi e soprattutto quello del camino. Nella fase iniziale dell'evoluzione la casa aveva un semplice focolare nel mezzo della capanna: un buco scavato nella terra e due sassi costituivano questa specie di focolare primitivo.

Il fumo si perdeva sotto il tetto e usciva attraverso le fessure della copertura. Questo sistema è tuttora in uso nelle capanne della laguna di Grado. Più tardi si è aperto uno sfiatatoio ad abbaino su una falda del tetto, per facilitare l'uscita del fumo. Ma poiché le esigenze dell'uomo andavano man mano aumentando e il perfezionamento del focolare esigeva anche una migliore ventilazione, si è formata al di sopra del focolare, una specie di cappa per raccogliere il fumo e condurlo poi all'esterno. Questo perfezionamento del focolare provocava il suo spostamento verso una parete perimetrale della casa. La difficoltà di perforare il tetto di paglia e la necessità di tenere il camino lontano più che possibile dal tetto per evitare incendi che potevano essere causati dallo sprigionarsi delle scintille hanno consigliato di portare il focolare fuori del muro esterno.

*Ed è nata così una specie di appendice coperta con una cappa che finisce, in alto, nella canna del camino”.*⁶⁸

⁶⁸ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano, U. Hoepli editore, 1936, pp. 41-43

Anche lo spazio del sagrato esterno, contenuto all'interno di uno spazio aperto e coperto e racchiuso sui tre lati, si caratterizza nel fianco destro con una porzione di muratura più pronunciata e "svirgolata" all'esterno, rispetto le altre, come ad accompagnare e creare un invito all'ingresso da parte del visitatore. A differenza della chiesa di Larderello, l'unico materiale che caratterizza l'aspetto della piccola chiesa è la pietra calcarea della zona posata ad *opus incertum* a spacco nella soluzione del paramento murario e delle pavimentazioni del sagrato e dei percorsi esterni, fatta eccezione per le finestre in alabastro policromo. Per la prima volta Michelucci manipola la materia lapidea in modo plastico introducendo quello che diverrà sempre più un atteggiamento progettuale ricorrente: ovvero la manipolazione dello spazio non più riflessa nella esattezza della composizione geometrica. La piccola chiesa a differenza della chiesa di Santa Maria di Larderello mostra il tentativo di liberarsi da forme geometriche per aderire invece ad un modello archetipico rurale in cui le forme invece che rispondere a regole compositive imitano tipi figurativi universali. È definibile come una architettura frugale⁶⁹, realizzata con pochi ed elementari elementi che appartengono a tutti e per questo definibile anche come una architettura collettiva che si compone, qui per Michelucci per la prima volta, attraverso una sequenza di esperienze in rapporto all'intimità sentimentale che spazi e figure possono esercitare sul visitatore. Nella copertura a doppia falda in laterizio che può ricordare, ad esempio, quella delle numerose case contadine che caratterizzano il territorio locale, oppure l'ingresso a bocca di lupo con la trave di bordo in legno a vista che pare imitare quello di un fienile o di una stalla, o ancora come già evidenziato il campanile come appendice esterna nella figura del camino.

⁶⁹ V. Paolo Mosco, *Frugalità. In architettura*, LetteraVentidue edizioni, Siracusa, 2022

La Cappella di Sasso Pisano mostra in questi dettagli, gli indizi dell'inizio di una ricerca che condurrà Michelucci progetto dopo progetto a liberarsi sempre di più di schemi prestabiliti planimetrici e spaziali, tendendo sempre più verso un nuovo ed autonomo linguaggio ed una *complessità della generatrice orizzontale* ricca di esperienze legate alla percezione del movimento, all'interazione tra le parti concepite come episodi di uno spazio che non è prospettico ma poetico e dinamico, in quanto "*si interiorizza e sollecita pensieri*". Portando con il tempo a compimento la rottura dell'organismo architettonico nella sua totalità e raggiungendo la libertà compositiva ed espressiva di intreccio spaziale e di significato sperato già in prima istanza nella *facciata come diaframma*. La complessità delle composizioni planimetriche, ben riflesse nei disegni di studio dei progetti, mostra come in un atto di congelamento la cristallizzazione di una forma fluida, che sottende alla *firmitas* solo per rispondere a ragioni statiche, sfiora la rinuncia alla forma che comunque esiste ed insiste sulle capacità di percezione dello spazio.

(...) Spazio inteso non in senso prospettico (cioè quello spazio che si serve di una successione e molteplicità di piani che costringono l'occhio a passare attraverso episodi successivi ma spazio poetico, dinamico, in quanto segue e sollecita pensieri la cui immagine non è legata a stimoli esterni ma deriva da una attività interiore che si comunica attraverso immagini che possono anche sembrare arbitrarie ma che rispecchiano una realtà che rivela se stessi a chi penetri quelle immagini.

Lo spazio del tutto opposto a quello rinascimentale: stabile, statico, che ha dominato fino ad oggi nel campo dell'architettura. (...) ⁷⁰

⁷⁰ G. Michelucci, Lezioni tenute in varie università italiane – Busta III fascicolo C 1_7

LA COMPLESSITA' DELLA GENERATRICE ORIZZONTALE



AD2138[1948]

Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Descrizione: Studio di prospetto con elemento "barocco"
Caratteristiche: China e matita su cipollino, cm. 29x23

© Fondazione Giovanni Michelucci



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0807[1943]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Particolare di prospetto con volute, baldacchino e statue
Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 29x21

Casa del Balilla, Pistoia 1927-1929



© Fondazione Giovanni Michelucci

AF0200005

Dettaglio del corrimano della scala
interna - ph. Grazia Sgrilli, anni '80

Gelatina su carta, 175x240 mm

Villino Valiani, Roma 1929



ARC. GIOVANNI MICHELUCCI
ROMA - Villino Valiani a Valle
Giulia in Roma.

**COSTRUZIONI D'OGGI PER
ABITAZIONE IN ITALIA**

★

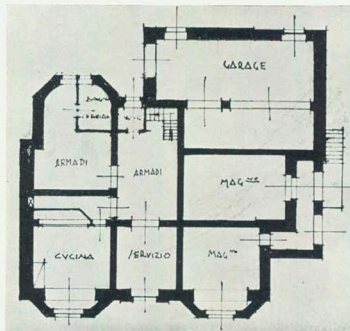
**IL VILLINO VALIANI
IN ROMA**

ARCHITETTATO DA
GIOVANNI MICHELUCCI

★

Le belle facciate di questa simpatica fabbrica sono in calce, dal cornicione allo zoccolo. Sul giallo degli intonaci spiccano gli oggetti (cornicione, cornici, fascie) in bianco caldo. La zoccolatura è in "cretoncino" grigio.

Pianta del seminterrato.



18

Rilasciato a 4091917 il 2/2/2022, 5:10:25 PM

Villino Valiani: Pagina da "Domus" n.38, 1931, p. 18

LA COMPLESSITÀ DELLA GENERATRICE ORIZZONTALE



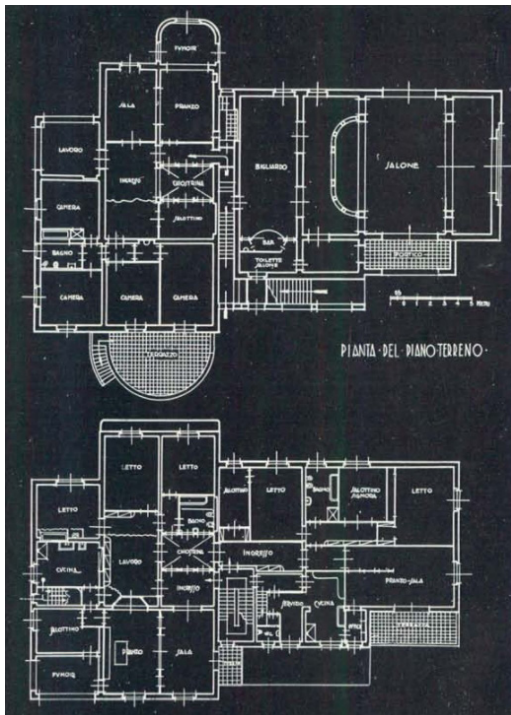
Villa Valiani

Via Prenestina, Roma, 1929

AF0250012

Vista prospettica dell'esterno,
anni '30
su carta, 220x140 mm

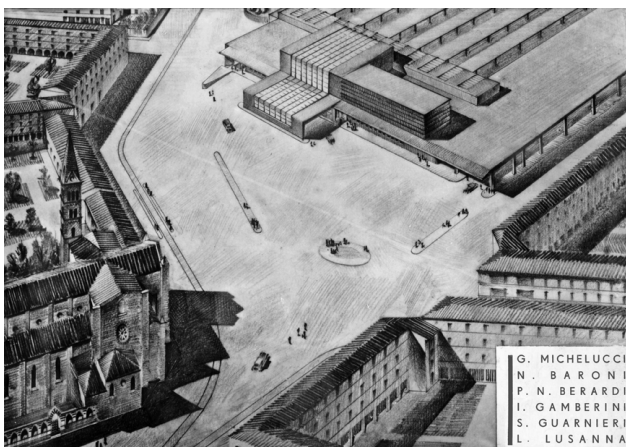
© Fondazione Giovanni Michelucci



Villino Valiani: Planimetria tratta da
"Domus" n.52, 1932, p.39

Stazione di Santa Maria Novella

Firenze 1932



Gruppo Toscano, Fabbricato viaggiatori della stazione Firenze Santa Maria Novella, progetto di concorso, veduta della piazza, 1933

© Fondo Italo Gamberini, Archivio di Stato di Firenze, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

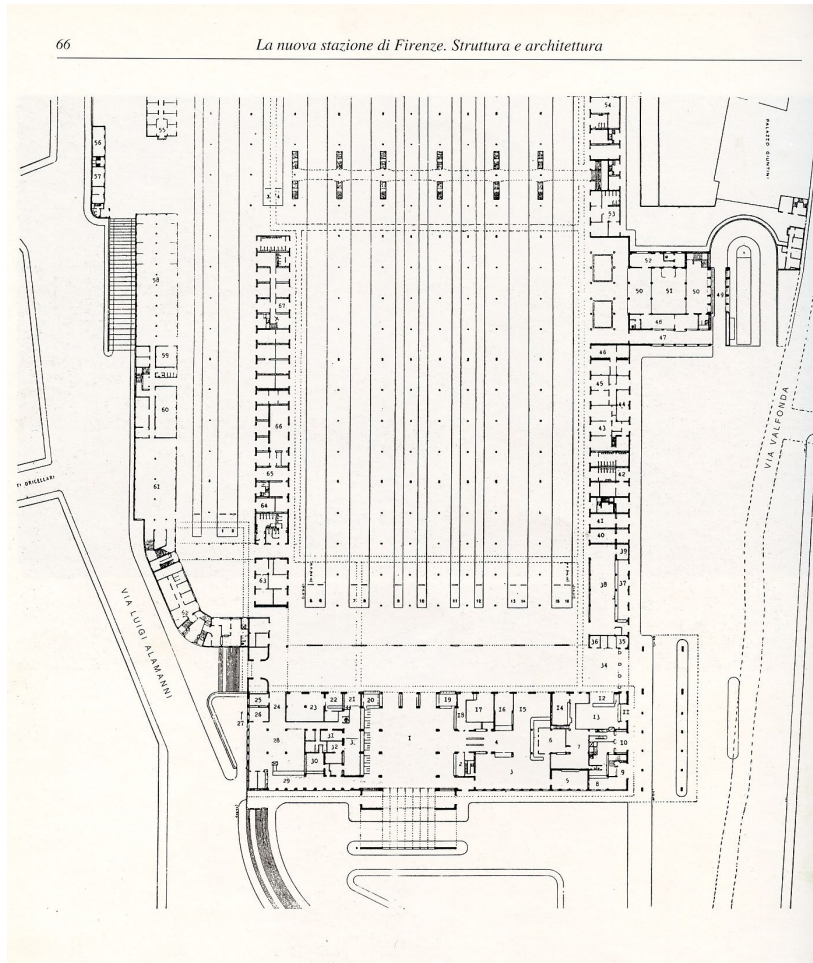


Gruppo Toscano, Fabbricato viaggiatori della stazione Firenze Santa Maria Novella, progetto di concorso, veduta prospettica, 1933

ph Barsotti,
© Fondazione Giovanni Michelucci

La Nuova stazione di Firenze,

Planimetria generale e ufficiale della stazione di Firenze Santa Maria Novella



© Fondo Italo Gamberini, Archivio di Stato di Firenze

Stazione di Santa Maria Novella

Fotografia della "cascata di vetro" della galleria di testa



© Domenico Faraco



Stazione di Santa Maria Novella

Foto del dettaglio di cambio di materiale del rivestimento esterno tra il fabbricato della stazione e la palazzina reale

LA COMPLESSITÀ DELLA GENERATRICE ORIZZONTALE



La Nuova stazione di Firenze,
Modello bronzo contenuto all'interno della
Palazzina Reale.
Dettaglio dell'giunto di attacco tra la
Palazzina ed il fabbricato della stazione.

© Domenico Faraco

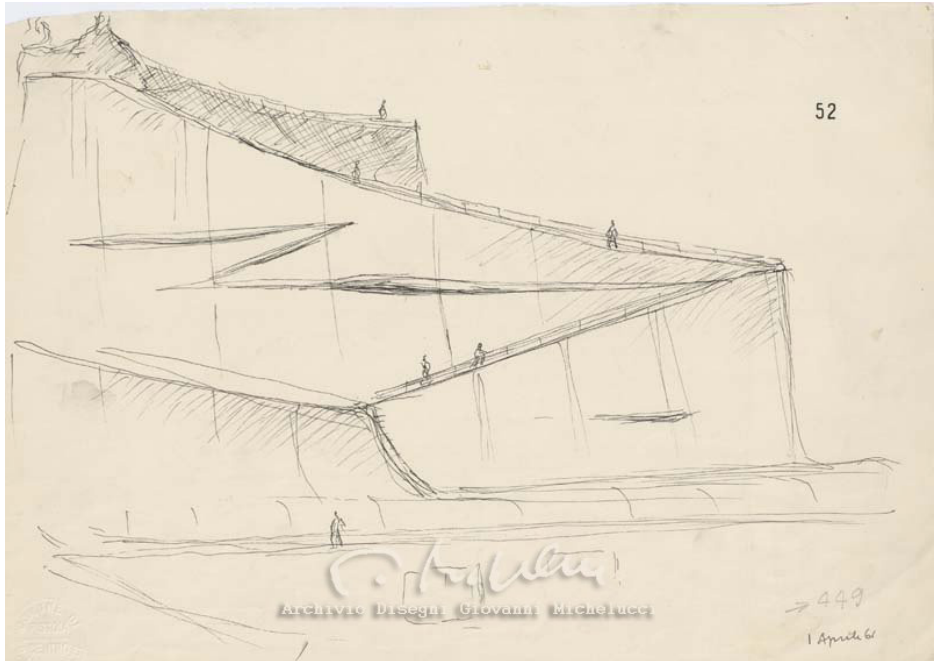


Stazione di Santa Maria Novella
Modello bronzo contenuto all'interno della Palazzina Reale

© Domenico Faraco

Chiesa di San Giovanni Battista " dell'Ausotrada "

Campi Bisenzio, Firenze, 1960-64



AD00521961

Proprietà del Comune di Pistoia

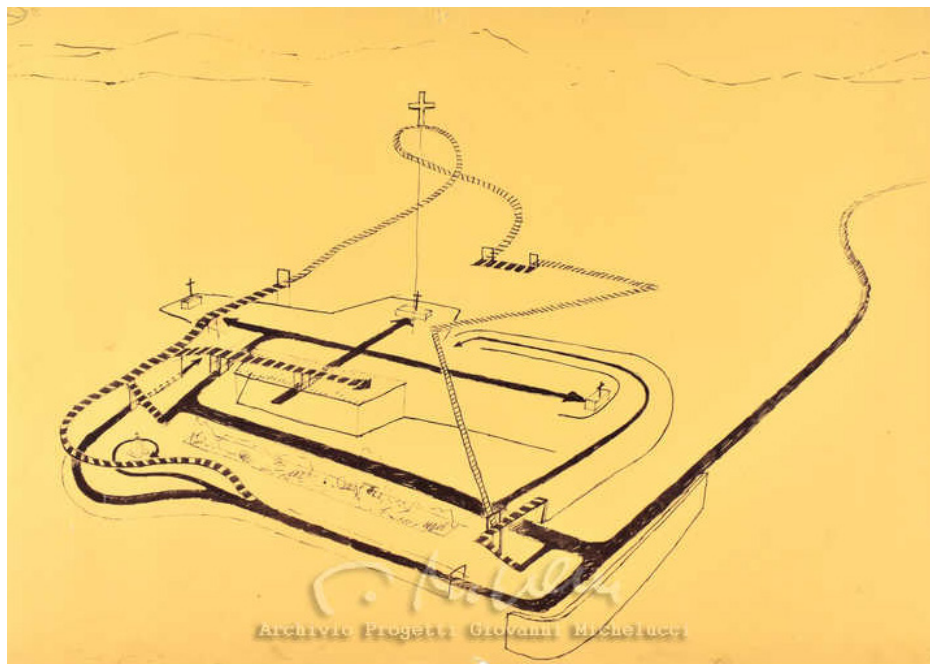
© Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Studio del percorso ascensionale sulla copertura. Sul retro disegno n. 53

Iscrizioni: '1 Aprile 61'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 24x34

LA COMPLESSITÀ DELLA GENERATRICE ORIZZONTALE



© Fondazione Giovanni Michelucci

AP145004

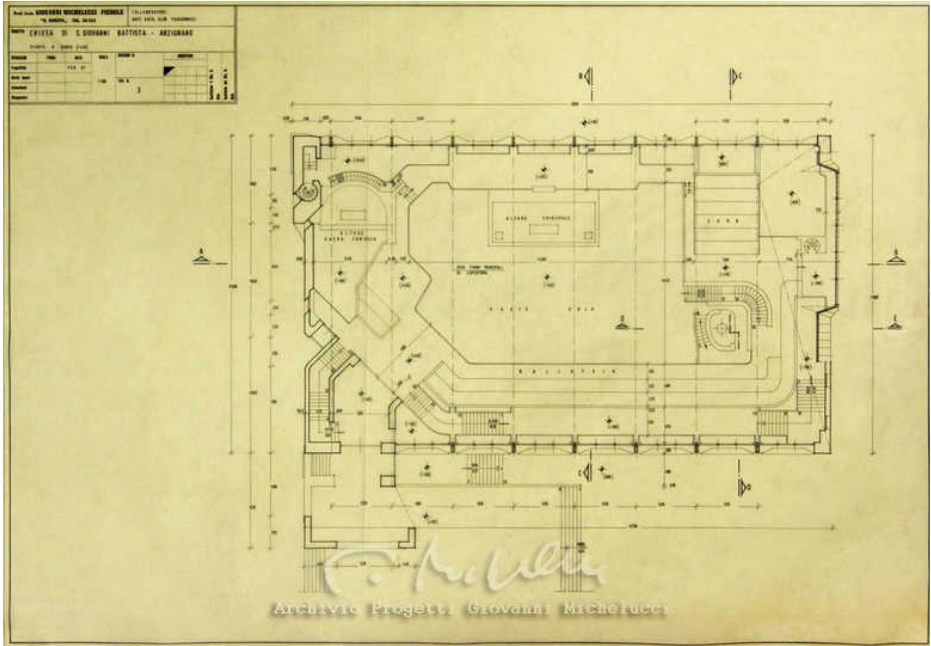
Descrizione: Disegno di studio , Schema,
1:100

Iscrizioni: Studio dei percorsi

Caratteristiche: Eliocopia su carta, cm
94x63

Chiesa di San Giovanni Battista

Arzignano, Vicenza, 1966



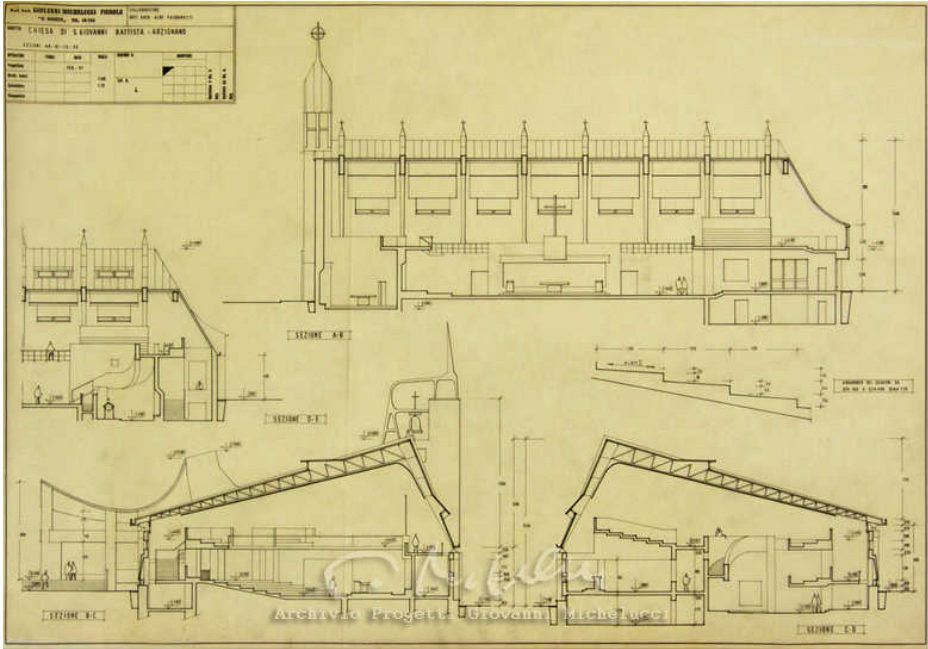
© Fondazione Giovanni Michelucci

AP167004

Descrizione: Architettonico, Pianta , 1:100

Iscrizioni: Chiesa di S. Giovanni Battista -
Arzignano. Pianta a quota (+ 4.10) [titolo],
Pianta a quota +4,10

Caratteristiche: China su lucido, cm
88x63



© Fondazione Giovanni Michelucci

AP167005

Descrizione: Architettonico , Sezione , 1:100
- 1:20

Iscrizioni: Chiesa di S. Giovanni Battista -
Arzignano. Sezioni AB - BC - CD - DE [titolo],
Sezione A-B Sezione B-C - Sezione C-D -
Sezione D-E

Caratteristiche: China su lucido, cm 88x63



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0605[1974]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Schizzo [edificio con copertura a capanna]

Iscrizioni:

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 25x35



G. Pagano, G. Daniel,
Architettura rurale italiana,
Milano, U. Hoepli editore. 1936
p.11

Veduta dei Lagoni Boraciferi di Larderello,
nella provincia di Pisa

Panorama dell'area di Larderello, con i soffioni
boraciferi, 1868



VEDUTA DEI LAGONI BORACIFERI DI LARDERELLO, NELLA PROVINCIA DI PISA

Chiesa di Santa Maria

Larderello, Pisa, 1956-58



© Fondazione Giovanni Michelucci

AF1220038

Larderello Foto di cantiere, anni '50
Gelatina su carta su cartoncino, 180x245 mm

Chiesa di Santa Maria, Larderello (Pisa)

1956-1958

Foto della chiesa di Santa Maria di Larderello
in rapporto con il territorio circostante



© Domenico Faraco

Cappella di Lagoni, Sasso Pisano (Pisa)

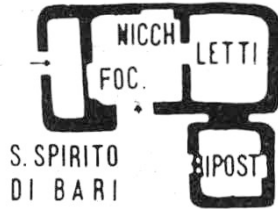
1956-1958

Foto della cappella di Lagoni in rapporto con il territorio circostante



© Domenico Faraco

A GRADINATA
A PIRAMIDE
A CUPOLA

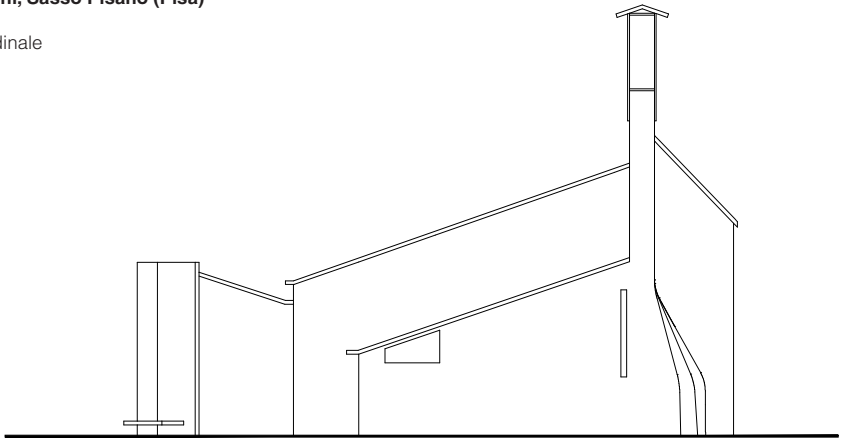


Paragone schema di sviluppo
planimetrico dell'architettura
rurale secondo necessità,
diagramma planimetria cappella
di Lagoni



© G.Pagano, G.Daniel,
Architettura rurale italiana

Cappella di Lagoni, Sasso Pisano (Pisa)
1956-1958
Prospetto longitudinale





AF1140036

© Fondazione Giovanni Michelucci

Cantiere - ph. foto Nardi Pisa, anni '50
Gelatina su carta, 180x245 mm

Chiesa di Santa Maria, Larderello (Pisa) 1956-1958

Ingresso principale



© Domenico Faraco

Cappella di Lagoni, Sasso Pisano (Pisa) 1956-1958

ingresso principale



© Domenico Faraco

3 L'espressionismo strutturale

Il divorzio tra struttura e forma

Per quanto riguarda la chiesa dell'Autostrada, ho pensato alla possibilità che le strutture non dovessero giustificarsi rigorosamente dalla base fino al colmo della copertura. Era un fatto nuovo per me. Pensai che esse potessero nascere da dove spazialmente ritenevo più utile che nascessero; per cui mi è avvenuto di far spuntare certi elementi di sostegno dalla tenda anche da una massa muraria che mi è servita per animare lo spazio. Mi ero reso conto che ciò rappresenti un passo in avanti fatto venendo via dalla facoltà di ingegneria di Bologna. Perché, come ho già detto, a Bologna esigevo che la struttura fosse pura dal principio alla fine. Con una rinuncia acquistavo una grande libertà che giustificava la rinuncia stessa.

G. Michelucci

in: Busconi (a cura di), *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 48, nota II,4

La lezione impartita dalla città di Roma durante gli anni di soggiorno, intrapreso da Michelucci tra il 1925 ed il 1933, è codificabile attraverso l'eredità di un duplice registro compositivo: il primo è rappresentato dallo studio delle architetture Barocche della città, nel modo in cui la percezione dello spazio entra in relazione a livello psicologico con l'essere umano; il secondo, e forse il meno noto ed evidente, è il rapporto che intercorre tra struttura e forma nelle rovine degli edifici romani antichi. Le possenti strutture degli edifici romani non costituiscono un modello storico da reinterpretare, ma dimostrano il rapporto tra la massa dell'edificio e lo spazio formato, coincidente con la forma della struttura. Le rovine mostrano infatti soluzioni di continuità spaziali in cui la struttura in alzato si fonde con i piani orizzontali determinati dalle volte. Elementi che entrano far parte del bagaglio figurativo che Michelucci adotterà in maniera sempre più decisa a partire dagli anni 60' in poi.

“Arrivai al terzo tempo: in cui dopo aver studiato l'architettura romana attraverso le ricostruzioni, vidi la Basilica di Massenzio, il Tempio di Minerva Medica, vidi per la prima volta le strutture libere dalle decorazioni, cominciai a rendermi conto del divorzio tra struttura e forma. Divorzio malinteso dall'Accademia che aggancia la decorazione alla struttura (...)” ⁷¹

Ci vorranno anni di meditazione per maturare schemi compositivi che adottano il divorzio tra struttura e forma, di cui parla Michelucci.

Un divorzio che codifica gli elementi strutturali come elementi, che dichiarano una propria autonomia nella composizione dello spazio. Il tema di fondo a cui tende l'opera di Michelucci, è la creazione di una architettura riflesso di uno spazio, permeato dallo svolgersi della vita, dove in un complesso ruolo tra le parti, tutti gli elementi della composizione architettonica giustificano le scelte formali e figurative, in comunione con la creazione ed articolazione dello spazio stesso.

⁷¹ Fondazione Giovanni Michelucci, A.L. IIIb60.

Per tale ragione le strutture delle opere di Michelucci non cercano il *camouflage*, ma sono dichiarate con coraggio, assumendo spesso il ruolo di oggetti posti nello spazio, dotati di una propria autonomia figurativa carica di significato simbolico e percettivo. La struttura, contribuendo dunque alla creazione dello spazio, realizza l'unità spaziale intuita fin dai tempi del soggiorno romano, in cui le murature, delle grandi opere di ingegneria romana, assolvono il ruolo di sostegno strutturale portante dell'intero organismo architettonico, fondendosi senza soluzione di continuità, con la struttura della copertura, generando uno spazio continuo ed indefinito. Un riferimento per Michelucci molto specifico, adoperato come modello per numerose opere a partire dagli anni 60' in poi. Lo spazio interno della chiesa di Borgo Maggiore (San Marino 1961-66), solo per citarne uno, adopera tale modello in cui, come evidenzia Maurice Cerasi all'interno del Catalogo della Mostra, "La città di Michelucci" del 1976: *"alla sovrastruttura è affidato quasi interamente il compito di definire il carattere dello spazio, di creare l'effetto architettonico sia all'interno che all'esterno. La copertura predomina. Tanto da far apparire come unitari pareti e soffitto, muri e tetti, mentre in realtà gli elementi portanti e portati sono razionalmente distinti gli uni dagli altri. Le falde inclinate si appoggiano a due archi parabolici: sulle falde, in aggetto o in rientranza, si aprono lucernari e il ciglio della copertura della cantoria. I tavolati e i muri sono tutti verticali; si appoggiano ad altri muri o pilastri (...)"*⁷².

Nel santuario della Beate Vergine della consolazione di Borgo Maggiore, è evidente il cambio di atteggiamento nei confronti della struttura, la quale partecipa attivamente alla composizione e definizione totale dello spazio interno.

La progettazione della chiesa ebbe inizio verso la fine del 1961, a solo un anno di distanza rispetto il progetto per la chiesa di San Giovanni Battista detta "dell'Autostrada", rispetto la quale tuttavia ne

⁷² Marice Cerasi in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.104

segna un notevole distacco, se non altro per la profonda diversità dei luoghi dove sono inserite. Fu lo stesso Michelucci ad esprimersi in merito: "Quanto alla chiesa di San Marino, confermo che il suo spazio è assai diverso da quello dell'Autostrada, e conseguentemente la forma dell'edificio è diversa. Uno spazio non si può riprendere, a mio avviso, perché è sempre riferito a un momento storico, a un determinato ambiente...se opero nella città antica mi preoccupo di rispettare quel certo clima, quella certa mentalità artigianale che la caratterizza, e mi viene fuori qualcosa che rispecchia questa situazione. Tutto ciò sarà criticabile, ma io debbo questo rispetto per l'ambiente che mi ospita. Allora, per ritornare a San Marino, quando per raggiungere questi centri passo dai paesi e dai luoghi del Montefeltro, anche senza volerlo assimilo tanti elementi che mi colpiscono, li elaboro e il mio pensiero ne fa poi quel che vuole. Qui si trattava di inserirsi in un ambiente sereno, patriarcale, in prossimità di un borgo dalla struttura medievale. Nel mio pensiero i paesi e i luoghi del Montefeltro, questa borgata e la rocciosa struttura di San Marino hanno costruito il lievito indispensabile per precisare lo spazio che è stato realizzato. La costruzione è in un solo materiale, non tanto perché piacesse a me, ma perché la povertà e i mezzi e anche l'ambiente stesso mi hanno portato a questa conclusione. Ecco perché le mie forme cambiano sempre...guai a pensare alla forma, a volerla in un certo modo".⁷³

L'atto fondativo è rintracciabile nel suo rapporto con il paesaggio collinare che circonda Borgo Maggiore e dalla morfologia del suolo fortemente scoscesa dove la chiesa si erge. Come in un movimento tellurico, i volumi che definiscono la sagoma dell'edificio assumono un andamento morbido e variabile assorbendo le differenze di quota presenti nel sito determinando molteplici modalità d'ingresso a differenti quote altimetriche.

⁷³ G. Michelucci in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.100

All'interno lo spazio si involuppa attorno l'aula ecclesiastica posta ad una quota inferiore rispetto il piano stradale. L'aula inferiore è circondata al livello superiore da un ballatoio continuo dalla forma morbida che interagisce con i due archi strutturali ad andamento parabolico che lo trapassano mettendo in collegamento percettivo e fisico lo spazio inferiore con quello superiore fino all'intradosso delle coperture.

La scelta strutturale dell'inserimento delle due arcate paraboliche è databile nell'ottobre del 1964, dopo il getto del solaio del ballatoio, e dunque senza aver ancora realizzato il profilo delle coperture.⁷⁴ Michelucci nel suo usuale atteggiamento di messa in discussione delle scelte progettuali precedenti, revisiona il modello statico dell'edificio pensato in un primo momento attraverso l'uso di puntoni in calcestruzzo armato convergenti in due nodi distanziati che reggevano la trave di colmo della copertura.

La modifica che segna la distanza definitiva con la chiesa dell'“Autostrada”, nella soluzione dei pilastri puntuali che sorreggono la copertura a tenda, risulta fondamentale per definire quello che diventerà l'impianto spaziale finale.

La modifica strutturale introdotta rimescola la natura stessa dello spazio interno percepito: ogni tipo di gerarchia tra le parti che corrono alla definizione dello spazio viene abbandonata lasciando posto ad una connotazione plastica dello spazio ove, struttura, partizioni murarie e copertura risultano fuse le une alle altre in una continuità percettiva indistinguibile degli elementi, facendo prevalere la sensazione avvolgente della chiesa sulla scena dell'assemblea dove lo spazio grava e marca l'impianto centrale dell'intera chiesa.

Che le strutture definissero uno spazio, o quantomeno entrassero in composizione con esso, è tuttavia un argomento rintracciabile, secondo modalità meno evidenti, già nelle opere a partire dal noto

⁷⁴ La notizia è contenuta in: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola

concorso per la Stazione di Santa Maria Novella, dove le travature che sorreggono la “cascata di vetro” si disarticolano secondo un profilo variabile che racchiude, nella sezione trasversale, prima lo spazio esterno coperto, di accesso alla sala viaggiatori, dotata di una altezza considerevole, per poi divenire la struttura che sostiene la copertura della galleria di testa. Se si osserva il dettaglio di queste, si nota come il filo delle pannellature di chiusura sia posizionato, secondo una giacitura diversa rispetto al profilo delle travi stesse, contribuendo alla definizione di un immaginario di sospensione della copertura. Questo dettaglio, così come molti altri rintracciabili in tutta l'opera di Michelucci, dimostra la volontà ed il controllo progettuale dell'interazione tra la forma della struttura e la definizione dello spazio, dotato di un proprio carattere, in cui è la struttura stessa ad essere protagonista della realtà spaziale e al contempo complice della narrazione del progetto.

Struttura come natura

Chiarito dunque che la struttura “partecipa attivamente alla vita” e composizione dello spazio, Michelucci, come per l'organizzazione planimetrica, si libera completamente di modelli strutturali formali prestabiliti, considerano l'elemento strutturale alla stregua delle altre componenti architettoniche che definiscono il linguaggio architettonico dell'opera stessa.

I pilastri non assumono più una forma lineare e geometricamente definita, identica lungo tutto il loro sviluppo, ripetuta secondo una maglia prestabilita, piuttosto diventano occasione espressiva, per introdurre all'interno della composizione singoli elementi figurativi portatori di significato. Alle strutture, Michelucci, conferisce il compito di svelare la sincerità costruttiva, la verità del progetto come posizione etica, e dunque spogliata da materiali decorativi, come appunto nelle rovine romane spogliate dei loro sontuosi rivestimenti:

(...) debbo confessare che dell'architettura romana non amo che la parte rimasta in piedi, spoglia di quel rivestimento "architettonico" caduto in terra e che non rispecchiava se non parzialmente la struttura (...)⁷⁵

La struttura è mostrata nel suo originale primitivismo. Spogliato di ogni materiale e forma di decorazione. Un primitivismo che porterà con il tempo a far assumere alla struttura una espressione figurativa naturale, elementare e riconducibile in molti casi, a geometrie naturali, come i rami degli alberi o concrezioni di roccia, perché figure frutto di una forma spontanea, libera da regole compositive, eppure spontanee nella loro crescita razionale in risposta ad una esigenza vitale di conquista dello spazio da parte dell'uomo.

La natura diviene dunque il riferimento a cui guardare, non come semplice imitazione delle forme, ma come modello a cui aspirare. Michelucci non ricorre alla natura per il "bello" che essa ci offre; la distinzione tra l'oggetto di natura e l'oggetto architettonico è netta, tagliente, senza mezzi termini; l'albero, la tela del ragno, le rocce, la conchiglia tanto cara ai costruttori di cupole in cemento armato, con le sue corrugazioni e le sue nervature, con tutte le variazioni, il filo d'erba diritto o curvo, che ispira i gusci sottili in forma di travi o pilastri, sono pretesti da trasformare in pilastri, coperture e pareti che non hanno nulla a che vedere con quelle immagini.⁷⁶

Penso all'idea di un organismo in cui ogni singolo elemento si collega all'altro senza un disegno preconstituito, all'adattamento di strutture che sembrano il prolungamento di quelle della natura che, senza imitarla superficialmente, partono dalle sue leggi per seguirne d'un tratto delle altre che non si sa con precisione dove porteranno.

⁷⁵ G. Michelucci, *La Felicità dell'architetto*, 1948-1980, TELLINI, Pistoia, 1981, p. 22

⁷⁶ Sull'argomento di veda: S. Di Pasquale, *La natura come metafora*, in *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, a cura di B. Sacchi, Vallecchi, Firenze, 1980, p. 50

Penso all'uomo che nasce da questo intreccio di norme e valori precostituiti e dalla trasgressione di essi.⁷⁷

Natura, Struttura ed Architettura confluiscono così all'interno di un unico palinsesto figurativo, dove ogni elemento evoca la spontaneità della nascita della forma, indagata fin dai primi disegni liberi di concretizzarsi solo successivamente, per suggestione di immagini in elementi architettonici razionalizzati secondo schemi di calcolo strutturale.

Michelucci in questo lavora per intuizione di forma e non per raziocinio statico; nel momento in cui intuisce uno spazio, lo connota di forme che non sono ancora struttura, né potrebbero esserlo, ma che nel passaggio successivo si adattano dolcemente a quei compiti. L'evoluzione formale delle strutture di Michelucci risente sicuramente di episodi significativi della vita dell'architetto. Non ultimo il trasferimento come insegnante alla facoltà di ingegneria di Bologna.⁷⁸ Michelucci, nel suo periodo bolognese ha incontrato personaggi che sono patrimonio della cultura italiana quanto lo sono quelli incontrati nel periodo della sua formazione fiorentina e romana; Prezzolini⁷⁹, Papini⁸⁰, Rosai⁸¹, Casella⁸² e quanti altri, appartengono

⁷⁷ G. Michelucci in F. Brunetti (a cura di), *Giovanni Michelucci. intervista sulla nuova città*, Saggi tascabili, Laterza, Roma, 1981, p. 64.

⁷⁸ Io ero andato a Bologna e, passando per la Facoltà di Architettura di Firenze a quella di ingegneria cominciai ad entrare nel cuore della scienza delle costruzioni. Allora nacque in me un grande interesse per la struttura, tanto che l'attribuivo un'enorme importanza. A Larderello, infatti, talune strutture sono portate addirittura all'esasperazione: la copertura è raffinatissima ed è frutto di calcoli molto interessanti. G. Michelucci in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.75

⁷⁹ Giuseppe Prezzolini (Perugia, 27 gennaio 1882 – Lugano, 14 luglio 1982) è stato un giornalista, scrittore, editore, docente universitario e aforista italiano con cittadinanza statunitense dal 1940.

⁸⁰ Giovanni Papini (Firenze, 9 gennaio 1881 – Firenze, 8 luglio 1956) è stato uno scrittore, poeta, saggista e terziario francescano italiano, noto anche col nome religioso di fra' Bonaventura.

alla cultura italiana quanto Belluzzi⁸³, Evangelisti, Supino (...). I dieci anni trascorsi nella scuola di ingegneria daranno i loro frutti alla fine, verso gli anni sessanta, quando G. Michelucci affronterà il problema dello spazio libero da qualsiasi legame preconstituito e rigidamente condizionato dalle tipologie strutturali.⁸⁴

L'espressione libera della forma strutturale trova le sue prime applicazioni nei progetti a cavallo tra gli anni 50' e 60', la prima applicazione è rintracciabile nella forma dei pilastri ramificati del progetto per l'Osteria del Gambero Rosso all'interno del parco di Pinocchio di Collodi (1958-63).

I primi schizzi, elaborati tra giugno e luglio del 1958, prefigurano un edificio fiabesco, che fonde elementi figurativi desunti dalla favola di Pinocchio e ispirati ad un'architettura rurale senza tempo, spogliata dai particolari pittoreschi e declinata in una configurazione affatto canonica. La scontata raccomandazione di recepire le suggestioni della favola si combina con l'esplicita richiesta della committenza che vuole la nuova costruzione in *"carattere (...) con la parte monumentale"*, e nello stesso tempo in accordo con la *"linea architettonica, l'atmosfera e il colore della vecchia osteria toscana"*.

⁸⁵

Per la prima volta Michelucci introduce all'interno della composizione spaziale l'elemento strutturale dichiarato nella sua autonomia figurativa ed allegorica conferendogli oltre il ruolo di soluzione statica

⁸¹ Ottone Rosai (Firenze, 28 aprile 1895 – Ivrea, 13 maggio 1957) è stato un pittore italiano.

⁸² Alfredo Casella (Torino, 25 luglio 1883 – Roma, 5 marzo 1947) è stato un compositore, pianista, direttore d'orchestra, musicologo, didatta e revisore italiano.

⁸³ Odone Belluzzi (Bologna, 1^o febbraio 1892 – Bologna, 24 agosto 1956) è stato un ingegnere italiano. Ha portato contributi fondamentali allo sviluppo e all'insegnamento della scienza delle costruzioni nel XX secolo.

⁸⁴ S. Di Pasquale, *La natura come metafora, in Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, a cura di B. Sacchi, Vallecchi, Firenze, 1980, p.55

⁸⁵ Cit. in C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, Giovanni Michelucci, 1981-1990. Mondadori Electa spa, Milano, 2006, p. 55, in riferimento alla nota n.8, Anfc, breve relazione ..., cit., p.8, cit. in C. Cardamone, 1988, p. 35

anche un carattere evocativo: concorrendo tettonicamente all'organizzazione delle parti secondo una logica costruttiva. La struttura, ingigantita ed esaltata nella sua forma, simula le chele di un gambero rosso, occupa un posto nello spazio e partecipa alla definizione dell'immagine interna in rapporto alla narrazione del progetto in questo caso fiabesca.

L'edificio si sviluppa su tre piani compreso l'interrato, planimetricamente riconducibile ad una sala rettangolare deformata, non rinunciando ad un accenno di organicità denunciata nel suo andamento leggermente curvilineo, è segnata in mezzeria lungo l'asse longitudinale dalla cadenza ritmata delle strutture ramificate.

La copertura, sorretta nel colmo anch'essa dai pilastri inclinati ramificati, è composta da un tetto a doppia falda inclinata, disassata rispetto la mezzeria dell'impianto planimetrico, denota qui per la prima volta l'intuizione di uno dei temi cardine della composizione spaziale che segnerà la feconda stagione progettuale delle opere successive agli anni 60', ovvero il sottile e sofisticato rapporto tra il posizionamento strutturale e la forma ondeggiante delle coperture quali elemento identitario riconoscibile dell'involucro architettonico. L'articolazione dello spazio in sezione definisce l'edificio con un ambiente libero posto al pian terreno largo quanto l'impronta a terra dell'edificio stesso, ed un secondo configurato come una sorta di largo ballatoio che affaccia sullo spazio a doppia altezza del livello inferiore, incastrato nella svasatura a "V" della struttura. (...) *Per evidenti difficoltà che la realizzazione di tale struttura avrebbe comportato si è preferito realizzarla in cemento armato. Al fine di conferirle l'illusoria apparenza del legno, il cemento è stato trattato con particolari accorgimenti, si da lasciargli chiaramente impresse le venature delle casseforme, ed è stato pitturato di rosso. Il tema iconografico ispiratore della particolare configurazione dell'intera struttura (travi, pilastri e travetti della copertura) e della scelta del suo colore, è ravvisabile nel Gambero che dà il nome all'osteria. Questo rifiuto dei tradizionali schemi del comportamento statico-resistente, in nome di una libertà della concezione strutturale che persegue l'evocazione delle suggestioni della fiaba, conferisce a questa*

*architettura quel carattere ludico che ne rappresenta la nota dominante. (...)*⁸⁶

Il pilastro ramificato, che appare per la prima volta nell'osteria, verrà ripreso in molteplici altre occasioni e declinato in soluzioni specifiche per ogni progetto, a partire dal poco successivo progetto della chiesa del Cuore Immacolato di Maria del villaggio Belvedere (1959-61), dove alla struttura alberata con la soluzione terminale dei rami disposti a ventaglio spetta il compito di sorreggere il velario della copertura nello stretto rapporto tra forma strutturale ed andamento della copertura. Qui i pilastri alberati appaiono come fermi nel gesto di un movimento che descrive una traiettoria volumetrica descritta dall'andamento sinuoso della copertura, anticipando l'idea di chiesa-tenda che giungerà nella sua logica più matura nell'applicazione formalmente libera nel progetto per la chiesa dell'Autostrada del Sole a Campi Bisenzio (1960-1964).

Nel progetto per l'Osteria gli elementi strutturali assumono questo duplice ruolo: da una parte sono elementi che concorrono alla creazione dello spazio, dall'altra nella loro immagine articolata, divengono rappresentazione simbolica e metaforica delle articolazioni del gambero rosso, tanto da assumerne la colorazione, appunto rossa, collegando in definitiva lo spazio percepito, nella possibilità di movimento degli uomini al proprio interno, attraverso l'uso della sala inferiore e del ballatoio superiore, con l'immagine iconica e rappresentativa dell'Osteria. Iscrivendo mnemonicamente l'immagine dello spazio nella memoria collettiva del luogo. La struttura della ben più nota chiesa di San Giovanni Battista di Campi Bisenzio, nella sua espressività pronunciata, figurativamente ritratta come alberi nell'atto di sorreggere una tenda, replicano lo stesso meccanismo percettivo sperimentato nell'Osteria del Gambero rosso e l'invenzione dell'impianto spaziale della chiesa del Villaggio del Belvedere. Il disegno che raffigura in successione: l'uomo, l'albero

⁸⁶ F. Brosi in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.173

ed il pilastro, è un chiaro indizio di come Michelucci, intenda associare allo sforzo collettivo degli uomini di sostenere una tenda in cerca di riparo, la trasformazione del gesto in uno spazio collettivo coperto sostenuto da alberi, per poi diventare, solo in ultimo, struttura di un luogo che appartiene ad una comunità di individui appartenenti allo stesso culto.

La raggiunta libertà figurativa strutturale, ispirata alle forme spontanee e naturali, partecipativa alla creazione dello spazio, in comunione con il sentire individuale e quello collettivo, porterà Michelucci, in definitiva nei progetti oltre gli anni 60', a compiere una ulteriore evoluzione in termini di linguaggio strutturale. Ovvero la semplificazione della struttura, attraverso il cambio di materiale da cemento armato, in acciaio. Le strutture in acciaio del progetto per la sede del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa, che definiscono la struttura portante sia statica che di immagine principale dell'opera, segna in un certo senso la fine di un percorso evolutivo progettuale compiuto molti anni prima. In questo caso il progetto, che fonda i propri principi sulla ricerca della compenetrazione della città nell'edificio, impiega un sistema strutturale, più semplice rispetto le sperimentazioni degli anni precedenti, trovando nella standardizzazione elementare degli elementi strutturali in acciaio, l'esemplificazione di una struttura che risponde comunque ai principi compositivi ricercati in precedenza. E questa, è forse l'unica interpretazione delle strutture che Michelucci realizza, e che investe tutto il suo operato, dal disegno alla costruzione. Alberi, rocce, scheletri non sono altro che forme di un palinsesto figurativo che gli appartiene, e che sovverte in altre forme liberamente create frutto di meditazioni sulla natura, che per suggestione di figure acquistano una propria consistenza architettonica.

(...) Il dissidio che certuni affermano esistere tra ingegneria e architettura, non esiste; o esiste nelle qualità singole dei progettisti perché c'è chi nasce con le qualità dell'architetto e chi no; la forma

non si insegna. Essa nasce quando l'uomo, giovane o non più giovane che sia, acquista conoscenza delle infinite relazioni che esistono fra il fine e i mezzi, e superando la posizione dell'esteta puro e del puro tecnico, partecipa dello spazio che delinea..., per essere convinti che queste affermazioni sono valide resta da dimostrare che...le grandi cattedrali gotiche e la cupola brunelleschiana e il ponte di Santa Trinità non sono prima di tutto opere di ingegneria; opere cioè nelle quali la concezione statica e la partecipazione tecnica hanno condizionato la forma architettonica.⁸⁷

⁸⁷ G. Michelucci in: S. Di Pasquale, *La natura come metafora*, in *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, a cura di B. Sacchi, Vallecchi, Firenze, 1980. p.63

Santuario della Beata Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore, San Marino, 1961-67



© Domenico Faraco

**Santuario della beata Vergine
della Consolazione,**
Borgo Maggiore, San Marino,
1961 - 67

Dettaglio del rapporto tra struttura
e forma della copertura



© Perspecta - 1992 Yale University,
School of Architecture

**Santuario della beata Vergine
della Consolazione,**

Borgo Maggiore, San Marino,
1961 - 67

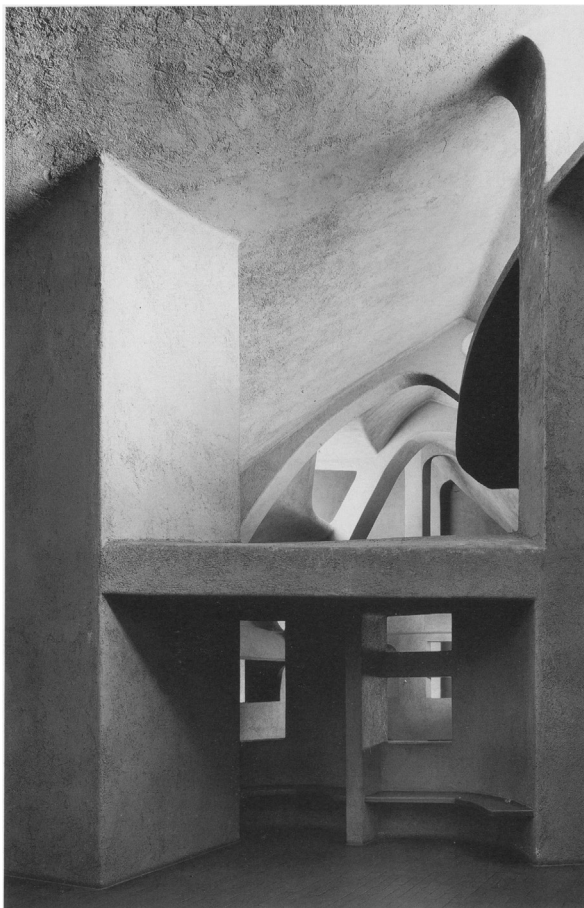
Dettaglio del rapporto tra struttura
e forma dello spazio interno



© Domenico Faraco

**Santuario della beata Vergine
della Consolazione,**
Borgo Maggiore, San Marino,
1961 - 67

Dettaglio dell'attacco del pilastro
con la copertura



Santuario della beata Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore (San Marino),
1961 - 1967

Immagine dello spazio interno dell'aula liturgica

© Perspecta - 1992 Yale University, School of Architecture

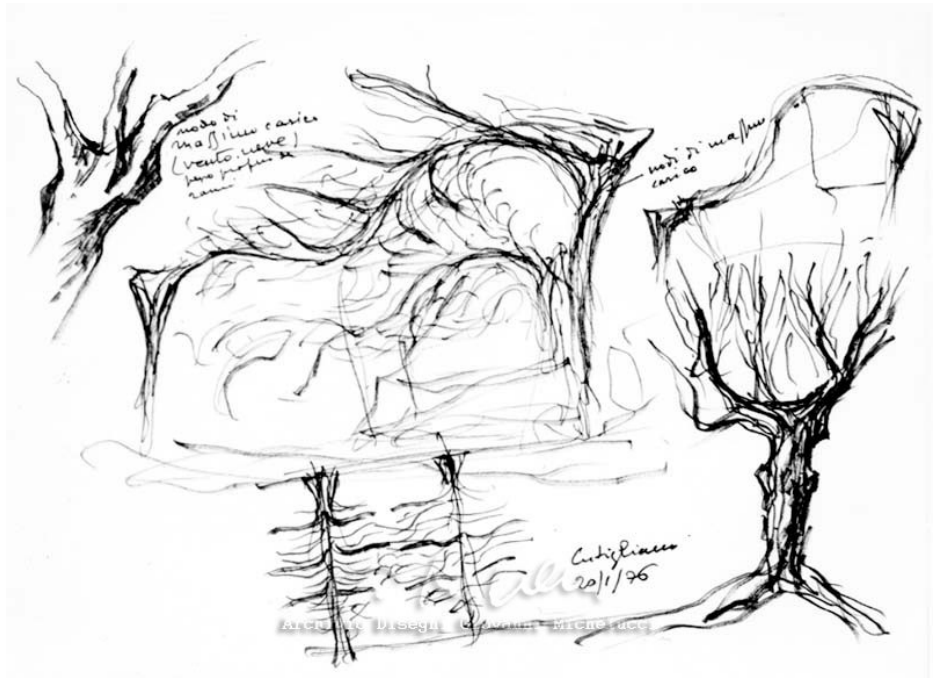


Santuario della beata Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore (San Marino),
1961 - 1967

Dettaglio attacco struttura alla copertura

© Perspecta - 1992 Yale University, School of Architecture

Natura e paesaggi, n.d. 1940-1989



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD06711976

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Alberi e studi per travi e pilastri

Iscrizioni: Nodo di massimo carico (vento neve) peso proprio per rami. Nodi di massimo carico. Cutigliano. 20/1/76

Caratteristiche: Pennarello su carta, cm. 21x30

Osteria del Gambero Rosso nel parco di Pinocchio

Collodi, Pistoia, 1958-63



Osteria del Gambero rosso

Collodi, Pwistioia 1961 - 63

Immagine dello spazio interno
caratterizzato dalla struttura
alberata

Fonte: <http://www.architetturatoscana.it>



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0854[1960]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Sezione con pilastro a ventaglio

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x27

Chiesa di San Giovanni Battista «dell'Autostrada»

Campi Bisenzio, Firenze 1960-64



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD08371962

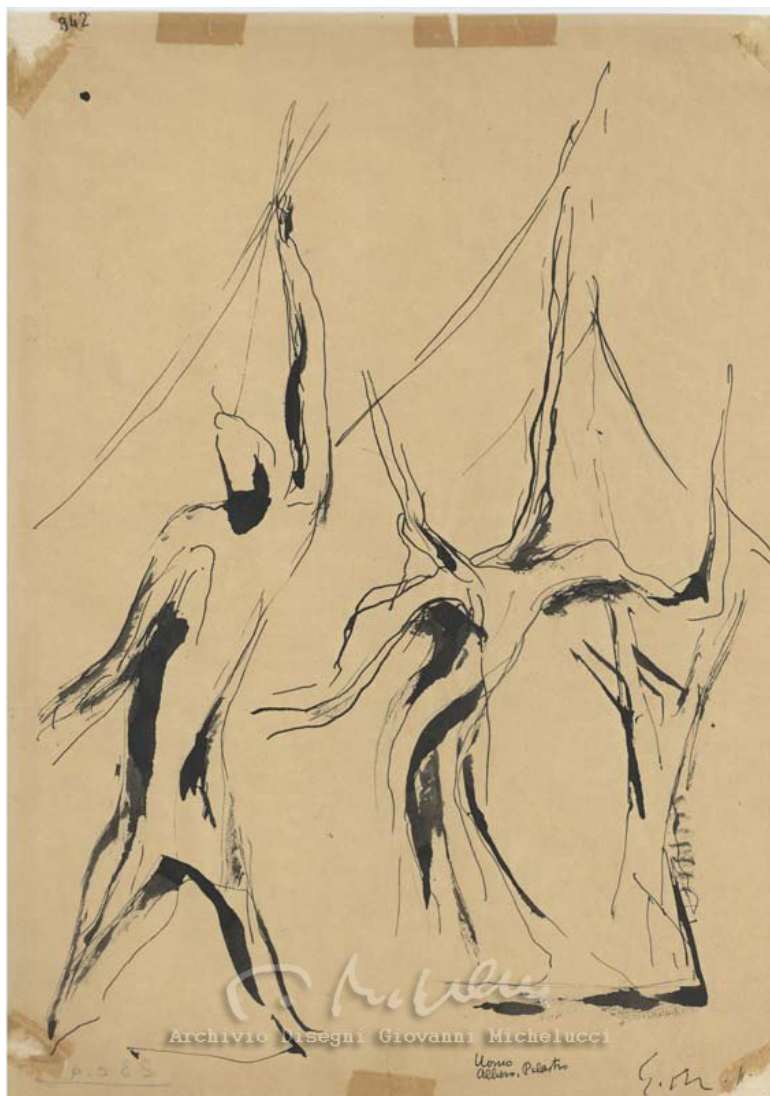
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta prospettica
d'interno con alberi pilastro

Iscrizioni: '62 G.M.'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su
carta, cm. 25x35





© Fondazione Giovanni Michelucci

AD08421962

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Genesi della forma del pilastro: dal tronco d'albero all'immagine di uomo
crocifisso, alla struttura portante

Inscrizioni: 'Uomo Albero, Pilastro', 'G.M. 62'

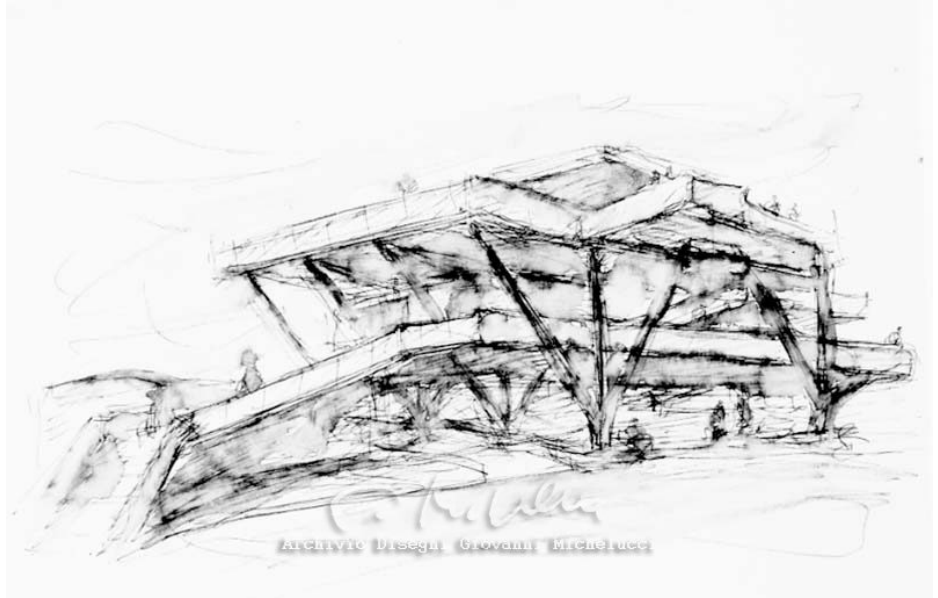
Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 41x31



© Domenico Faraco

Sede del Monte dei Paschi di Siena

Colle Val d'Elsa, Siena 1973-63



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0539[1983]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospetto d'insieme.

Sul retro disegno n. 540

Iscrizioni:

Caratteristiche: Penna, pennello
e inchiostro su cartoncino, cm.
25x36



Sede del Monte dei Paschi di Siena,
Colle Val d'Elsa (Siena) 1973-1983

© Domenico Faraco

Dettaglio della struttura in acciaio

4 Accostamenti

La verità, il disvelamento, la materia, la narrazione

Io lavoro come un artigiano, tutto quello che ho fatto, l'ho fatto artigianalmente. Il mio lavoro è più che altro quello di disegnare, ma se io avessi la forza di modellare sarei ben lieto di modellare il legno o altre cose.

Lavorare la materia, passare dalla materia grezza alla forma è una cosa meravigliosa.

E poi sentire l'odore del legno!

Quando senti l'odore del legno direi che si comincia a intuire una forma, quale forma quel mobile può avere. La differenza di odore fra noce e abete è enorme, meraviglioso è il profumo del pino...

G. Michelucci,

Il legno, in: Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni, p.59

Nella nota lettera *“la felicità dell’architetto”* rivolta ai giovani studenti e docenti della facoltà di architettura di Firenze, in cui sono motivate le scelte di allontanamento dall’accademia fiorentina, Michelucci ripercorrendo i propri principi etici e morali del mestiere dell’architetto, si sofferma in particolare su due episodi, uno dei quali esprime con chiarezza, il modo di intendere il rapporto tra forma dell’architettura ed uso della materia:

(...) quasi giovane vado in un cantiere dove si sta costruendo un importante edificio pubblico. il cantiere è pieno di movimento e di vita: le gru, le impalcature, i ferri delle strutture del cemento armato, il viavai degli uomini danno un’ebbrezza indicibile: tutto acquista senso, tutto è vero e responsabile. Il progettista è felice per ciò che ha ideato e che servirà. giustifica i mezzi di cui si è servito perché quando una costruzione nasce e si vedono i telai, le gabbie, i muri alzarsi giorno per giorno e si vedono precisarsi gli spazi e annunciarsi dei ritmi strutturali, si vede il vero della costruzione; e gli operai che lavorano e i barrocciai che portano rena e i meccanici che fanno funzionare le gru e i pontaioli che tessono le funzionalissime impalcature danno a quelle strutture nascenti un battesimo di serietà e di vita, quale si conviene a qualunque fabbrica che nasca per necessità. (...) ma un giorno inatteso il cantiere cambia d’aspetto: sono arrivate le prime lastre massicce di pietra per il rivestimento dell’edificio e sono arrivate insieme tantissime “staffe” per l’ancoraggio di quelle lastre che nasconderanno le strutture, i pilastri, i muri. Perché? io mi domando timidamente e senza sapermi rispondere. Quale relazione c’è fra la struttura e la forma? fra la gabbia di cemento, gli architravi di ferro e le pietre ancorate a tutte queste cose? allora rivolgo questa domanda timida a un “competente”, il quale risponde che il decoro dell’edificio richiede quel rivestimento. Il caso volle che quella risposta mi fosse data in vicinanza di una costruzione romanica tanto stupenda nella forma quanto povera di materiale, cosicché la risposta stessa mi parve puerile. ed era puerile perché quella ricerca di decoro non aveva altro ufficio che quello di coprire una struttura non concepita

architettonicamente né tecnicamente bene se si richiedeva di nascondersela: a meno che per tecnica non si voglia intendere quell'artificio che porta a ideare l'ostacolo per il compiacimento di superarlo.⁸⁸

La critica di Michelucci, nei confronti del materiale usato come semplice rivestimento decorativo, pone le basi per una riflessione di maggior rilievo, nei confronti dell'uso e delle modalità operative, con cui vengono determinate alcune scelte progettuali all'interno delle opere. È utile ai fini di questa riflessione, tentare di delineare fin da subito il concetto che la materia esprime per Michelucci.

Sebbene il rifiuto, verso l'uso della materia come "semplice" ornamento, ponga inevitabilmente Michelucci all'interno di una certa cifratura stilistica aderente al periodo Razionalista e per certi versi Brutalista, le modalità attraverso cui Michelucci adopera la materia rispondono ad un bisogno elementare, cercato in ogni singola scelta effettuata: ovvero aderire ad una sincerità progettuale, che possa generare un organismo architettonico che sia espressione libera di una forma mossa non da ambizioni estetiche personali, ma in risposta a bisogni reali in cui l'individuo possa riconoscersi. L'uso della materia, così come la scelta di determinate forme planimetriche, dettagli, espedienti d'ingresso delle sorgenti luminose, posizione e forma degli elementi strutturali, risponde ad un unico principio cruciale: ovvero ad una posizione etica e morale che il progetto di architettura assume nei confronti dell'uomo e della città.

Una dichiarazione di verità dell'architettura vicino all'antico significato di *aletheia*⁸⁹.

⁸⁸ G. Michelucci, La felicità dell'Architetto, in *Domus*, n. 234, 1949 pag. 31

⁸⁹ Termine greco utilizzato per indicare la verità ἀλήθεια, *aletheia*, la cui etimologia, come messo in luce da Heidegger, significa «non nascondimento», in quanto è composta da alfa privativo (α-) più λέθος, *léthos*, che vuol dire propriamente eliminazione dell'oscuramento, ovvero disvelamento.

Qualcosa di vero è un *alethès*, uno svelato che i Greci intendevano con ciò che noi chiamiamo «il vero» come il *dis-velato*, il non più velato; ciò che è senza velatezza e dunque ciò che è stato strappato alla velatezza. Il vero per Michelucci corrisponde a qualcosa che non ha più in sé qualcos'altro, cioè la velatezza da cui si è liberato⁹⁰.

Le fabbriche che progetta Michelucci, soprattutto quelle a partire dal dopo guerra in poi, cercano sempre con maggior carattere di affermare la definizione un modello svincolato da tipologie prestabilite. Mostrandosi così, come rappresentazione di organismi architettonici liberi di comporsi nella forma dello spazio, altrettanto non possono sottrarsi dal non essere velate da materiali, che non dichiarano la propria sincerità costruttiva. Allora l'uso dei materiali nelle opere è mostrato in modo libero, inatteso, riflettendo in maniera disinibita la ricerca di una verità architettonica mostrata senza veli nel carattere dell'intero organismo architettonico. Il rifiuto della materia inteso come semplice pretesto decorativo contribuisce all'esaltazione dei caratteri architettonici dell'edificio, capace di costituire un tutto unitario e portatore di bellezza.

Molto spesso il pubblico si interessa di un'opera architettonica e l'ammira attratto dall'abbondante uso dei materiali pregiati di cui essa è rivestita o dalla preziosità artigianesca dei particolari ornativi: dall'apparenza cioè più che dalla sua forma genuina...Ma cosa significa rivestire un oggetto – una forma cioè – di un materiale pregiato, se non attribuire all'oggetto stesso un valore non comune e mettere in evidenza la sua singolarità; se non enunciare apertamente quel valore che gli si attribuisce, sia esso artistico o di altra natura?

Ora, se questo scopo può essere giustificabile quando esista un effettivo valore, come giudicare un rivestimento pregiato che serva non a mettere in evidenza una forma ma a sostituirsi ad essa; ad illudere cioè sulla esistenza di cosa che in realtà non è?

⁹⁰ *Wahrheit* è il termine tedesco che significa verità; per Heidegger, il concetto di verità va espresso invece con la parola *Unverborgenheit*, che significa "svelatezza"

Come, ad esempio, giudicare l'abuso delle radici dei legni pregiati con cui si è rivestito certo "scatolame" le cui forme non sono conseguenti né ad una esigenza estetica né ad una costruttiva e pratica? e come ancora l'abuso del marmo o dei metalli lucenti in ogni costruzione in qualunque località della montagna alla pianura, senza discernimento, senza, troppo spesso, senso comune?

La verità, o qualcosa della verità, è in questo: che quei materiali rappresentano sovente un ausilio valido per chi vuole illudere e si illude sulla consistenza architettonica di un oggetto, ed avendo l'ambizione di apparire oltre il reale e non volendo accettare il limite proprio di ogni opera onestamente precisata nei suoi termini economici e di convenienza, smarrisce quella misura per la quale soltanto le cose assumono un inequivocabile senso ed armonioso rapporto con le altre circostanti.⁹¹

Se la materia è allora associata ad una dichiarazione di verità, in virtù di una forma che può assumere, sarà la forma stessa, dunque, a suggerire il materiale più idoneo alla rappresentazione della forma. Il racconto sulla "pietra e la chiesa" è emblematico di tale atteggiamento. Sottolinea, attraverso l'atto della costruzione delle murature della chiesa di San Giovanni Battista "dell'Autostrada", come il controllo della forma sia completamente abbandonato in virtù della "naturalità" del materiale libero di mostrarsi per la sua reale e forma spontanea:

(...) Quando feci la Chiesa dell'Autostrada, chiamai vari operai di varie regioni, li portai sul posto dov'era la pietra e dissi: "Questa è la pietra che dovrete lavorare, fatemi un muro alto un metro". E loro provarono. Qualcuno non riusciva. Nel senso che non conosceva il materiale e non sapeva come interpretarlo. Allora si preoccupava di levigare la pietra. Non sapeva che quella pietra si poteva schiantare con un martello e da quello schianto venivano fuori le forme

⁹¹ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 62, nota III,4.

meravigliose. Era il muro vivo che veniva fuori...Così nacque un'amicizia. Questo è l'elemento fondamentale. Fra martello, il marmo, i materiali e l'operaio, c'è l'amicizia.⁹²

Michelucci fu tra i primi a proporre la validità del cemento a vista in quanto verità della struttura, materia accettabile in quanto reale; comunque, accettabile a condizione che lo si considerasse una materia destinata ad essere finita e vista e non una materia da nascondere all'interno di paramenti di varia natura. Il contatto con l'architettura spontanea, la meditazione del significato del materiale nella città storica portavano Michelucci a questa ricerca di autenticità e a questo rifiuto dell'artificio.⁹³

La realtà della materia esercita in gran parte dei progetti un ruolo di natura psicologica, rimanda ad una memoria collettiva e di attaccamento al luogo. La pietra, ad esempio, spesso impiegata in numerosi progetti, appartiene ad un codice figurativo dettato da una naturale propensione dell'architettura Toscana, o più in generale, dell'architettura rurale e spontanea. Tuttavia, le opere di Michelucci, paiono comporsi principalmente in virtù di una forma generatrice di spazio; un dato di fatto registrato in un crescendo di sperimentazioni progettuali portate fino alle estremizzazioni degli ultimi progetti; ma se la forma, generatrice di spazio, assume un carattere dominante nei confronti del materiale di cui è composta, allora il materiale non avrà più la stessa importanza, ma sarà la forma a determinare l'immagine finale dell'opera.

(...) Così soltanto si riconquisterebbe una unità e, si può dire, una verità urbanistica ed architettonica, venendosi a stabilire fra costruzione e costruzione un rapporto non basato sulle possibilità economiche ma sulle effettive esigenze pratiche e spirituali di una

⁹² G. Michelucci, *La pietra e la chiesa*, in: *Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni*. Torrazza Piemonte, 2019, p.66

⁹³ M. C. Busconi, *La materia autentica*, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 59

comunità. Così, infatti, la cosiddetta “casa popolare” e quella signorile, la distinzione non potrebbe consistere in altro che nella disponibilità minore o maggiore di spazio, perché il termine “popolare” non deve e non può indicare casa difettosa o trascurata priva del necessario, ma semplicemente proporzionata alle elementari esigenze di vita di una particolare categoria di persone (che oggi rappresenta la quasi totalità della popolazione del nostro paese) e che risponda effettivamente ad un bisogno dello spirito desideroso di intimità e ribelle a tutto ciò che la vita superficiale ha portato e porta con sé senza convinzione se pure con la pretesa di una “discendenza” e di una “tradizione” che si vuole ad ogni costo salvare (...) ⁹⁴

Il dominio spaziale delle opere di Michelucci permette l'introduzione sovvertita nell'uso dei materiali, i quali seppur dichiarati nel loro aspetto originale, in accordo con il concetto di “*verità della materia*”, potranno simboleggiare nella loro forma altre materie.

Per tale ragione, a partire dagli anni 60' in poi, chiarificati i concetti di spazio e del rapporto tra struttura e forma dell'architettura, assistiamo quasi ad un rovesciamento contraddittorio dell'uso dei materiali. Una libertà acquisita in virtù della composizione dello spazio, che porterà ad assimilare il cemento ad una pietra fluida, il legno all'acciaio. Le strutture alberate, largamente usate, invece che rispondere alla naturalità del tronco in legno saranno libere di essere realizzate in acciaio o cemento, come ad esempio, accade per le strutture dei progetti per la chiesa di San Giovanni Battista o la sede del Monte dei Paschi di Siena di Colle Val d'Elsa. Realizzando una analogia tra le materie che ne permetterà il loro libero interscambio ed inatteso accostamento. Le fluide coperture in rame, della chiesa dell'Autostrada (1960-64), del santuario della Beata Vergine della Consolazione (1961-67), della chiesa di San Giovanni Battista ad Arzignano (1966-90), rivestite in rame, potranno sormontare

⁹⁴ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 68

accostandosi in maniera leggera paramenti murari in pietra, intonaco o calcestruzzo.

La libertà formale acquisita porta analogamente a compimento la totale autonomia della materia, libera, così, di accostarsi e simboleggiare infine altro. Alla materia di cui sono fatte le opere di Michelucci, non spetta altro compito, se non quello di svolgere un ruolo nella narrazione del progetto.

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine

Longarone, Belluno -1966-78

Il 17 aprile 1964, Terenzio Arduini, sindaco di Longarone, a seguito del disastro compiuto dal crollo della diga del Vajont, che ha distrutto buona parte del paese, compreso il complesso parrocchiale, incarica G. Michelucci di redigere il progetto per il memoriale per le 1909 vittime.

Il progetto, frutto di numerose rielaborazioni nel corso degli anni, tuttavia aderisce ad un pensiero presente fin dai primi disegni: la creazione di un luogo comunitario in cui le persone possano sentirsi parte stessa dello spazio, al punto da giustificare la forma stessa dell'edificio.

Evidentemente la popolazione non potrà rendersi conto di quello che è questa chiesa, cioè questa chiesa realizzata sarà una cosa del tutto nuova per la popolazione, i nostri disegni tecnici come possono essere interpretati da persone che non hanno mai avuto familiarità con progetti e con l'architettura. Naturalmente nel momento in cui questa popolazione potrà rendersi conto delle possibilità che offre questa costruzione, cioè che potrà trovare il suo spazio per potersi ritirare, magari in preghiera, oppure a partecipare di tutta la vita che avviene nella chiesa. Quando potrà trovare un luogo per potersi riunire per poter parlare, o dove assistere alla celebrazione della messa. Quando la popolazione potrà rendersi conto, non andrà più a vedere l'architettura, ma andrà a vivere l'architettura (...) Il risultato

in sede artistica o semplicemente architettonica, è quello che i muri abbiano assunto ed assumano un linguaggio per cui gli uomini a un certo momento non si sentano più in un vuoto, ma si sentano in uno spazio che è tutto permeato della loro umanità. A me poco importa se uno è religioso o non è religioso, io voglio che quando partecipa dell'edificio che io ho pensato e realizzato, voglio che quell'uomo abbia la sensazione di essere considerato.

Di non essere dimenticato, di non essere un oggetto, ma di essere un elemento fondamentale per giustificare quella forma.⁹⁵

L'atto fondativo generatore dell'impianto planimetrico e spaziale dell'edificio è riconducibile a quello del teatro: due cavee sovrapposte, una coperta ed una scoperta. Queste generano uno spazio circolare tronco piramidale, all'interno del quale ogni individuo possa occupare il proprio posto e sentirsi partecipe della vita comunitaria. L'edificio è sia luogo di culto, ma anche piazza coperta e scoperta. Rappresenta il tentativo di restituire un luogo pubblico cancellato dal dramma della distruzione. Un avvolgente sistema di percorsi esterni conduce verso l'anfiteatro esterno superiore che funge inoltre da copertura dell'aula liturgica. L'immagine che ne deriva è quella di un edificio fluido cristallizzato nella sua forma di vortice. Un vortice come quelli generati dalla forza dell'acqua distruttrice della città. Su queste forze centripete e centrifughe, il progetto pone le proprie scelte compositive e di articolazione dello spazio. Uno spazio realizzato esclusivamente in un unico materiale, il calcestruzzo a vista: è la prima volta che Michelucci realizza un'opera interamente in calcestruzzo. Nella relazione di progetto Michelucci dichiara programmaticamente che "la massima semplicità caratterizzerà quest'opera"⁹⁶, il calcestruzzo, libero di

⁹⁵ La trascrizione della riflessione è tratta da una intervista inedita conservata nella fondazione Michelucci, si ringrazia la Fondazione per questo documento

⁹⁶ Avb, Relazione di Michelucci al progetto di massima (1967) ed ancora Fmf, Corrispondenza, 2.8.42, lettera di M. al capo del Genio Civile di Belluno, 5 maggio 1976: "Mi sembra necessario escludere all'interno dell'edificio il rivestimento della superficie con l'intonaco previsto in capitolato ed eseguire invece le superfici stesse in

assumere una forma plastica, trionfa nel suo vortice avvolgente, come a simboleggiare la forza di un unico materiale liquido, ovvero l'acqua che da forza distruttrice si trasforma in forza generatrice di spazio e comunità.

Nel progetto per Longarone, il calcestruzzo assume interpretazioni diverse: evoca la forza dell'acqua tanto quanto la solidità della roccia come atto fondativo di una comunità che risorge. La stessa roccia che staccandosi ha sprigionato l'energia distruttiva dell'acqua contenuta dal cemento a vista impiegato nella costruzione della diga.

La materia, nei progetti di Michelucci, soprattutto nelle modalità di impiego dagli anni 60' in poi, pur mostrando sempre la verità costruttiva che articola le parti dell'opera, rappresentano il mezzo attraverso il quale interpretare la volontà simbolica del progetto. Un dispositivo narrativo che trasforma il significato attribuito alla materia da, *aletheia* in racconto, concorrendo alla definizione del linguaggio architettonico dell'opera stessa.

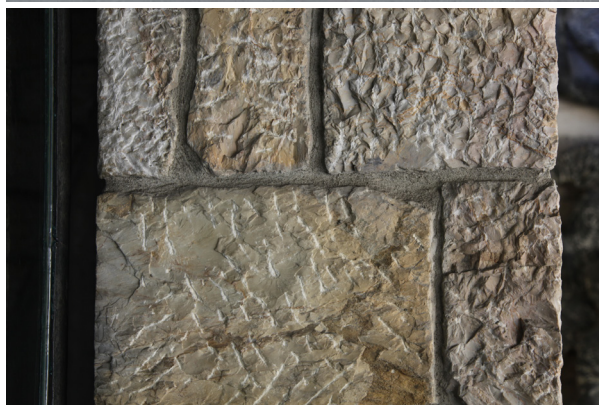
cemento a faccia vista eguali a quelle esterne. Ciò per non creare un contrasto fra l'esterno e l'interno e per raggiungere così una continuità che mi sembra indispensabile ai fini della buona riuscita dell'opera”



© Domenico Faraco

Chiesa del Sacro Cuore di Maria,
Pistoia, 1961

Immagine delle pietre che
caratterizzano il rivestimento delle
facciate



© Domenico Faraco

**Chiesa di San Giovanni Battista o
"dell'Autostrada",**
Campi Bisenzio, Firenze
1960-1964

Dettaglio delle pietre tagliate con
tecniche diverse, sottolineano
la spontaneità della forma della
materia

© Domenico Faraco



Santuario della Beata Vergine della Consolazione,

Borgo Maggiore (San Marino)
1961-1967

Dettaglio della copertura di rame
in accostamento alle murature in
intonaco

© Domenico Faraco



Chiesa di San Giovanni Battista o "dell'Autostrada",

Campi Bisenzio (Firenze) 1960-
1964

Dettaglio della copertura di rame
in accostamento alle murature
in pietra

© Domenico Faraco



Chiesa di San Giovanni Battista,
Arzignano (Vicenza), 1966

Dettaglio della copertura di rame
in accostamento alle murature in
calcestruzzo



Osteria del Gambero Rosso nel Parco di Pinocchio,
Collodi, Pistoia, 1958-63

Dettaglio del pilastro ramificato in calcestruzzo
Fonte: <https://www.architetturatoscana.it/at2011/scheda.php?scheda=PT11>



Chiesa del Sacro Cuore di Maria,
Pistoia, 1961

Dettaglio del pilastro ramificato in calcestruzzo
Fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_del_Sacro_Cuore_Immacolato_di_Maria_\(Pistoia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_del_Sacro_Cuore_Immacolato_di_Maria_(Pistoia))



Chiesa di San Giovanni Battista o "dell'Autostrada";
 Campi Bisenzio (Firenze)
 1960-1964

Dettaglio del pilastro ramificato in calcestrutto
 © Domenico Faraco



Sede del Monte dei Paschi di Siena,
 Colle Val d'Elsa (Siena)
 1973-1983

Dettaglio del pilastro ramificato in acciaio
 © Domenico Faraco

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine

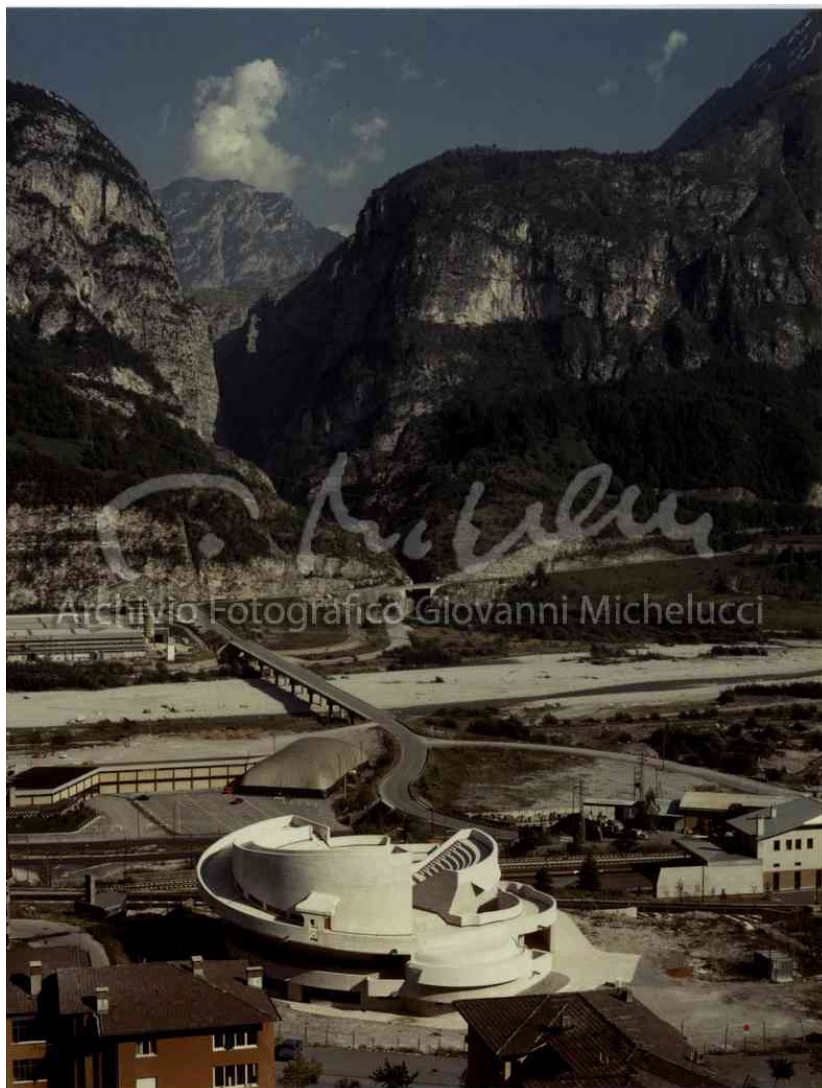
Longarone, Belluno, 1966-78



© Gianfranco Moroldo

Longarone, disastro dopo il crollo della diga, 9 ottobre 1963

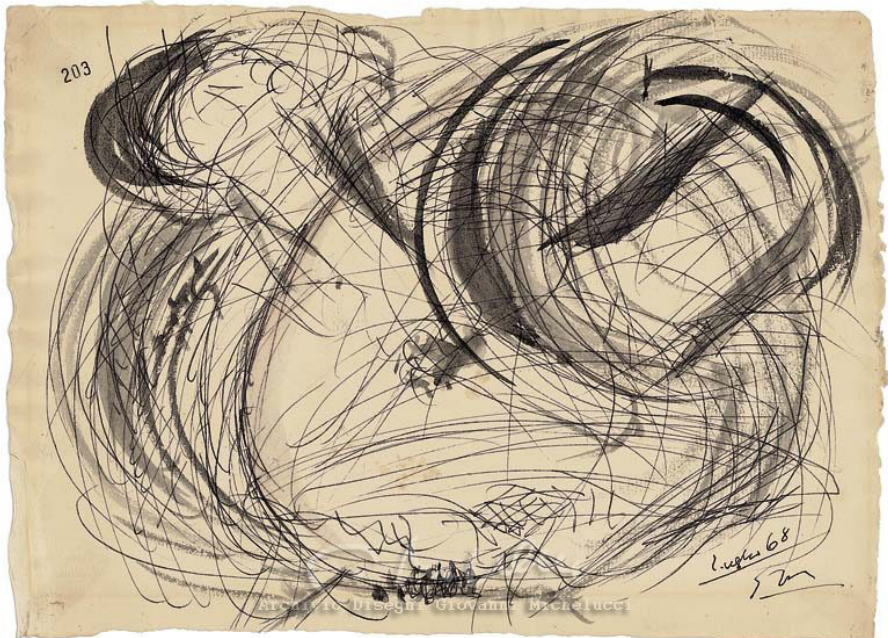
Un uomo cammina proprio dove sorgeva il centro del paese di Longarone, a destra quel che rimane della chiesa: gli scalini



AF1660262

© Fondazione Giovanni Michelucci

Veduta esterna, anni '70
Gelatina su carta, 100x130 mm



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD02031968

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta dall'alto della
copertura

Iscrizioni: Luglio 68. G.M.

Caratteristiche: Penna, pennello e
inchiostro su carta, cm. 25x35



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD01571969

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta d'insieme e inserimento

Iscrizioni: G.M. 1969

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 25x35

PARTE SECONDA

La costruzione di un linguaggio oltre il canone

5 Archetipi

Riconoscibilità e trasfigurazione

L'uomo è libertà, non costrizione.
L'uomo, come qualcuno ha detto, è un animale simbolico.
Dunque, il suo essere è nel processo di creazione della vita, della sua vita.
La creazione è invenzione di nuove forme, di possibilità inedite.
Così nulla si oppone di più alla creazione, quanto il geometrismo che è la
logica della simmetria.

Giovanni Michelucci,
L'architettura, cronache e storia n°227, Settembre 1974

Nel capitolo Complessità e contraddizione vs. Semplificazione o pittoresco⁹⁷, Robert Venturi nel giustificare la forma semplificata dettata da esigenze acustiche dell'aula della chiesa di Vuoksenniska progettata da A. Alto, confronta nei termini pittoreschi la chiesa di San Giovanni Battista, affermando che la chiesa di A. Alto rappresenta un espressionismo giusto, differente dal volenteroso pittoresco della struttura e degli spazi casuali della recente chiesa di Giovanni Michelucci sull'Autostrada. Interessante appare invece la nota di correzione effettuata nell'edizione italiana del libro dopo aver visitato la chiesa:

"Ho visitato la Chiesa dell'Autostrada di Giovanni Michelucci qualche anno dopo aver scritto quanto sopra e devo riconoscere di avere commesso un errore attribuendole del pittoresco; è un bellissimo insieme di luce, struttura e spazio"

Questo fatto apparentemente insolito, testimonia invece l'avversità nell'attribuzione delle opere di Michelucci ad una definizione specifica in relazione all'evoluzione del loro netto cambio di linguaggio che caratterizza le fasi di un percorso progettuale durato settantaquattro anni di attività.

Un'interpretazione che tuttavia è possibile rintracciare da una attenta analisi, il progetto per la chiesa sull'Autostrada rappresenta, forse in tal senso, l'espedito migliore per tentare di definire la riconoscibilità linguistica maturata nel corso del tempo, in quanto raccoglie in sé i vari elementi su cui si fonda gran parte della propria poetica. Un linguaggio che oscilla costantemente nel rapporto tra senso e significato. Il lavoro sul progetto è carico di una matrice simbolica riconducibile ai temi archetipici della tenda sostenuta da pali alla radura contenente alberi dotati di una propria individualità. Raccontano come lo sforzo comune di supportare e sopportare il peso della copertura sia frutto del lavoro collettivo dell'essere umano,

⁹⁷ Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo Libri, Bari, 1984, p. 22

ricordando l'idea di comunità fondata attorno ad uno spazio.⁹⁸ Anche l'uso dei materiali sottolinea il simbolismo delle parti: al pavimento il marmo, alla copertura il rame, mentre alla struttura il cemento a vista. La nobiltà dei materiali della copertura e del pavimento alludono al significato simbolico del cielo e della terra, mentre i pilastri svolgono il ruolo di mediatori tra i due, impoveriti nel loro aspetto di sopportazione ma non nella loro importante funzione. Ma la foresta di rami, un cielo strapiombante, un arcipelago frastagliato di insenature, una montagna elevata nella pianura, un'arca incagliata nella collina, una tenda del viandante, rimangono alcune tra le infinite metafore che questa architettura innesca tra realtà e simbolo e ricorda come la chiesa, in sintonia con l'ideale concetto di variabilità, oltre ad essere un edificio è soprattutto la metafora di una città nel quale gli uomini incontrandosi dovrebbero di fatto riconoscersi e ritrovarsi in un interesse e in una speranza comune. È in virtù di questa logica di volta in volta specifica, sempre diversa e riferita alla realtà del singolo progetto, che Michelucci tende a inventare soluzioni originali piuttosto che adottare un linguaggio prestabilito, aderente ad una corrente stilistica, traducendosi nella composizione di una architettura ogni volta diversa per gli stessi diversi spazi dell'uomo.

Il linguaggio spontaneo e l'irriconciliabilità spaziale

“Dell'Architettura si può dire quanto ha detto Galileo della filosofica che “è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto dinnanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua e conoscere i caratteri, né quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i

⁹⁸ Nel corso di una colazione, tra una lezione e l'altra, in una trattoria Bolognese, Giovanni Alessandri, un amico sacerdote, avrebbe suggerito a Michelucci l'idea della tenda, come idonea a figurare un concetto profondamente cristiano con l'immagine del moderno nomadismo dell'autostrada. Ivo Tagliaventi, L'ingegnere, coinvolto in una prima fase del cantiere, assistente di Michelucci a Bologna, ha rilasciato un'intervista a M. Marandola a Bologna il 19 ottobre 2004, da cui è tratta l'informazione; la stessa è confermata anche da E. Pierattoni, 2003, p. 26

caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parole; senza questa è un aggirarsi veramente per uno oscuro labirinto". Anche l'architettura è scritta in lingua matematica e figure geometriche, che sono recuperabili dopo e non prima che lo spazio che le comprende sia realizzato.

Si può disporre di un arsenale di quadrati, di triangoli, e di cerchi e non riuscire a ricavarne niente: un vuoto anziché uno spazio. Il quale non si compone sommando figura a figura, accostando pazientemente l'una all'altra: usando raziocinio e buon senso. E nemmeno basta l'essere colti e conoscere le architetture di tutti i tempi, quella greca o quella romana, o quella bizantina e quante altre si voglia. Le figure si dispongono «per intuizione» e per tradurre un pensiero che nasce da un impegno umano. E si dispongono «modellando» in modo sapiente e nuovo lo spazio che è il linguaggio dell'architettura e porta con sé esperienze antiche e recenti o ancora sconosciute. E tutto ritorna a quell'impegno umano di base. Quadrati, triangoli e cerchi non hanno di per sé stessi linguaggio, umanamente non dicono parola".⁹⁹

Parafrasando Michelucci, l'architettura è quindi una realtà spaziale, modellata in modo istintivo, spontaneo, "*per intuizione*", frutto dell'opera di ingegno umano che ne definisce uno spazio, "*lo spazio che è il linguaggio dell'architettura*".

Discutere del "modulo" imprigionato nelle forme brunelleschiane significa discutere dei termini di cui l'autore si serve ma non del modo come se ne è servito. La grammatica non è la sintassi.¹⁰⁰

⁹⁹ G. Michelucci, Il linguaggio dell'Architetto, in: *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, p. 51-52

¹⁰⁰ *Ibidem*, pag. 52

Le figure elementari “Quadrati, triangoli e cerchi” presi singolarmente, rappresentano semplicemente un codice, “il modulo” compositivo di forme, ma non di spazio, e per questo privo significato: “la grammatica non è la sintassi”.

La figura geometrica (la regola), che si vuole costituisca la base strutturale dell’opera architettonica, è un’astrazione che la realtà smentisce. Lo spessore di un muro partecipa allo spazio: è lo spazio, sostanza architettonica. Ed oltre lo spessore, partecipano dello spazio la qualità, il peso, il colore del materiale. E il “trattamento”.¹⁰¹

Assimilando invece il concetto di spazio al concetto di linguaggio, Michelucci intende porre l’attenzione sulla forma che l’architettura può assumere: composta da elementi che nella loro partecipazione totale contribuiscono alla creazione di uno spazio fisico in cui *“lo spessore del muro partecipa allo spazio”* e psichico mediante *“la qualità, il peso, il colore del materiale ed il trattamento”* in rapporto con il sentire umano.

Due costruzioni, di cui una di pietra e l’altra di mattoni (una casa colonica ad esempio) con i muri di 45 centimetri, di 30 la seconda, che abbiano la stessa pianta, la stessa altezza dei vani, che siano del tutto simili formalmente, risulteranno fra loro diverse perché diverso è il loro spazio “materico” e sensoriale. Così l’impostazione geometrica definita dalla regola si perde.¹⁰²

L’architettura che propone Michelucci parla il linguaggio delle forme spontanee, nate da necessità individuali e collettive, è il frutto dello studio sulle case coloniche, le case rurali, della meditazione sul rapporto tra gli usi e le forme che l’architettura assume. Parlano un linguaggio universale riflesso della vita, come Michelucci stesso dichiara in molteplici occasioni: “La vita non può essere soltanto una

¹⁰¹ *Ibidem*, pag. 52

¹⁰² *Ibidem*, pag. 52

condizione esterna del lavoro architettonico, bensì il principio intrinseco dell'architettura. Non l'architetto, ma la vita sviluppa l'idea e con l'idea l'architettura e l'architetto. La vita è principio e contenuto dello stesso piano".¹⁰³

Così sono nate le case coloniche che sono state ampliate secondo le esigenze: una stanza dove serviva, un ripostiglio dov'era funzionale, e così via...Bello sarebbe costruire sul terreno, valutando concretamente ogni particolare e ogni esigenza.

Così si segue la vita. Se invece si progetta con un disegno, ciò schematizza, toglie la spontaneità, porta freddezza: si ha paura di un muro storto, si valutano i fattori economici ed estetici. Belle le case di una volta, con i muri storti, funzionali, nate per le esigenze della gente, così calde. Non valutate a freddo a tavolino. Senza progetto, insomma, la costruzione è più spontanea: io faccio quello che voglio. Il progetto può essere limitativo. Ma oggi non si può, addirittura io non poso costruire una casa senza la firma di un ingegnere.

Siamo in una prigione!¹⁰⁴

Tutto si rifà alla spontaneità della tradizione, alla poetica delle relazioni e all'ideale della natura, come strumento da indagare per capirne i rapporti spontanei tra forma e parti. Michelucci interpreta questa "spontaneità" attraverso l'adozione di forme generatrici di spazio, tendenti sempre più ai concetti di variabilità ed organicità.

Espressione della tanto professata variabilità, nella dicotomia tra forma e funzione saranno nel tempo moltissimi edifici costruiti, preferendo l'incertezza della spontaneità alla certezza razionale e geometrica del disegno. Lo spazio, e contestualmente il linguaggio,

¹⁰³ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 84, nota IV,5.

¹⁰⁴ G. Michelucci, "Un tempo si progettava sul terreno", in *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*. Torrazza Piemonte, 2019, p. 60

sono variabili come variabili sono le infinite relazioni umane che possono svolgersi al proprio interno.

Per tale ragione il linguaggio delle opere di Michelucci è tanto vario, perché vari sono i riferimenti socioculturali a cui un progetto è chiamato a rispondere: “La ‘forma’ può derivare da fattori contingenti; dal sistema «sociale», dalla dimestichezza che la popolazione ha con la tecnica, da una più o meno disinvolta accettazione della tecnica, dalla maggiore o minore esigenza di mobilità, cui sono collegati interessi pratici e così via. La forma in sostanza è riferita a dati fisici, razionali, pratici: mentre il «carattere» è frutto di esigenze spirituali, culturali umane (...) non ubbidisce a nessuna legge, la quale interviene, sì, nella costruzione della città, ma quando il carattere deve darsi una forma. Talché «imporre» una forma è compiere un falso urbanistico e, al limite, tradire la stessa essenza della forma, la quale riflette l’intero modellarsi della vita”.¹⁰⁵

Tuttavia, la forma variabile coincide con la forma percettivamente meno riconoscibile e per questo difficilmente memorizzabile.

Secondo la teoria della Gestalt, una legge fondamentale che regola la percezione è la *percezione figura-sfondo*. Rappresenta la tendenza organizzatrice più elementare, ma anche la più importante. La nostra osservazione del mondo si basa sulla percezione di oggetti che appaiono risaltare contro uno sfondo. In ogni totalità che percepiamo, distinguiamo la parte che risalta (la figura che ha un contorno nitido) da quella che resta (lo sfondo informe, indifferenziato, illimitato).

Riconosciamo la figura dallo sfondo grazie ai seguenti criteri: se la figura ha una dimensione più piccola rispetto l’area sfondo; presenza di bordi intorno alla parte considerata figura; i margini se convessi sono considerati figura, se concavi come sfondi; il colore se più denso e intenso determina la figura, oppure la familiarità con l’oggetto rappresentato.

¹⁰⁵ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell’architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979, p. 84, nota IV,7

Altre leggi della percezione visiva sono quelle enunciate dalle “leggi della forma” di Wertheimer quali la: legge della vicinanza; legge della somiglianza; legge della chiusura; legge della continuità di direzione, legge della pregnanza o buona forma; legge dell’esperienza passata.

In particolare, la nostra mente è predisposta a fornire le informazioni mancanti per chiudere una figura, pertanto i margini chiusi o che tendono ad unirsi si impongono come unità figurale su quelli aperti. Pertanto, la legge della chiusura indica che linee che formano delle figure chiuse tendono ad essere viste come unità. Piuttosto che una serie di elementi posti uno di seguito all’altro, vengono uniti in forme in base alla loro continuità di direzione (legge della continuità di direzione).

Questi aspetti, se paragonati alle forme variabili delle opere di Michelucci, dimostrano l’irriconeoscibilità spaziale della forma, in quanto sottende a principi compositivi di figure aperte, discontinue, concave e convesse nella loro articolazione spaziale. La forma variabile, che non ubbidisce a nessuna regola geometrica, determina la creazione di uno spazio difficilmente interiorizzabile, al punto tale che risulta quasi impossibile ricordare l’esatta forma di alcune opere, per lo meno nella loro articolazione planimetrica e spaziale. Eppure, come Michelucci afferma riprendendo le parole di U. Eco: “... *lo spazio parla, e parla anche quando non vogliamo ascoltarlo; parla per precise convenzioni culturali, ma parla anche in base a profondi radicamenti biologici...*”¹⁰⁶, o ancora citando Geoffrey Scott: “*Le nostre menti sono per abitudine fisse sulla materia tangibile, e noi parliamo solo di ciò che arresta il nostro occhio; alla materia si dà forma, lo spazio viene da sé. Lo spazio è un “niente” – una pura negazione di ciò che è solido – e per questo non vi badiamo. Ma per*

¹⁰⁶ U. Eco, Introduzione a E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, 1982 in: G. Michelucci, Il tempo di Brunelleschi, in: *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, p. 88

quanto possiamo non badarvi, lo spazio agisce su di noi e può determinare il nostro spirito..."¹⁰⁷

L'Archetipo come forma riconoscibile

Chiarito dunque che la forma dello spazio, per Michelucci, è la forma percettivamente non riconoscibile, l'elemento archetipico, largamente impiegato in numerosi progetti, rappresenta al contrario la figura percettivamente riconoscibile all'interno dello spazio variabile. *Varietà dello spazio ed archetipo*, ovvero la dualità tra spazio irriconoscibile e forma riconoscibile, determinano il linguaggio delle opere di Michelucci.

La parola Archetipo, s. m. [dal lat. *archetyponum*, gr. ἀρχέτυπον, comp. di ἀρχε- (v. archi-) e τύπος «modello»]¹⁰⁸, ha origini antichissime ed è formata da due termini, *Archè*, ovvero principio, origine, e *Typos*, ovvero forma, immagine.

Secondo lo psicologo Carl G. Jung, l'lo è dominato un quarto dal conscio ed i restanti tre quarti dall'inconscio, un substrato psichico che sfugge al controllo dell'lo e di cui si è agenti inconsapevoli.

L'inconscio personale è un deposito, in cui si ripone ciò che non si è voluto portare con sé, come ad esempio le situazioni rimosse dalla nostra infanzia. Questo concetto, rintracciabile anche nel pensiero di Freud, indica appunto con l'inconscio, la situazione di contenuti dimenticati o rimossi. In questo modo si conferisce all'inconscio una natura esclusivamente personale. In realtà si può interpretare l'inconscio come un qualcosa a "strati": quello più superficiale è di natura personale, deriva dalle esperienze dirette di ogni individuo, quello più profondo, ovvero che non deriva da esperienze personali,

¹⁰⁷ Geoffry Scott, cit. in: G. Michelucci, *La lettura delle opere*, in: *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, p. 130

¹⁰⁸ Archetipo: Etimologia da enciclopedia Treccani

è cioè innato. Distinguendo dunque l'inconscio personale dall'inconscio collettivo.

L'inconscio collettivo è il luogo in cui viene immagazzinato il vissuto dell'umanità, uno strato più profondo ed arcaico, che non è immediatamente conscio. Si definisce collettivo perché costituisce un "substrato" psichico che ha contenuti e comportamenti uguali per tutti gli individui, ovvero è innato, da natura soprannaturale ed ereditaria. Riguarda gruppi sociali di individui, così come la vita di ogni essere, manifestandosi in maniera simbolica.

Tuttavia, l'esistenza psichica dell'inconscio collettivo è in grado di divenire conscia attraverso i contenuti riconosciuti condivisibili, ovvero gli archetipi.

Contenuto dell'inconscio collettivo sono gli archetipi, ovvero le immagini primordiali di comportamenti. Queste "immagini primordiali" sarebbero altresì "autoctone", capaci cioè di generarsi per forza autonoma, percepibili dalla coscienza, provenienti da una matrice inconscia comune a tutti i popoli, senza distinzioni di tempo e di luogo.

Jung approda al concetto di Archetipo partendo dalla riflessione sulla natura degli istinti e su come essi vengano elaborati dall'inconscio: *l'intuizione implica la percezione di tutte le possibilità insite in una situazione, ovvero essa implica il risveglio del simbolo polivalente; essa non è né pensiero, né sensazione, né sentimento.*

L'archetipo non è qualcosa da differirsi dall'istinto. Intuizione ed istinto sono due concetti analoghi e rovesciati, l'intuizione è appunto chiamata da Jung anche *percezione istintuale*. *Istinti ed archetipi dell'intuizione formano l'inconscio collettivo* e ad ogni istinto corrisponderebbe un archetipo. Quando si presenta una situazione che corrisponde ad un archetipo, esso viene attivato e produce una forza interiore simile a un istinto che si fa strada contro ogni ragionevole volontà. Nel campo dell'architettura, potrebbe essere una forma spontanea trasfigurata nel tempo ed assolta come immagine di archetipo.

Jung afferma che ci fu un tempo in cui l'uomo non sapeva differenziare sé stesso dal mondo, né per vie invisibili distinguere l'oggetto esterno dalla sua proiezione. L'inconscio è ancora oggi pronto a reagire, col suo patrimonio millenario, per vie invisibili appunto, attraverso l'attivazione degli archetipi che, costituiscono le forme di manifestazione creativa degli istinti.

Secondo la psicologia archetipica¹⁰⁹, come già il nome stesso rivela, dà per scontata l'esistenza di universali immaginistici – paragonabili agli “universali fantastici” di Vico¹¹⁰ - ossia di figure mitiche che forniscono le caratteristiche poetiche del pensiero, del sentimento e delle azioni umane, nonché l'intelligibilità fisiognomica dei mondi qualitativi dei fenomeni naturali. La psicologia archetipica non si è limitata alla raccolta di dati oggettivi e alla correlazione di immagini come simboli verbali o visivi. Essendo gli elementi fondamentali della

¹⁰⁹ La psicologia archetipica - la denominazione risale a Hillman (v., *Why 'archetypal' psychology?* 1970) - si è proposta fin dall'inizio di travalicare l'ambito degli studi psicoterapeutici e delle indagini cliniche per collocarsi nella cultura dell'immaginazione occidentale. È una psicologia che volutamente si collega con le arti, la cultura e la storia della società, le quali traggono anch'esse origine dall'immaginazione. Il termine 'archetipico' contrapposto al termine 'analitico', che è la qualifica abituale della psicologia junghiana - è stato scelto non soltanto perché rifletteva “gli approfondimenti teorici dell'ultimo Jung, che tenta di risolvere i problemi psicologici andando oltre i modelli scientifici” (ibid.), ma, e soprattutto, perché ciò che è 'archetipico' appartiene a tutta la cultura, a tutte le forme dell'attività umana, e non esclusivamente ai professionisti della moderna terapeutica. Secondo la definizione tradizionale, gli archetipi sono le forme primarie che governano la psiche. Essi non possono però essere contenuti unicamente dalla psiche dato che si manifestano anche nelle modalità fisica, sociale, linguistica, estetica e spirituale. Di conseguenza, la psicologia archetipica trova i suoi primi collegamenti con la cultura e con l'immaginazione, e non con la psicologia medica e la psicologia empirica, che sono soltanto manifestazioni limitate e positivistiche della condizione dell'anima nell'Ottocento.

Possiamo quindi considerare la psicologia archetipica come un movimento culturale che ha, tra gli altri, il compito di giungere a una 'revisione' della psicologia, della psicopatologia e della psicoterapia.

¹¹⁰ G. B. Vico, *Scienza nuova seconda*, Vol. I, Bari, 1953 pag.91

fantasia, le immagini archetipiche sono mezzi mediante i quali il mondo è immaginato e quindi le modalità grazie alle quali tutta la conoscenza umana, tutta l'esperienza diventa possibile.

*“Ogni processo psichico è un’immagine e un “immaginare”, altrimenti non potrebbe esistere nessuna coscienza”.*¹¹¹ Un’immagine archetipica funziona come il significato originario dell’idea (*l’eidōs* e *l’oedolon* greci), si presenta quindi non come ciò che vediamo, ma come ciò per mezzo del quale vediamo. Le immagini archetipiche si manifestano perciò tanto nell’atto del vedere quanto nell’oggetto visto: esse appaiono nella coscienza come la fantasia dominante in virtù della quale diventa possibile il sorgere stesso della coscienza.

Poiché l’archetipo connota sia la forza intenzionale (l’istinto di cui parla Jung), sia il campo mitico delle personificazioni (gli Dei di Hillman), un’immagine archetipica è animata al pari di un animale (una delle frequenti metafore di Hillman) o di una persona che si ama, si teme, dà gioia, ci inibisce e così via...in quanto forza intenzionale e persona, l’immagine avanza una rivendicazione morale ed esige una riposta. È una *“presenza emotiva”*¹¹² che offre un rapporto emotivo.

Essa sembra portatrice di una preconsoscenza anteriore (informazione codificata) e di una guida istintiva per il nostro destino, quasi fosse profetica e prognostica.

L’elemento archetipico è presente nelle opere di Michelucci, sotto forma dei riferimenti simbolici naturali quali, l’albero, concrezioni di roccia, percorsi che si sviluppano come sentieri, oppure appaiono come riferimenti tipologici ad organismi architettonici rurali, sotto la forma della casa colonica, della capanna, della tenda, della loggia mercato, del teatro, dell’arca, o ancora nell’esaltazione di singoli elementi architettonici: del focolare, del camino. Essi definiscono modelli di un codice portatore di simbolismo e significato definibile come archetipi di una poetica.

¹¹¹ C.W. Jung, XI, 1899

¹¹² Armstrong, 1971

Come nei presupposti teorici della psicologia archetipica, Michelucci trasfigura all'interno del progetto e nella dimensione fisica costruttiva, l'espressione simbolica di una immagine emotiva riconoscibile, capace di connettere ontologicamente uomo ad altro uomo, nella manifestazione dell'inconscio collettivo posto in relazione all'elemento archetipico.

Un sasso portato in una stanza può essere suggestivo per quanto evoca la natura, ma la sua forma manca della interpretazione della natura stessa. Se quel sasso diviene forma pensata e delineata dall'uomo, acquista di umanità, stabilisce un contatto fra chi ha lineato la forma e chi osserva (fra due uomini) rivela un modo di intendere un rapporto e di qui nasce un arricchimento umano, spirituale; di qui la presenza della natura si fa più evidente e sublime anche se la casa è murata e non trasparente.¹¹³

Il singolo, pur godendo di totale autonomia percettiva, attivata istintivamente dall'elemento archetipico, è sempre a contatto con la realtà esterna e con gli altri individui, a partire dai quali sviluppa un comportamento intersoggettivo, riconoscendo allo spazio il valore di "spazio collettivo" e la scelta delle forme e degli spazi ha comunque una relazione diretta con il sistema generale, con la concezione prevalente dei rapporti interindividuali.

Ricordo una piccola chiesa romanica costruita su una collina della campagna toscana, i cui muri interni erano stati decorati con piccoli ornamenti barocchi e che aveva un ampio sedile di marmo, anch'esso barocco, sul sagrato volto a mezzogiorno. Qui i cittadini indugiavano dopo le funzioni religiose, particolarmente nell'inverno, al sole. Ornamenti e sedile furono tolti dagli addetti al "restauro scientifico" per ritrovare l'immagine primitiva della piccola chiesa. Ultimato il restauro, che rappresentò un successo e un vanto per i

¹¹³ G. Michelucci, in: Busconi (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979. pag. 70, nota III,7.

tecnici, la popolazione dissertò il sagrato e non fu più affezionata alla chiesa.

Quegli elementi barocchi, ingenui e forse brutti, che avevano corrotto la forma primitiva, avevano però apportato all'interno dell'edificio un senso di pace, di cordialità di distensione. E quel sedile esterno era diventato per generazioni, un oggetto familiare intorno al quale ci si trovava a chiacchierare con gli amici.

Spesso un semplice elemento che parli un linguaggio convincente basta a conferire senso e significato particolari ad uno spazio. ¹¹⁴

¹¹⁴ G. Michelucci, "Un tempo si progettava sul terreno", in Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni. p. 110

Cinque archetipi di Michelucci

I

LA CAPANNA

La casa Capanna Pitigliani

Marina di Tor San Lorenzo, Roma - 1957

La casa capanna di Michelucci è una piccola casa-studio estiva realizzata nel 1957 per le attive vacanze della pittrice Letizia Pitigliani, a Marina di San Lorenzo, località balneare sul litorale laziale vicino Roma, in voga negli anni '50 tra i vari esponenti nel campo artistico e cinematografico¹¹⁵. Condensa in piccola scala molti dei pensieri architettonici e principi compositivi sviluppati negli anni precedenti, costituisce l'occasione per sviluppare questa volta in maniera più compiuta il tema della capanna intrapreso precedentemente in altri progetti (1916 Cappella da campo, Casale Ladra, Caporetto; 1950 progetto di un oratorio a Faidello).

Il rapporto tra Michelucci e la famiglia Pitigliani risale sin dagli anni Trenta del Novecento, periodo nel quale l'architetto venne incaricato dall'allora giovane economista Fausto Pitigliani dell'allestimento degli

¹¹⁵ All'inizio degli anni '50, molte furono le personalità che ebbero la concessione per edificare i capanni, tra essi ricordiamo gli artisti Giulio Turcato, Giacomo Manzù, i registi Luchino Visconti, Dino Risi, i politici Flaminio Piccoli, Antonino Tatoo e tante altre personalità passavano molti giorni come ospiti nei tucul sulle dune per godere della caccia e della pesca. Durante quegli anni e nei successivi nella zona e nelle sue dune sono stati girati molti film da importanti registi, Riccardo Fellini con "Storie sulla spiaggia", Sergio Corbucci con "Non ti conosco più amore", Marco Ferreri con "La Carne" e "Diario di un vizio". L'Eco-sezione di Ardea ha recentemente iniziato il programma di valorizzare la costa e prima di procedere a scrivere una testimonianza scritta della storia della zona con i suoi abitanti, è stata avviata l'esposizione delle foto storiche provenienti dall'archivio dell'Associazione e dall'archivio della Famiglia Cozzolino in una Mostra Fotografica.

interni di un appartamento per la famiglia, all'interno di una nuova palazzina in prossimità del lungotevere flaminio.¹¹⁶

Letizia Pitigliani nasce a Roma nel 1935, per poi trasferirsi, con la famiglia, nel 1938 a New York. Incoraggiata dall'architetto, al rientro nella città di origine nel 1950, si iscrisse successivamente all'Accademia di Belle Arti¹¹⁷ di Roma. Non sorprende dunque che a distanza di oltre vent'anni, dal primo progetto per la famiglia, Michelucci venne incaricato nuovamente per redigere la dimora estiva della famiglia. La progettazione di una abitazione, ma anche di uno studio di artista, uno spazio variabile dunque, non costretto in un rigido programma funzionale. La casa capanna, progettata da Michelucci, esprime in modo indissolubile il rapporto con lo spirito del luogo, mostrandosi come un edificio archetipico, capace di incarnare i caratteri del territorio, elevandoli attraverso la costruzione, in un'opera di architettura contemporanea. Il territorio di Marina di Tor San Lorenzo era infatti popolato da una numerosa presenza di Lestré¹¹⁸, capanne di pastori e pescatori, costruite da millenni con

¹¹⁶ L'informazione è contenuta in: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Milano, Electa, 2006. Pag. 148, Arredo dell'appartamento Pitigliani, Roma 1933-34.

¹¹⁷ Letizia, il cui talento pittorico era stato incoraggiato dall'architetto ricorda esplicitamente che *"dietro consiglio di un amico di mio padre, l'architetto Giovanni Michelucci, mi iscrissi all'accademia di belle arti."* L'informazione è contenuta in: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Milano, Electa, 2006. Pag. 246

¹¹⁸ Si riporta la definizione che il prof. Mario De Mandato dà della lestra: *"La parola lestra sta a designare non la capanna, ma ciascuno degli appezzamenti cintati entro i quali sono installati gli uomini e il bestiame. Col nome di lestra oggi però praticamente è chiamato ogni aggruppamento di capanne, ogni villaggio: e vi sono lestre di una o poche capanne, sperdute nella palude, come altre con più di cento abitanti: la lestra della Cocuzza, la Molella, la lestra del Montanaro"*. Roberto Almagià, Intorno ad alcune caratteristiche geografiche della regione pontina, in «L'Universo», 1959, a pagina 378 afferma: *"La parola lestra viene riportata ad un latino *extera* come neutro plurale: ciò che si trova all'esterno; in origine credo designasse proprio la radura, come spazio fuori del bosco; poi, nei dialetti laziali e abruzzesi, passò ad indicare anche la capanna."*

un'intelaiatura di pali di castagno e coperte di paglia¹¹⁹, immerse nel paesaggio dunale che caratterizza tutt'oggi il tratto di costa del litorale laziale, sorvegliato dalla torre cinquecentesca dei Caffarelli.

All'interno di questo territorio in una zona rimasta ancora fra le più primitive, a poca distanza della torre, sorge la capanna della famiglia Pitignani. Michelucci confrontandosi con la presenza degli edifici rurali disseminati sul territorio, mette in scena la costruzione di un Archetipo, la capanna originaria, non con lo scopo di rifarsi ad una tradizione folcloristica locale, piuttosto come da lui affermato di essere attratto, al contrario, da quelle testimonianze architettoniche in cui la memoria entrava in contatto con le tradizioni in via d'estinzione¹²⁰.

Secondo lo psicologo James Hillman gli archetipi sono "*i modelli più profondi del funzionamento psichico, come le radici dell'anima che governano le prospettive attraverso cui vediamo noi stessi e il mondo. Essi sono le immagini assiomatiche a cui ritornano continuamente la vita psichica e le teorie che formuliamo su di essa*" e costituiscono dunque la radice dei miti. L'archetipo è la forma riconoscibile, come le forme geometriche pure, condivise da tutta l'umanità, sedimentate nell'inconscio collettivo, si manifestano come simboli, che pre-esistono nella psiche individuale. Come la figura geometrica del quadrato sta all'immagine di una cornice di un dipinto, la figura della capanna sta all'immagine collettiva della dimora, del senso domestico di riparo. Una realtà che Michelucci interpreta usandola a suo vantaggio nel progetto per la famiglia Pitignani, l'archetipo della capanna infatti garantisce una continuità figurativa, da una parte con la memoria collettiva delle strutture esistenti nel territorio, dall'altra con la dimensione più intima della casa privata. È su questo duplice livello di relazioni che il progetto fonda i propri principi compositivi: l'edificio si imposta su di uno

¹¹⁹ A. Albanesi, "Una casa-capanna a Torre San Lorenzo", in *L'Architettura. Cronache e storia*, 28, 1958, pp. 656-659

¹²⁰ G. Michelucci, "Rispondere ad un'esigenza popolare con una forma culturalmente efficace", in *L'Architettura cronache e storia*, n. 31, 1958, pp. 17-19.

schema a pianta quadrata dalle dimensioni di 9x10m, ed una altezza massima di falda di 7.50 m. L'ingresso avviene dal fronte sud ed è determinato dall'arretramento di una porzione muraria della facciata. La creazione di una "bocca di lupo" d'ingresso permette lo sdoppiamento dell'accesso all'abitazione attraverso una duplice entrata, una rivolta verso la raccolta zona d'ingresso aperta sull'ampia zona soggiorno, l'altra direttamente nel locale cucina, la quale si configura come il primo ambiente rispetto la disposizione degli altri (bagno e le due camere da letto) nella successione ad "L" lungo i lati est e nord, questi ultimi accessibili dallo spazio soggiorno. Tale scelta compositiva permette di sbilanciare lo spazio quadrato del soggiorno verso il lato ovest, rivolto di fronte al mare, consentendo solo una volta entrati in questo ambiente di scorgere la vista su di esso attraverso tre ampie bucatore. Il retro del setto d'ingresso funge anche come struttura a sostegno della scala che conduce al ballatoio del livello superiore dell'abitazione, ricalcante la forma ad "L" degli ambienti inferiori. Interamente privo di ostacoli fisici e visivi, lo spazio è caratterizzato dalla teatrale orditura in abete delle travature del tetto a vista e della fodera in larice dell'intradosso della copertura. La dualità dei rapporti indotta da Michelucci emerge nella scelta del posizionamento delle parti architettoniche quali, bucatore, varchi di accesso alle camere da letto, camino della zona soggiorno. Sembrano rispettare una logica compositiva determinata dal rapporto creato tra punto di osservazione e lo sfondo osservato. Le parti definiscono una traiettoria visiva priva di ostacoli: in particolare la posizione delle finestre delle camere da letto riguarda in asse la posizione dei varchi di accesso alle camere, questi ultimi privi di porte ma dotati di una loro profondità. L'incremento di profondità dei varchi di accesso alle camere accresce il senso d'entrata agli ambienti stessi, permettendo di assorbire lo spessore delle armature a muro presenti nelle stanze e di marcare il canale visivo verso il paesaggio esterno osservabile dalle finestre. Come accade per le tre bucatore presenti su lato mare, cadenzate secondo un ritmo costante dell'interasse, in una alternanza di superficie opaca e trasparente, esse permettono di inquadrare dal soggiorno

l'orizzonte del mare non nella sua totalità, ma incorniciandolo in porzioni visive di dettaglio. In uno schizzo originale (disatteso rispetto la costruzione) la posizione del camino risultava in accordo rispetto gli assi dei varchi e delle finestre delle camere da letto, collocandosi al centro dello spazio del soggiorno come ad emulare i primitivi focolari domestici posizionati al centro dello spazio, divenendo l'unico elemento prossemico, architettonico ed archetipico della composizione planimetrica. Un duplice livello di relazioni si stabilisce anche nella scelta dei materiali impiegati nella costruzione: non è un caso se l'articolato tetto è costituito da falde in Eternit, considerato negli anni Cinquanta il materiale del progresso tecnologico, in contrapposizione all'arcaico tetto vegetale di paglia delle capanne rurali; oppure nella struttura muraria in mattoni di tufo intonacati di calce bianca, contrapposti alla struttura interna di legno. Contrasti che si manifestano infine anche nell'immagine complessiva dell'edificio in cui la copertura ne è l'indiscussa protagonista.

Le falde assumono un andamento variabile secondo il duplice rapporto instaurato tra l'articolazione degli spazi interni e gli elementi a scala territoriali esterni. Il profilo della copertura esterna si innalza vertiginosamente in corrispondenza della zona interna del soggiorno determinando una pendenza di falda estremamente accentuata verso il lato del mare, mentre mantiene un profilo più sobrio e regolare sul lato opposto rivolgendosi verso il paesaggio dunale, dichiarando la propria diversità nei confronti delle relazioni scaturite con l'intorno e con le architetture circostanti. Quello che ne deriva è un organismo architettonico a linguaggio variabile, più rurale e primitivo verso il mare e l'antica capanna presente sul lotto ai tempi della realizzazione, e più razionale e moderno verso il paesaggio mediterraneo e la cinquecentesca Torre dei Caffarelli.

Nonostante la casa sia stata nel corso del tempo coinvolta da episodi che ne hanno alterato la struttura originale, rappresenta ancora oggi una architettura variabile dal linguaggio architettonico archetipico e al tempo stesso contemporaneo. Variabile perché molteplici sono le

relazioni che instaura con il territorio: tra gli ambienti interni liberi di essere usati secondo le necessità dell'uomo.

La flessibilità della casa capanna Pitignani non è rappresentata dalla sua capacità di trasformarsi in altro, bensì di predisporre lo spazio ad un uso libero adattandosi al variare delle trasformazioni al contorno ed alle condizioni individuali, offrendo uno spazio sospeso nel tempo, nella dimensione reale ed immaginaria, primitiva e contemporanea: proprio nel momento in cui si riesce a riconoscere il *carattere* dello spazio...il metro della temporalità non ha più valore: e si dirà semplicemente che è lo spazio; una sostanza che non invecchia, al di là degli accidenti¹²¹.

“Fatto sta che ho sognato la cosa più elementare che possa sognare un uomo: una capanna in un bosco. Una capanna con la bocca di lupo, una povera capanna, una dimora provvisoria, il cui aspetto evocava l'infanzia, i ricordi ancestrali, gli odori e gli umori del muschio, del pane appena cotto, del formaggio. Ricordi forse di una realtà irrecuperabile se non nel sogno... Allora da questo sogno, apparentemente regressivo, mi è parso di comprendere visivamente una realtà elementare; eppure, ricca di implicazioni: che non sono i luoghi che devono cambiare, ma le persone che li abitano.”

“La felicità dell'architetto (1948-1980)”
di Giovanni Michelucci, Tellini Ed., Pistoia, 1981

¹²¹ Giovanni Michelucci. *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, pp. 71-72

II

LA TENDA

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria**Villaggio Belvedere, Pistoia - 1959-61**

L'archetipo della tenda appare per la prima volta attraverso il progetto della chiesa del Cuore Immacolato di Maria per il villaggio Belvedere di Pistoia (1959-61) ideato da Leonardo Savioli per conto degli istituti INA-casa ed IACP. La chiesa, seppur con la dovuta distanza critica, rappresenta un nuovo capitolo nell'evoluzione del linguaggio delle opere di Michelucci, in quanto contiene in nuce gli elementi costruttivi e le intuizioni spaziali che verranno sviluppate con forza e determinazione per la chiesa dell'Autostrada di Campi Bisenzio. Trattandosi di un edificio pubblico all'interno di un tessuto di nuova edificazione, la volontà della chiesa, oltre a quella di assolvere la sua funzione ecclesiastica, è quella di configurarsi come un elemento singolare, riconoscibile ed emergente dal tessuto limitrofo. Rappresenta in un certo qual modo l'atto fondativo necessario per la nascita di una nuova comunità. Il dispositivo spaziale che mette in scena Michelucci è subito chiaro fin dai primi disegni di progetto: uno spazio pubblico coperto interconnesso con la città attraverso l'ideale attraversamento della strada pubblica all'interno della chiesa. Siamo intorno agli anni 60' ed i concetti di spazio percorso sono ben chiari a Michelucci, reduce dalle

esperienze passate attuate sin dall' ormai lontano progetto della stazione di Santa Maria Novella.¹²²

L'edificio manifesta la sua volontà di essere una piazza pubblica coperta ed aperta verso la comunità, come testimoniano le parole stesse di Michelucci: "In fondo la chiesa del Belvedere è un capannone coperto o, meglio, una piazza coperta dove la gente si può riunire. Questo è uno dei concetti che mi hanno guidato nel progettare questo edificio, tanto più che il villaggio non aveva una piazza dove la gente si potesse incontrare. Dal punto di vista delle forme architettoniche non c'è nessuna preziosità: si tratta di strutture elementari portanti che sostengono la copertura."

Michelucci non parla esplicitamente di "tenda", tuttavia, la chiesa nella sua elementare forma planimetrica, mostra invece volumetricamente l'immagine di una copertura modellata e adagiata sulla struttura dei pilastri ramificati in cemento armato, i quali, nella loro forma a ventaglio donano un respiro di spazio in entrata, facendo sommuovere la copertura con un andamento ondeggiante. La chiesa ha una distribuzione planimetrica molto semplice, impostata su una pianta rettangolare posta perpendicolarmente rispetto la strada principale. Gli accessi avvengono attraverso tre punti, i due laterali feriali posti lungo i lati corti, denunciati dalle testate emergenti rispetto il volume del piedicroce, i quali idealmente rappresentano la prosecuzione della strada all'interno dello spazio del deambulatorio, e l'ingresso cerimoniale posto in asse con l'altare. Lo spazio del deambulacro è definito dalla forma del pilastro alberato il quale sorregge la porzione di copertura più alta della chiesa e determina il punto di discesa della copertura a velario realizzata attraverso un solaio in cemento armato intonacato di bianco, verso il punto più basso in prossimità dell'altare. Questo movimento della copertura

¹²² È Michelucci stesso ad esprimersi a riguardo: "...Proprio con la chiesa del Belvedere ho accentuato la mia ricerca nei confronti dello spazio percorribile. Infatti, la prima cosa di cui mi sono preoccupato è stata quella di mettere in relazione, attraverso le due porte laterali, il villaggio Belvedere con la città; infatti, una delle porte ha come sfondo il profilo della città." Intervista a M. in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.74

permette di assimilare la figura dell'edificio al modello archetipico di una elementare tenda, simbolicamente riconoscibile e posizionata come primo edificio di una nuova comunità che si insedia.

Se si tenta una lettura della chiesa del villaggio Belvedere nei suoi elementi tettonici e dispositivi spaziali, ovvero nella modalità dei percorsi che compenetrano lo spazio, nell'aspetto della struttura alberata che sorregge la copertura, ma soprattutto nell'intuizione della copertura come elemento archetipico e fortemente riconoscibile nei confronti del luogo, è facile dedurre come la chiesa del Belvedere anticipi i caratteri dello spazio che raggiungeranno, soltanto un anno più tardi, piena espressione nella chiesa dell'Autostrada. Come Michelucci dirà: "c'è in germe questa copertura modellata; anziché creare un tetto rigido, che poteva dare l'impressione di un capannone qualunque, ho realizzato un tetto modellato che ha un particolare movimento. Tuttavia, quella non è ancora una struttura tesa, è soltanto un trave appoggiato, quindi non è in relazione col concetto strutturale che è proprio della chiesa dell'Autostrada, la quale è coperta realmente da una teda".¹²³

Chiesa di San Giovanni Battista «dell'Autostrada»

Campi Bisenzio, Firenze - 1960-64

Se nella chiesa del Cuore Immacolato di Maria del Villaggio Belvedere, l'uso dell'archetipo porta ad immaginare l'atto costitutivo di un insediamento nella fissità di una tenda ideata come un fabbricato "nato per restare", ciò non si può propriamente affermare per la Chiesa di San Giovanni Battista dell'Autostrada. Qui il discorso cambia radicalmente. Sappiamo dalle numerose testimonianze dirette lasciate da Michelucci che la chiesa muove i suoi intenti progettuali attorno l'idea dei percorsi, o meglio in origine dei flussi

¹²³ G. Michelucci in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.74

veicolari autostradali provenienti da nord e da sud: “La domanda che mi ponevo era che tipo di edificio dovesse trovare chi arriva, stanco o eccitato, da Roma o Milano. Il mio pensiero si fermò sull’idea del percorso: Il visitatore, che passava da un percorso di tipo meccanizzato e da una velocità meccanizzata alla velocità dell’ uomo che cammina avrebbe dovuto avvertire di continuare il suo percorso ma ad un passo diverso, e ricercando sensazioni diverse da quelle provate durante il viaggio. Nacque così un disegno fondamentale, uno dei primissimi disegni della chiesa che indica un percorso molto articolato che dalla quota del terreno porta in alto fino alla croce. In questo percorso pensai di dover inserire numerosissimi spazi che potessero rispondere alle varie esigenze del visitatore”.¹²⁴

Conosciamo anche che Michelucci colse le intuizioni spaziali e figurative attorno al tema della tenda meditando su di un passo tratto dalla seconda lettera ai Corinzi di San Paolo apostolo nel canone del Nuovo testamento, sotto suggerimento dell’amico sacerdote Giovanni Alessandri, durante una colazione a Bologna.¹²⁵

Il testo recita:

Seconda lettera ai Corinzi 5:1-9 NR94

Sappiamo infatti che se questa tenda che è la nostra dimora terrena viene disfatta, abbiamo da Dio un edificio, una casa non fatta da mano d'uomo, eterna, nei cieli. Perciò in questa tenda gemiamo, desiderando intensamente di essere rivestiti della nostra abitazione celeste, se pure saremo trovati vestiti e non nudi. Poiché noi che siamo in questa tenda, gemiamo, oppressi; e perciò desideriamo non già di essere spogliati, ma di essere rivestiti, affinché ciò che è mortale sia assorbito dalla vita. Or colui che ci ha formati per questo è Dio, il quale ci ha dato la caparra dello Spirito. Siamo dunque

¹²⁴ G. Michelucci in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.76

¹²⁵ Cfr. nota n. 96

sempre pieni di fiducia, e sappiamo che mentre abitiamo nel corpo siamo assenti dal Signore (poiché camminiamo per fede e non per visione); ma siamo pieni di fiducia e preferiamo partire dal corpo e abitare con il Signore. Per questo ci sforziamo di essergli graditi, sia che abitiamo nel corpo, sia che ne partiamo.

Il passo di San Paolo apostolo è estremamente significativo al fine di comprensione dell'archetipo della tenda e della conseguente forma della chiesa dell'autostrada.

La tenda rappresenta di per sé l'archetipo della dimora, di uno spazio costruito che dona protezione, paragonabile allo spazio naturale offerto dalla caverna. Nella simbologia archetipale, la tenda rappresenta un riparo accogliente e dunque associabile alla figura della "buona madre protettrice". Rappresenta dunque una base sicura¹²⁶, nel legame di attaccamento verso il luogo sicuro. Tuttavia, la lettera di San Paolo apostolo, indica l'intenzionalità di azione concreta verso una dimensione trascendente inconscia, superando il concetto stesso di corpo verso una dimensione spirituale e di fede: *"...poiché camminiamo per fede e non per visione...preferiamo partire dal corpo e abitare con il Signore"*, invita dunque all'abbandono della tenda, ovvero del mondo carnale poiché, noi che abitiamo la tenda, "gemiamo oppressi" dalla vita terrena ed allora siamo desiderosi di essere "rivestiti" dalla vita eterna: *"...affinché ciò che è mortale sia assorbito dalla vita"*.

I versi di San Paolo, indicano in ultima analisi la nostra condizione di erranza sulla *"nostra dimora terrena"* che non è altro che una tenda. Per questo la tenda che Michelucci concepisce allude alla nostra condizione di esseri erranti sulla terra, come appunto i viaggiatori dell'autostrada. La tenda della chiesa dell'autostrada, al contrario della precedente tenda per la chiesa del villaggio Belvedere,

¹²⁶ John Bowlby, (Londra, 26 febbraio 1907 – Isola di Skye, 2 settembre 1990) è stato uno psicologo, medico e psicoanalista britannico, elabora il concetto di "base sicura", riferendosi al ruolo che la madre ricopre nella relazione con il proprio bambino. Intorno all'età in cui egli inizia a deambulare e a compiere i primi passi verso il mondo allontanandosi dalla madre, quest'ultima per lui una potenziale base sicura.

simboleggia anche in questo caso, il gesto fondativo di una comunità nomade che costruisce la propria tenda ovunque nel mondo; che definisce il proprio luogo sicuro attraverso la definizione di uno spazio collettivo generato dal gesto comune degli uomini che sorreggono un telo privo di una precisa forma. Solo dopo questo passaggio è possibile comprendere e sostituire per analogia di figura, come avviene nella processione di disegni per la chiesa, l'uomo all'albero, ed infine al pilastro: ognuno dotato di una propria individualità come gli esseri umani. Per tali ragioni l'archetipo che mette in scena Michelucci nella chiesa di Campi Bisenzio è una tenda che muove i suoi inizi progettuali attraverso l'intreccio quasi ossessivo dei percorsi che conducono sin sopra la copertura, che si rincorrono e richiudono su loro stessi, i quali definiscono spazi ontologicamente connessi con l'essere umano che li vive, come Michelucci stesso afferma: "Tutta la chiesa è caratterizzata da percorsi e spazi nei quali credo che il visitatore, l'ospite, può trovare una rispondenza, almeno parziale, di ciò che più si confà al suo stato d'animo; si tratta di uno spazio riportato a "rapporto umano" che significa la riscoperta della misura di interiorità" nell'uomo, una spinta a ritrovare la sua libertà fondamentale attraverso gli strumenti operativi della vita odierna (...) Il visitatore può scegliere, nella chiesa, uno spazio appartato o uno che sia ritrovo di altre persone; può restarne solo, o unirsi agli altri, secondo la sua preferenza del momento. Questa chiesa è una piccola città, uno spazio modulato nel quale gli uomini, incontrandosi, dovrebbero, se il linguaggio architettonico ha raggiunto la sua efficacia, riconoscersi in un interesse ed in una speranza comune che è quella di "ritrovarsi". Tale almeno è stata la mia speranza e la mia grande ambizione¹²⁷. L'individuo che entra nella chiesa viene immediatamente coinvolto in un movimento irrefrenabile generato dalla forma dello spazio: l'ingresso avviene percorrendo un lungo

¹²⁷ Cfr. nota n. 123

nartece, ospitante i pannelli in bronzo di Emilio Greco¹²⁸ e Venanzo Crocetti¹²⁹, raffiguranti i santi patroni delle principali città collegate dall'Autostrada del Sole. Il nartece termina su una parete che cela alle proprie spalle il percorso proveniente dal battistero, questo posto ad una quota più alta rispetto al nartece. La parete di fondo del nartece obbliga il visitatore a svoltare ed immergersi nell'aula liturgica dove lo spazio si fa più alto e clamorosamente vertiginoso attraverso le pieghe che la tenda assume come un drappo adagiato sui sostegni dei pilastri alberati. La configurazione dell'aula ha un andamento planimetrico cruciforme di tipo trasverso orientata con il braccio maggiore lungo l'asse est-ovest dove trovano posto i due altari feriali. L'altare maggiore è posizionato invece nella nicchia creata dal semi-braccio a nord, il quale alle spalle ospita gli ambienti della sagrestia alla quale si accede per mezzo di due scale poste ai lati dell'altare. L'altare ad ovest è sovrastato dalla presenza del grande organo raccolto nell'emiciclo separato dall'aula solamente dagli elementi strutturali, mentre alle spalle dell'altare est è individuato, all'interno di una porzione di parete che ne cela la vista, il percorso della penitenziera e conduce nuovamente il visitatore nello spazio del nartece in prossimità della porta principale d'ingresso. Tutto lo spazio induce all'azione, al movimento ed alla ricerca di una posizione corporea del proprio spazio contemplativo, sottolinea la nostra condizione di movimento nella vita terrena, ma all'interno di uno spazio sacro collettivo definito dalla tenda la quale nella variabilità di porzione di spazio che sottende altera psicologicamente la percezione degli ambienti: così che la pluralità di scelta del singolo nello stazionamento e nel movimento lungo i percorsi crei uno spazio animato dalla vita in relazione agli altri individui che condividono la propria esistenza umana.

¹²⁸ Emilio Greco (Catania, 11 ottobre 1913 – Roma, 5 aprile 1995) è stato uno scultore, scrittore e illustratore italiano.

¹²⁹ Venanzo Crocetti (Giulianova, 3 agosto 1913 – Roma, 3 febbraio 2003) è stato uno scultore italiano.

L'adozione del modello archetipico della tenda permette inoltre la rinuncia al raziocinio geometrico, non cercando di definire limiti, non cercando di delimitare ciò che è dentro da ciò che è fuori: cerca invece una continua osmosi tra interno ed esterno, tra edificio e città¹³⁰, sottolineato perfino nell'attento posizionamento delle bucaure. Il percorso che inizia dalla porta del battistero e raggiunge l'aula principale è un percorso a piano di campagna che mette costantemente il visitatore in comunicazione visiva con l'esterno dando la possibilità di guardare il veloce passaggio delle automobili in autostrada, così come accade anche nell'altare dei matrimoni posizionato nella balconata al secondo livello da cui è possibile traguardare il paesaggio che circonda la chiesa.

Questo continuo rimando tra ciò che accade all'interno della chiesa a ciò che accade fuori, mette in relazione la chiesa dell'Autostrada con il territorio, che nella sua iconica immagine archetipica della tenda appare allora, nel dinamismo figurativo generato dal veloce passaggio in automobile dall'autostrada, privo di fronti principali, come un elemento paesaggistico che cerca di competere e dialogare con lo sfondo collinare che lo circonda.

¹³⁰ Invece la chiesa dell'autostrada è isolata dalla città, e tutto il mio sforzo è stato volto ad inserirvi elementi e indicazioni che richiamino la città lontana. G. Michelucci in: F. Brosi, *La città di Michelucci, Catalogo della mostra*, Fiesole 1976, p.80

Successivamente alla chiesa dell'Autostrada l'elemento archetipico della tenda compare in numerosi altri progetti di cui si riporta un sommario elenco:

- 1961, Cappella per i caduti di Kindu, Pisa
- 1961, Santuario della Beata Vergine della Consolazione, Borgo Maggiore (San Marino)
- 1966, Chiesa di San Giovanni Battista, Arzignano (Vicenza)
- 1968, Elementi di città
- 1971, Progetto della chiesa di San Rocco e del centro parrocchiale, Montalbano Jonico
- 1972, Progetto per un memoriale a Michelangelo sulle Alpi Apuane
- 1978, Studi per uno stabilimento termale, Massa (Massa Carrara)
- 1979, Studi per le cento chiese

III

IL TEATRO

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine**Longarone, Belluno - 1966-1978**

Sono andato a Longarone dopo il disastro del Vajont. Sono andato, sono arrivato, ho visto questa tragedia immensa, questa distruzione, questo paese distrutto. Ma contemporaneamente mi sono trovato di fronte una natura meravigliosa ed allora mi è venuta l'idea di una possibilità per fare una chiesa a Longarone. E così di fronte a questa tragedia e di fronte a questo terreno sconvolto dove c'erano sotto tutti i morti, sono rimasto solo con me stesso.

Non parlando col prete, non parlando con nessuno, sono rimasto solo a contemplare il paesaggio che avevo davanti e a fare le mie considerazioni sulla vita e sulla morte.

Allora in me cominciò a nascere un'idea che portasse all'esaltazione della vita: il teatro!

Allora ho pensato ad una chiesa fatta come un teatro.¹³¹

L'etimologia della parola "teatro" deriva dal verbo latino *theatrum*, il quale a sua volta deriva dal verbo greco *taomai* (θέατρον), derivazione del tema di *theaomai* (θεάομαι) ovvero guardare, essere spettatore. Ciò implica una relazione fondamentale per la sussistenza

¹³¹ G. Michelucci, "La chiesa di longarone è un teatro", in: G. Cecconi (a cura di), *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, p. 63

del teatro stesso, ossia la necessità di un pubblico “guardante” un prosieguito scenico. In altri termini il teatro non esisterebbe se non ci fosse un pubblico disposto ad osservarlo. Le origini del teatro risalgono ai riti religiosi delle tribù primitive, attraverso la rappresentazione del sacro nei riti e nelle danze, secondo il principio della mitopoiesi¹³².

L'evento teatrale si basa su due elementi principali: l'attore e lo spettatore, in particolare sulla relazione che li lega: la relazione teatrale.

Entrambi hanno una funzione primaria necessaria all'esistenza del fatto teatrale: mentre l'attore rappresenta un corpo in movimento (non necessariamente fisico o accompagnato dalla parola) attorno ad uno spazio, con precise finalità espressive e narrative, lo spettatore è il fruitore statico attivo e partecipa dell'avvenimento, che ne condiziona l'andamento e decodifica l'espressività dell'evento artistico.

Il teatro si rivolge dunque per sua stessa natura, ad una collettività di individui: a partire dalle prime forme di teatro nell'antica Grecia fino ad oggi, manifestando uno stato di empatia tra attore e spettatore, tanto che le manifestazioni sentimentali, quali ad esempio, il pianto, la commozione, la gioia, l'euforia o qualsiasi altra forma di espressione, nel teatro sono di natura collettiva.

Il critico teatrale, Silvio D'Amico¹³³ ha definito appunto il teatro come «la comunione d'un pubblico con uno spettacolo vivente».

“Non gl'immobili fantocci del Presepio; e nemmeno ombre in movimento. Non sono teatro le pellicole fotografiche che, elaborate una volta per sempre fuor dalla vista del pubblico, e definitivamente

¹³² mitopoiesi s. f. [dal gr. *μυθοποίησις*, der. di *μυθοποιέω* «inventare favole», comp. di *μῦθος* «racconto favoloso, mito» e *ποιέω* «fare»]. – In generale, l'attività, l'arte o la tendenza a inventare favole, a formare miti; in partic., nell'interpretazione dell'antropologia culturale, processo di formazione ideologica con cui si attribuisce a fatti reali o alla narrazione di essi un valore fantastico di riferimento culturale e sociale.

¹³³ Silvio D'Amico (Roma, 3 febbraio 1887 – Roma, 1° aprile 1955) è stato un critico teatrale e docente italiano.

*affidate a una macchina come quella del Cinema, potranno esser proiettate sopra uno schermo, tutte le volte che si vorrà, sempre identiche, inalterabili e insensibili alla presenza di chi le vedrà. Il Teatro vuole l'attore vivo, e che parla e che agisce scaldandosi al fiato del pubblico; vuole lo spettacolo senza la quarta parete, che ogni volta rinasce, rivive o ri-muore fortificato dal consenso, o combattuto dalla ostilità, degli uditori partecipi, e in qualche modo collaboratori".*¹³⁴

Diviene chiaro come allora, l'archetipo del teatro rappresenti il luogo di connessione tra individuo e collettività, dove l'architettura e la città, con i loro simboli, spazi e linguaggi, danno forma e linguaggio al dialogo fra singolo e comunità.

Il tema della scena teatrale così interpretato, ovvero come creazione di un luogo «altro», non ha niente a che far con il tema dell'effimero e della finzione, ma al contrario deriva da una parallela lettura della Città e dell'Architettura come luoghi dell'azione dell'uomo nel passaggio da spettatore ad attore: nel senso di un'azione conseguente a un percorso spaziale e temporale, conoscitivo e identitario, da un incontro e da una compenetrazione che determina l'individuo come «cittadino», ovvero membro di una comunità: da individuo a cittadino.¹³⁵

La chiesa-teatro proposta da Michelucci per la comunità di Longarone, è frutto di un incarico ricevuto nel novembre del 1966, circa tre anni dopo l'evento disastroso dovuto al crollo della diga del Vajont.

L'impostazione spaziale della chiesa è chiara fin dai primi disegni, nella sua forma di doppia cavea teatrale sovrapposta.

La sovrapposizione delle due cavee determina la creazione sostanziale di due principali luoghi: il primo corrispondente allo

¹³⁴ S.D'Amico, *Storia del Teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1960

¹³⁵ Cit. G.Peluffo in: *Il giuramento di Pan. Per una fratellanza estetico-politica in architettura*. Marsilio, Venezia, 2021. pag. 61

spazio interno coincide con l'aula liturgica; il secondo esterno della piazza pubblica in copertura descritta dalla traiettoria dell'invaso gradonato.

Planimetricamente l'edificio si organizza attorno alla figura ellittica, l'accesso all'aula liturgica al pian terreno avviene attraverso un ingresso disposto all'incirca sull'asse minore della figura. Un secondo accesso posto ad una quota leggermente inferiore (circa 1 metro) rispetto il piano di campagna, conduce invece all'interno di una sorta di zona filtro intraposta tra lo spazio della cappella feriale situata alle spalle dell'altare maggiore dell'aula liturgica e quello del battistero, il quale si attesta come una appendice della composizione sotto la forma organica di una sala dall'andamento toroidale. Lo spazio dell'aula liturgica è completamente avvolto dall'andamento delle gradonate della cavea interna che caratterizzano questo ambiente nella sua natura di spazio fortemente accentratore verso il punto ove è situato dell'altare maggiore, quest'ultimo posto in corrispondenza di uno dei due fuochi della costruzione geometria dell'ellisse.

In contrapposizione all'altare, il secondo fuoco geometrico è occupato da un tassello metallico che indica il punto sul quale posizionare gli oggetti rituali durante le funzioni religiose. Al di sotto della pancia descritta dalla traiettoria della cavea superiore, in posizione parzialmente interrata, nel settore ellittico opposto al battistero, è ricavato uno spazio raccolto contenente come reliquie i resti della precedente chiesa distrutta dalla furia dell'acqua.

Tutto il sistema edificato è avvolto esternamente da un percorso volumetricamente individuato da una rampa cementizia spiraliforme che dalla cripta dei reperti sale fin sopra il campanile, emergendo dal suolo in corrispondenza dell'ingresso all'aula liturgica. Scavalcando l'ingresso principale all'aula liturgica, il percorso, definisce la porzione di spazio esterno del sagrato compreso tra il volume tronco conico dell'aula ed il volume aereo. Il percorso esterno nella salita avvolgente rappresenta il cammino della via crucis verso la conquista del calvario delle croci, quest'ultimo individuato dalla piazza ad anfiteatro posta sulla copertura. La piazza continua

virtualmente il suo moto ascensionale nella differenza di gradonate tra i settori degli spalti, più alti nel settore opposto al campanile. Gli spalti, dunque, non continui nella loro forma lineare, sono interrotti da sottrazioni di volume che identificano da un lato l'ingresso alla piazza sommitale, dall'altro il cono ottico visivo che inquadra esattamente la diga del Vajont.

Michelucci, nella scelta dell'archetipo del teatro, attua la manipolazione del modello stesso per stabilire, prima di ogni altra considerazione progettuale, il significato stesso della forma in rapporto al contesto, in questo caso tremendamente martoriato e non più esistente. La chiesa di Longarone doveva rappresentare infatti il luogo di raduno dei fedeli, ma al tempo stesso il punto di rinascita di una comunità e di una città il cui destino è stato profondamente segnato ed interrotto con improvvisa violenza. Il modello architettonico che Michelucci sceglie, prima di definirne la forma, è un modello portatore di significato, nello stesso tempo rappresenta la morte e la rinascita della comunità, non è un caso se la chiesa infatti sorge sull'esatta posizione della precedente distrutta, come non è un caso se Michelucci decide di inserire la sala dei reperti in un luogo sotterraneo come una sorta di cripta sacra e tumulo mortuario da cui nasce l'ideale percorso ascensionale di rinascita verso lo spazio sommitale, inteso come la conquista del calvario, ovvero come l'ultimo atto necessario per la resurrezione. Michelucci in questo ha le idee chiare, come testimoniano le sue stesse parole:

“(...) Molti mi chiedono di parlare di architettura quando discorrono di tecnologia, di forme, di strutture. Invece tutto questo non c'entra che in parte (...) Mi domando allora: come nasce una costruzione? Lo spazio architettonico non deve avere altra origine che dall'ambiente umano, dalla società, dalla volontà e dalla personalità dei futuri ospiti della costruzione. Prendiamo ad esempio la Chiesa di Longarone che è il mio problema di questo periodo. Questa costruzione deve sorgere in un luogo in cui vive una popolazione che accidentalmente si è salvata dalla tragedia. L'incarico di studiare la

Chiesa mi è stato offerto più volte ed io ho rifiutato perché ero preoccupatissimo di affrontare un argomento tanto difficile. Alla fine, ho accettato. Cosa faccio? mi son chiesto. Sono nel dramma della gente: non posso pensare una forma, sono ossessionato da questo dramma terribile e mi chiedo che cosa si può portare a questa popolazione, che cosa posso darle per non tenerla sotto l'incubo in cui si trova, che la liberi, almeno per un momento, da questo incubo che si porta dietro. Sono dentro a questo dramma come se vi avessi partecipato. Ho cominciato a buttare giù degli appunti, e mi accorgo che hanno una drammaticità che mi sgomenta. Oltre il riferimento a quella particolare situazione, mi riferisco anche alla situazione generale: apro i giornali e sono un uomo terrorizzato per i fatti che avvengono nel mondo: il diffondersi della malvagità, i crudeli episodi di una guerra incosciente. Tutte queste cose non mi tengono in uno stato sereno. Potrò mai fare una cosa felice? La cosa felice non viene fuori. Ed ecco la fatica enorme che debbo sostenere per non fare una cosa talmente drammatica che metta la popolazione in una situazione di disagio.

Cosa volete che pensi? Non posso pensare ad una forma; sono dentro alla storia che si sta svolgendo, ne faccio parte in senso attivo: correre o ad aiutare o ad ammazzare gli altri. No; io ho invece questa particolare funzione di costruire, e i muri riflettono questo stato. Quindi progettando la Chiesa di Longarone sto scrivendo proprio in questo momento un particolare della storia: non si potrà mai staccare questa forma che verrà fuori dalla situazione particolare e generale in cui vivo.

Ogni opera è una cosa nuova se, pur portando in sé le esperienze passate, esprime esigenze e situazioni umane nuove. La Chiesa di Longarone che sto studiando ora potrà apparire totalmente nuova (...) Il cambiamento è determinato perché ora sto tentando una sintesi tra me e quello che c'è nell'ambiente. La popolazione di Longarone è stata distrutta nel principio stesso di vita cittadina. Occorre rendersi conto che dev'essere espressione di una vita, di una concezione della vita, prima di essere un fatto architettonico

interessante dal punto di vista formale. Nei miei lavori vorrei arrivare ad esprimere il senso della nascita e della morte, raggiungendo così il massimo dell'opera d'arte ¹³⁶.

Tale atteggiamento denota, ancora una volta, la ricerca della più alta opera di Michelucci: l'adozione di modelli formali dotati di un significato autonomo figurativo. Ovvero, come stiamo tentando di delineare, la scelta di un archetipo idoneo ad esprimere le caratteristiche del progetto, all'interno del sentimento individuale e collettivo. Se, ad esempio, nella chiesa dell'Autostrada l'archetipo della tenda è la figura portatrice di significato espressione del popolo nomade dei viaggiatori che non ha alcuna necessità di stabilirsi in un luogo specifico, tanto da far assumere alla forma architettonica stessa il carattere provvisorio nelle volumetrie, innescando continui rimandi tra interno ed esterno; a Longarone Michelucci deve scegliere un archetipo che non può confrontarsi con la città ormai inesistente, e che anzi deve diventare figura centrale ed accentratrice dotata di una energia tale da costituirsi come origine e rinascita della città.

I riferimenti immaginifici sono riferiti, allora, a due intenzioni progettuali complementari: la forma centrica dotata di una propria forza centrifuga concentrata in un punto e l'ascesa quale simbolo di rinascita. Il tentativo di Michelucci è stato quello di orientarsi nella scelta di un modello dotato di un duplice registro figurativo, tale da definire un organismo architettonico archetipico portatore di significato e capace di tenere insieme l'immagine del calvario, visibile nell'evoluzione progressiva dei disegni sin dai primi schizzi di progetto attraverso la costante presenza delle tre croci poste in sommità della copertura, ancor prima della scelta del teatro quale forma accentratrice dotata di una propria autonomia formale e

¹³⁶ G. Michelucci in: *"Vita sociale"* 1968 - gennaio - febbraio (1), I. Camporeale - F. Verde o.p., Arte e Società civile. La chiesa di Longarone (Intervista col prof. G. Michelucci), pag. 11-28

figurativa quale luogo simbolico di raduno della comunità di Longarone.

L'archetipo del teatro che ne deriva è dunque frutto di questa fusione metaforica di tematiche talmente potente da deformare il modello stesso dell'archetipo, rappresentato attraverso la duplice sovrapposizione delle cavee. Qui Michelucci, non si limita a riproporre attraverso una forma, più o meno coerente con l'immagine archetipica del teatro, il dispositivo architettonico originario, ma lo fa proprio riscrivendolo nelle sue parti elementari adattate agli elementi del progetto significanti¹³⁷.

L'immagine che ne deriva è un insieme di parti dove l'architettura è una manifestazione segnica e quindi avente valore di espressione o rappresentazione simbolica, pur senza rispondere a convenzioni collettivamente riconosciute, nella continua relazione che intercorre fra immagine significante e significato della forma.

Un processo analogo a quello descritto dal linguista e semiologo Ferdinand de Saussure¹³⁸ ove, l'elemento significante è coincidente

¹³⁷ In una intervista inedita conservata nella fondazione Michelucci, Michelucci argomenta le ragioni attorno agli elementi significativi del progetto per Longarone, si ringrazia la Fondazione per questo documento:

(...) Indubbiamente il concetto di chiesa è cambiato, non solo è cambiato, ma è cambiato contemporaneamente anche il concetto di chiesa o di edificio inserito in un ambiente. L'edificio che sorge non deve essere un edificio a sé stante, ma un edificio che si collega a tutta la struttura del paese o della città. Quindi non è più una voce, è un coro che costituisce con tutti gli altri edifici questa unità fondamentale, anche se quella voce può essere l'assolo che a un certo momento domina sul coro. Quindi ci deve essere questo fatto fondamentale importante. Poi la tradizione, che non può essere formale, va riscoperta nella sua più lontana significazione, cioè va riscoperta nella partecipazione e in questo bisogno di rinnovamento, cioè questo seguire la vita e non stabilire dei moduli e stabilire dei tipi sui quali poi addormentarsi (...)

¹³⁸ Ferdinand de Saussure (Ginevra, 26 novembre 1857 – Vufflens-le-Château, 22 febbraio 1913) è stato un linguista e semiologo svizzero. È considerato uno dei fondatori della linguistica moderna, in particolare di quella branca conosciuta con il nome di strutturalismo.

con l'immagine acustica¹³⁹, non intesa come un fatto uditivo, piuttosto come la traccia psichica all'interno del processo di comunicazione. Il significante è dunque la forma verbale che rimanda ad un contenuto e l'unione tra forma e contenuto stabilisce la relazione fra significante e significato attraverso l'uso del segno. Il segno unisce non una cosa e un nome, ma un concetto e un'immagine acustica. Quest'ultima, dunque, non è il suono materiale, cosa puramente fisica, ma la traccia psichica di questo suono, la rappresentazione che ci viene data dalla testimonianza dei nostri sensi.

Analogamente il meccanismo progettuale che attua Michelucci, mette in scena gli elementi significanti della chiesa come immagini psichiche archetipiche, nella forma del teatro e del calvario, come nel campo della semiotica il segno mette in scena *"qualcosa che sta per qualcos'altro"*¹⁴⁰. In modo tale che tutti gli individui così accomunati dal linguaggio, sia esso riferito all'architettura o alla lingua, riprodurranno, non esattamente ma approssimativamente, gli stessi segni, le stesse immagini archetipiche unite agli stessi concetti.

È il ruolo sociale che assume il linguaggio esterno all'individuo, che da solo non può né creare né modificare una lingua, a determinare l'esistenza della lingua stessa, o nel caso della chiesa di Longarone del fatto architettonico, solo in virtù d'una sorta di contatto stretto tra i membri della comunità.

Per tali ragioni, l'archetipo che Michelucci sceglie è quello del teatro, elevato a simbolo portatore dal forte carico di significati, inteso come lo spazio vivente di un'integrale reciprocità di rapporti fra spettacolo e spettatori, che fonda la propria esistenza sul rapporto duale tra attore e pubblico, ovvero tra sacerdote e comunità cristiana nella ritualità liturgica e spirituale di individui che si radunano attorno ad uno spazio privo di barriere fisiche per celebrare coralmemente la morte

¹³⁹ Associazione psichica di una immagine con il concetto corrispondente.

¹⁴⁰ Mardy S. Ireland definisce un significato come: Una unità di qualcosa (p.e., una parola, un gesto) che può contenere significati ambigui/multipli. Mardy S. Ireland, *The Art of the Subject: Between Necessary Illusion and Speakable Desire in the Analytic Encounter*, Other Press, 2003, p. 13.

e la resurrezione, tanto del corpo di Cristo, quanto della comunità stessa che radunandosi compie un percorso collettivo di rinascita dallo spazio interno dell'aula liturgica e sotterraneo della sala dei reperti, verso lo spazio pubblico esterno della piazza-calvario in copertura che rivolge il suo sguardo senza timore alla diga del Vajont.

Nell'evoluzione della cifratura linguistica delle opere, la chiesa di Longarone, si pone come un progetto in discontinuità rispetto la produzione precedente segnando l'ennesimo cambio di linguaggio e paradigma progettuale nell'opera dell'architetto.

Come Michelucci dirà: "(...) Il memoriale ai morti di Longarone (...) è una struttura cittadina, è la piazza della città con l'anfiteatro in alto perché il mio pensiero era quello che in questo anfiteatro la gente dovesse ritrovarsi e riconoscersi, quei pochi che erano rimasti salvi dalla tragedia. E poi vedere la popolazione che ricomincia, allora in fondo questa cosa qui mi sembrava che potesse rispondere non alla richiesta di un monumento, di un memoriale, ma ad una speranza, ovvero la possibilità di ripresa della vita. Al di sotto di questo anfiteatro, che si raggiunge con una strada che avvolge tutta la chiesa c'è un altro anfiteatro che è la chiesa vera e propria. Oltre l'anfiteatro c'è il battistero e tutti gli altri elementi richiesti per il rito. Questa è Longarone che ha segnato un punto abbastanza preciso nella mia attività professionale."

Tuttavia, nonostante l'evidente cambio di linguaggio per la chiesa di Longarone, l'archetipo del teatro seppur declinato nei suoi diversi usi, è rintracciabile come elemento inserito nelle composizioni in molteplici progetti anche antecedenti, di cui se ne riporta un elenco:

- 1939, Progetto di un teatro all'aperto per l'E.42, Roma
- 1960, Centro congressi, Montecatini Terme, Pistoia
- 1962, Studi per il battistero della Chiesa di S. Giovanni Battista, Campi Bisenzio, Firenze
- 1961, Sacario ai caduti di Kindu, Pisa
- 1964, Progetto per un auditorium, Ravenna
- 1968, Elementi di città
- 1968, Casa della comunità, Arzignano, Vicenza
- 1968, Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine, Longarone, Belluno
- 1968, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce, Firenze
- 1969, Progetto di una filiale della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia
- 1972, Progetto di un memoriale a Michelangelo sulle Alpi Apuane, Carrara
- 1973, Progetto della chiesa e del centro parrocchiale del quartiere Quinto Basso, Sesto Fiorentino, Firenze
- 1973, Ristrutturazione della limonaia di villa Strozzi, Firenze
- 1976, Centro comunitario nel quartiere di San Miniato, Siena
- 1978, Studi per uno stabilimento termale, Massa Carrara
- 1980, Studi per un centro sportivo, Prato
- 1987, Studi per il nuovo palazzo di Giustizia di Firenze, Firenze
- 1990, Teatro di Olbia, Sassari

IV

L'ARCA

Chiesa centro comunitario a San Miniato

Siena - 1976-1982

Siamo nel luglio del 1975 quando il comune di Siena conferisce l'incarico per la variante al PRG a Giancarlo De Carlo assieme al coordinamento del piano particolareggiato San Miniato - La Lizza.

San Miniato e La Lizza erano le due aree indicate all'interno del PRG del 1956 come luoghi di espansione della città, conformandosi come le nuove polarità poste in relazione al centro storico. La volontà del piano che contraddistingue queste due aree è quella di configurarle come poli di nuove centralità urbane, in particolare, l'area della Lizza, nella fattispecie di Piazza Matteotti, prossima al centro storico è l'ultima parte di completamento del tessuto di espansione medievale originario Senese, l'area invece di San Miniato, è in diretta relazione per posizione con il territorio agricolo ed i caratteri peculiari paesistici che circondano la città.

In generale l'impostazione del PRG del 1956 era quella di regolare l'incontrollata espansione della città verso le valli interne alle mura e bloccare ogni edificazione intorno alla città murata, che rischiava di cancellare ogni preciso confine tra città e campagna.

Si era dunque indicato, un modello di espansione controllato della città attraverso una costellazione di piccoli agglomerati urbani attorno all'arco settentrionale, a nord ed est corrispondenti con le aree di Marciano-Torre Fiorentina-Vico Alto-Scacciapensieri. L'espansione avrebbe occupato i crinali delle colline, lasciando liberi ad uso agricolo i fondivalle. Come emerge nella relazione al PRG la volontà era di: *“porre un freno definitivo all'attuale sviluppo (...) lungo le grandi strade periferiche, infrenando anche la “discesa a valle” dell'edilizia più prossima all'antica compagine urbana (il fenomeno*

della “macchia d’olio” caratteristico nella carenza di indirizzi programmatici di piano regolatore).¹⁴¹

Il Piano indicava inoltre lo spostamento del centro delle attività commerciali e mercatali dall’area di piazza del Campo all’area di piazza Matteotti-La Lizza, la quale si apprestava a diventare il nuovo “centro direzionale della città”¹⁴². Il piano sin ora delineato, pur segnato da numerose varianti, si dimostrò un efficace strumento urbanistico soprattutto nei confronti della tutela del centro storico; tuttavia, mostrò i suoi limiti trascorsi i primi dieci anni, ovvero quando iniziò ad emergere sempre con maggior forza l’esigenza di una domanda abitativa innescata dalla progressiva industrializzazione dell’intero paese.

In risposta all’emergenza abitativa tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, venne messa a punto una delle varianti riguardo l’area di San Miniato, intesa come unica area disponibile idonea alla realizzazione di abitazioni ad alta intensità. Attraverso una variante interna al vecchio PEEP del 1965, viene quindi anticipato uno schema tipologico di quello che si immagina possa diventare il nuovo insediamento residenziale.

Gli elementi di grande novità della variante sono riconducibili sostanzialmente a due: la prima è la ricerca di una massima integrazione tra funzioni e nuove attività all’interno della nuova espansione, così da garantire una permanente vitalità e presenza sociale nel quartiere, in un mix di residenze private, attività universitarie (didattica, ricerca e servizi agli studenti) e attività direzionali indotte dalla volontà della banca del Monte dei Paschi di Siena di insediarsi con un nuovo centro operativo.

¹⁴¹ Relazione al PRG del 1956, in “*Urbanistica*” n.23, anno XXVII, 1958

¹⁴² «Ogni settimana il tradizionale mercato si svolgeva in piazza del Campo e in quella occasione lungo le vie cittadine si contrattavano i raccolti e il bestiame: in questo quadro di apparente staticità il piano regolatore non poteva non vedere come ottimale l’ubicazione delle nuove attrezzature di servizio nell’area della Lizza, indicando con esattezza un nuovo teatro, nuovi palazzi, per uffici, l’autostazione dei servizi di linea provinciale, le nuove scuole » G.Ferrara in: *Siena vicende urbanistiche*, op. cit.

La seconda è l'individuazione non solo funzionale ma fisico-morfologica di un legame spaziale e temporale, tra la nuova espansione di San Miniato e l'area di Piazza Matteotti-La Lizza, individuata già dal 1956 come snodo tra la città antica e le nuove espansioni periferiche.

Ci vorranno altri dieci anni per far sì che il Piano Particolareggiato San Miniato-La Lizza maturi attraverso l'incarico rivolto all'architetto Giancarlo De Carlo nel 1975.

Per De Carlo l'occasione costituisce un campo di prova, in un sistema più organico e strutturato delle precedenti ricerche condotte sui modelli urbani portate avanti parzialmente e solo attraverso singoli episodi quali ad esempio: il piano per Rimini del 1972, i collegi universitari ad Urbino nel 1973, oppure il Villaggio Matteotti a Terni del 1969. È De Carlo stesso a dichiarare in riferimento al piano per San Miniato-La Lizza: *“l'occasione era eccezionale ed io mi ero impegnato molto: probabilmente in quella circostanza ho fornito uno dei miei apporti più qualificanti¹⁴³”*.

“Quando l'Amministrazione comunale mi ha proposto di occuparmi del Piano di San Miniato ho accettato con entusiasmo, poiché i problemi urbanistici di Siena mi interessano per più ragioni. [...] Siena mi interessa in fine perché il problema della zona dell'area di San Miniato e del comprensorio della Lizza, così come è stato impostato dalle forze politiche e dagli enti che sono coinvolti nell'operazione, si presenta ricco di spunti promettenti. Non si tratta di definire una espansione periferica, ma di strutturare un pezzo “contemporaneo” della città che possiede caratteristiche omologhe a quelle insite nella tessitura della città antica”¹⁴⁴

Nella relazione delle “Linee del programma di lavoro” illustrate nel settembre del 1975, De Carlo chiarisce immediatamente quali sono i punti progettuali sul quale il piano di variante pone le sue riflessioni, definendo fin da subito il campo di azione del programma e considera le aree di San Miniato e La Lizza come un'unica entità

¹⁴³ Intervista a G. De Carlo, in: *Nuovo Corriere Senese*, 15 ottobre 1986

¹⁴⁴ Intervista a G. De Carlo, in: *Nuovo Corriere Senese*, 2 ottobre 1986

poste l'una in relazione all'altra, nonostante la distanza fisica che le separa, come leggendo dalla relazione si evince: *“Tuttavia le due aree fanno ormai parte di un unico “campo di urbanizzazione”, nel quale si collocano come poli estremi e contrapposti, generando un flusso di relazioni che coinvolge tutto il territorio affacciato al loro asse di collimazione. Sia il flusso di relazioni che il “campo di urbanizzazione sono ancora più potenziali che attuali, ma la loro eccitazione crescerà inevitabilmente quando l'area di San Miniato sarà stata colmata dalle attività già programmate, quando l'area della Lizza-Piazza Matteotti sarà stata restituita alla sua naturale funzione di “giunto” tra Centro storico e il territorio settentrionale esterno, quando il tessuto connettivo intermedio sarà stato consolidato e strutturato. In questo senso le due aree debbono essere considerate come sottoinsiemi di un unico insieme di cui fa parte anche il territorio ai margini della direttrice che li congiunge”*.¹⁴⁵

Considerando il sistema delle due aree come un unico organismo, De Carlo prosegue la relazione inquadrando il tema progettuale all'interno di una visione unitaria del territorio, che definisce come una: “concatenazione di cerniere” tra le quali si inserisce la “direttrice” della nuova urbanizzazione. La posizione delle cerniere cade nei luoghi dove convergono maggiori concentrazioni di flussi di movimento, di eventi architettonici, di messaggi emessi dal paesaggio, dai caratteri geofisici del territorio, dalla focalizzazione di interessi all'insediamento. L'andamento della “direttrice” è la traccia di come si deforma l'asse di collimazione tra San Miniato e La Lizza sotto la pressione non solo delle “cerniere”, ma anche delle preesistenze geofisiche, degli andamenti naturali, delle edificazioni compiute o verosimilmente da compiere.¹⁴⁶

Alla linee programmatiche faranno seguito nel gennaio del 1976 le “proposte di massima del piano particolareggiato” che segnano il

¹⁴⁵ Linee del programma di lavoro per lo studio urbanistico delle aree di San Miniato e della Lizza, sintesi della relazione tenuta al Consiglio comunale il 29 settembre 1975, pag.3

¹⁴⁶ *Ibidem*, pag. 30

vero e proprio avvio della fase progettuale, le proposte di massima avrebbero dovuto essere lo strumento necessario ad avviare un processo partecipativo attraverso il quale trovare il più ampio consenso pubblico e politico, superando in definitiva la logica della pianificazione urbana attraverso lo zoning, piuttosto introducendo un nuovo modello di progettazione urbana basato sulla partecipazione.

Alle “Proposte di massima” faranno ulteriormente seguito nella primavera del 1977 una fase intermedia di “Pre-progetto” con lo scopo di affinare ulteriormente le analisi e proposte individuate nelle proposte di massima, in virtù della complessità di relazioni esistenti oppure solamente potenziali tra l’area di progetto, il centro storico e l’espansione periferica.

La relazione al “Pre-progetto” che accompagna l’insieme delle proposte progettuali è suddivisa in cinque punti programmatici, 1) Perché un “Pre-progetto”. 2) Definizione dell’Area e sue relazioni col contesto territoriale. 3) Il sistema di movimento e i trasporti. 4) Le attività insediate nell’area. 5) Prospettive e strategie dell’operazione definitiva dal “Pre-progetto”.

Nonostante la variante di piano non entri nel merito della composizione dei singoli episodi architettonici, né potrebbe farlo vista la sua natura di strumento urbanistico territoriale, suggerisce ad ogni modo l’impostazione di massima spaziale delle architetture di maggior rilievo, in particolare indicando al quarto punto della relazione che: *“Il sistema che è stato configurato non è infatti un risultato di una addizione di parti separate, ma invece di un processo integrativo in cui ogni parte acquista significato solo attraverso le relazioni che stabilisce con ciascuna delle altre parti. In altre parole, l’insieme della parti – ed ogni sottoinsieme incluso in ogni parte – costituiscono una “struttura””*.¹⁴⁷

In sostanza l’idea di fondo del piano, ovvero nella concatenazione degli edifici come cerniere urbane, atte a definire una struttura globale territoriale, è quella di far percepire lo sviluppo della città

¹⁴⁷ Relazione del Pre-progetto, pag. 13

attraverso la connessione tra le diverse attività in relazione ai flussi dinamici di comunicazione, sia fisico-spaziali che visivo-percettivi ed immateriali, con lo scopo di scongiurare il distaccamento di una porzione di territorio, quella dell'area di San Miniato, rispetto il centro della città, ovvero rispetto l'area della Lizza.

È su questo principio che gli interessi di De Carlo e Michelucci convergono, ovvero nell'idea spaziale di reazione tra le parti, dove il singolo episodio architettonico è percepito come un unico organismo in continuità con la città.

Nella primavera del 1979, giunge a compimento il progetto urbanistico, nella relazione di piano di De Carlo le parole evocano in sostanza i principi progettuali che Michelucci porta avanti nella sua ricerca da anni: “[...] *Si continuano a progettare piani particolareggiati convenzionali che sono la rappresentazione di compositi e smisurati oggetti, dati come se avessero la capacità di materializzarsi nello stesso momento in cui sono stati ipotizzati. Non si tiene conto che ogni parte ha un suo proprio tempo e che i vari tempi delle varie parti hanno discostamenti che possono essere anche molto rilevanti (...)*”¹⁴⁸. Per De Carlo, appare quindi superato il concetto in cui il piano detti configurazioni planivolumetriche prestabilite, che produce immagini di edifici senza forma, come se il piano si concretizzasse nell'immediato tempo successivo alla sua adozione. Piuttosto suggerisce un'impostazione dove viene lasciata la possibilità al singolo progettista di intervenire ipotizzando una forma libera di comporsi nel migliore dei modi in relazione alla coerenza con le relazioni e continui cambiamenti che inevitabilmente mutano nella città. Un piano che si sviluppa secondo la natura processuale del progetto.

Per la presentazione pubblica viene privilegiato un plastico di legno come mezzo divulgativo della proposta. Nel modello appare evidente la fitta rete dei percorsi che struttura il sistema organizzativo delle parti. I criteri attorno ai quali si è sviluppata l'idea progettuale emergono con chiarezza: ai fondivalle corrispondono le fasce, a

¹⁴⁸ Relazione al piano particolareggiato, 1979

diverso spessore, delle attrezzature collettive, dei principali percorsi pedonali e degli spazi pubblici. Verso di essi sono rivolte le zone di socializzazione degli insediamenti universitari che trovano i più significativi momenti di incontro e di integrazione con le parti residenziali, creando le occasioni di maggiore intensità e scambio sociale tra studenti e abitanti del quartiere¹⁴⁹.

Nel quartiere di San Miniato, tra la confluenza tra l'asse di collegamento nord-sud, proveniente dal fondovalle e l'asse est-ovest, ovvero la direttrice proveniente dalla zona La Lizza, viene collocata la vera cerniera dell'intero insediamento, il centro di quartiere, dove sarebbero confluiti tutti i percorsi pedonali. È in questo esatto punto che il progetto per una Chiesa ed un centro comunitario di Michelucci si inserisce.

Tornano ancora una volta utili le parole di De Carlo per comprendere la genesi del progetto, si legge nella relazione di piano: *“Abbiamo verificato che affidare ai progettisti norme molto vincolanti, addirittura indicazioni alla scala architettonica, ha effetto deresponsabilizzante (...) Nelle planimetrie sono indicati i campi di edificazione e non la sagoma degli edifici; in certi casi si dice che il campo di edificazione, sia pure in tempi successivi, deve essere coperto tutto, in altri casi rappresenta solo il campo di massima occupazione. Poi si indica l'organizzazione dei percorsi meccanizzati e pedonali (...) in altre planimetrie si indicano i movimenti, meccanizzati e pedonali, i collegamenti verticali. Si vede spesso come i flussi suggeriscono la forma degli edifici, specie dove è necessario avere una confluenza verso la zona di centro”*.¹⁵⁰

È attorno all'idea dei flussi che si strutturano come edificio che, sulla fine del 1976, il progetto per una chiesa e per un centro comunitario nel quartiere di San Miniato prende forma. Il tema compositivo dell'edificio percorso è ormai ampiamente indagato da Michelucci e

¹⁴⁹ La descrizione del modello ligneo è contenuta in: C Nepi, *Una Città Laboratorio, gli anni senesi di Giancarlo De Carlo*, Salvetti e Barabuffi Editori, Siena, 2013. Pag. 97

¹⁵⁰ Cfr. nota 137

numerose sono ormai le opere ed i progetti che sviluppano questo argomento.

Michelucci pare rifarsi a pieno alle sollecitazioni di De Carlo riguardo un edificio, o una serie di edifici che si sviluppano attraverso la concatenazione di esperienze spaziali che generano un unico organismo in dialogo e rapporto con la città ed il territorio permeato dallo scorrere dei flussi.

Non vi sono documenti probatori circa la corrispondenza tra De Carlo e Michelucci; tuttavia, sovrapponendo le date è possibile intuire come le fasi tra il progetto urbano e l'organismo architettonico si fondono in un'unica soluzione.

I primi disegni di studio sono datati 9 dicembre 1976, ovvero il momento in cui De Carlo è in procinto della presentazione del "Pre-progetto" avvenuta nella primavera del 1977, e quindi a circa un anno di distanza dalle "proposte di massima del piano particolareggiato". Il Pre-progetto ad ogni modo non recepisce la proposta di Michelucci né mai la riceverà, ma sappiamo dalla cronologia di disegni che gli studi di Michelucci si poteranno avanti fino al 1982.

Dai primi disegni appare evidente la volontà di concentrare lo spazio dell'edificio ecclesiastico attorno ad una figura accentratrice generata da un unico pilastro con rami ricurvi. I disegni successivamente si evolvono nel tentativo di tenere assieme le due parti distinte funzionalmente del progetto, la chiesa con il centro comunitario. Nella successione delle prospettive più volte ripetute, appare chiaro il dispositivo architettonico che Michelucci tenta di rappresentare, due corpi di fabbrica, figurativamente dotati ognuno di una propria fisionomia, tenuti insieme dal parterre di spazio pubblico che confluisce tra uno spazio ed un altro senza soluzione di continuità, la grande copertura della chiesa sostenuta da un unico pilastro a vela: ricorda la soluzione delle vele di irrigidimento della chiesa dell'Autostrada, definendo una sorta di volta di copertura, più alta rispetto il resto dei fabbricati del centro comunitario, aperta sui fianchi e che scarica il proprio peso sui lati esterni attraverso una

successione di arcate, le quali probabilmente, determinano gli accessi all'edificio.

Anche il progetto di suolo risente di tale sommovimento, come spesso accade nelle opere precedenti, lo spazio pubblico della piazza che unisce le due funzioni si muove creando talvolta leggeri, talvolta accentuati avvallamenti, che definiscono dei sottoinsiemi di spazi aperti, come appendici di un unico spazio pubblico fluido nelle sue forme. Il fabbricato del centro comunitario appare come una sorta di *promenade architecturale* che ripiega su sé stessa definendo un volume ad "U" terrazzato e dalle coperture interamente accessibili. Nei disegni di sezione, dove Michelucci indaga il rapporto altimetrico e spaziale tra le parti, il centro comunitario sviluppato su due livelli, appare più basso rispetto il volume della chiesa, il quale tuttavia vi entra in relazione fisica e spaziale penetrando lo spazio dell'aula liturgica, in una sorta di balconata che si affaccia sullo spazio sottostante dove si svolgono i riti cerimoniali. Una soluzione, nel raccordo dei percorsi, che ricorda la balconata presente nella chiesa di Arzignano del 1967.

Nelle ipotesi successive, spazi, funzioni e forme, si fondono sempre di più in un unico spazio fluido e continuo determinato dai flussi pedonali, sino a definire con maggior chiarezza sul finire del 1980 l'aspetto figurativo delle singole parti. Nella figura di una grande arca incagliata per la chiesa, trafitta da un edificio a nastro dalla copertura accessibile che ospita gli spazi del mercato, che confluisce in una sorta di piazza sopraelevata a forma di teatro quale copertura di un edificio circolare per il centro comunitario che continua il suo sviluppo anche in un corpo di fabbrica basso a forma di *crescent* il quale definisce il limite dell'intervento.

La successione di forme e spazi che si vengono così a configurare, rende la lettura del progetto come un unico elemento in accordo con la città, dove gli spazi e le funzioni sono interamente connesse le une alle altre, realizzando l'intento primario del piano particolareggiato di De Carlo, in cui, riprendendo le parole della relazione al piano: *"ogni parte acquista significato solo attraverso le relazioni che stabilisce con ciascuna delle altre parti. In altre parole, l'insieme della parti – ed*

ogni sottoinsieme incluso in ogni parte – costituiscono una “struttura””.

L'andamento altimetrico del profilo delle coperture, innalzandosi nelle due estremità della “prua” dell'Arca e degli spalti del Teatro, rimandano ai segni territoriali del paesaggio circostante, come si evince dalla lettura dei disegni in cui il progetto viene sempre rappresentato insieme al contesto naturale posto sullo sfondo. Non è un caso che in queste ultime raffigurazioni del 1981, tra la sommità delle due coperture, riferite alla chiesa e al centro comunitario, non vi sia più alcuna differenza: un indizio che fa riflettere circa l'importanza che Michelucci attribuisce alle due istituzioni, così che vita religiosa e vita civica, siano poste sullo stesso piano simbolico e comunicativo, assumendo nei confronti del territorio la stessa importanza senza il dominio di forma dell'una sull'altra.

Se l'archetipo del Teatro, come già visto, è un modello sperimentato da Michelucci in precedenza che sottolinea la forma della *civitas* nell'atto collettivo di essere raccolto attorno un unico spazio, l'archetipo dell'Arca è usato per la prima volta nel progetto per San Miniato.

La domanda che ci poniamo in questa sede è come mai Michelucci abbia scelto questo tipo di archetipo per simboleggiare il centro di una comunità nascente.

L'immagine archetipica dell'Arca o più in generale dell'imbarcazione, rappresenta simbolicamente lo strumento attraverso il quale l'essere umano riesce a spostarsi al di sopra delle oscure acque, sulla profondità del mare. La solidità dell'imbarcazione è determinante al fine di stabilire una condizione psicologica di agio nei confronti dell'atto di traversare una distesa d'acqua sconosciuta, poiché la solidità dell'involucro dell'imbarcazione determina un confine preciso tra la vita e la morte.

Per tale ragione, in quasi tutte le civiltà, la costruzione della barca è accompagnata da pratiche rituali, connesse alla tensione tra le forze che operano per tenerla a galla ed altre che al contrario tentano di

affondarla. Alla barca viene anche riconosciuto il suo ruolo di orientamento e movimento direzionale, sia sul piano fisico-percettivo che su quello psichico-inconscio: rappresenta pertanto un veicolo o una via per giungere alla trasformazione dell'Io, evidenziando la necessità di stabilire una destinazione e di seguirne una rotta di orientamento. La metafora della barca simboleggerebbe, dunque, l'Io dell'uomo che naviga sulle correnti variabili della psiche traghettato dalle imbarcazioni della coscienza e dell'inconscio, delle navi dell'immaginazione, dell'intelletto, della speranza, della fede, del coraggio, dell'illusione, della fantasia, del sogno.

La forma più usuale di una barca è quella di contenere uno spazio vuoto che si configura come una cavità abitata da uomini: evoca nella sua forma interna il nostro primo viaggio nelle acque originarie della cavità uterina materna, come lo psicologo Erich Neumann¹⁵¹ definisce: *“l'imbarcazione rievoca il dondolio della culla, e l'area della salvezza, nonché la nostra ultima traversata nella barca della “morte” che riconduce al ritmo sonnolento, sospeso e oscillante dell'infanzia primordiale, dell'oceano primordiale della notte”*.¹⁵²

Il funzionamento di una “nave” dipende dal coordinamento organico di un gruppo di individui che ne gestiscono le singole parti, e per tale motivo lo spazio della “nave” può definirsi come uno spazio collettivo, dove l'attività del singolo viene messa costantemente in relazione all'attività del gruppo governato da un capitano.

¹⁵¹ Erich Neumann (Berlino, 23 gennaio 1905 – Tel Aviv, 5 novembre 1960) è stato uno psicologo e psicoanalista tedesco. Partendo dalle posizioni junghiane, Erich Neumann ha indagato una teoria evolutiva della psiche umana, in particolare la coscienza, associando le tappe dello sviluppo individuale con quelle della storia della coscienza nell'umanità. Nelle sue opere, Neumann applica rigorosamente il metodo di amplificazione proposto dalla psicologia analitica di Jung. In altre parole, l'associazione delle immagini inconse o oniriche a simboli universali, presenti nella mitologia, nella religione, nel misticismo, ecc. Secondo tale approccio, i contenuti inconsci individuali devono essere associati a questi referenti universali affinché possano essere adeguatamente interpretati.

¹⁵² Erich Neumann, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1980

Il significato simbolico della nave, quale luogo collettivo governato dalla cooperazione degli uomini, entra a far parte nell'immaginario politico sin della Grecia arcaica attraverso l'uso della poesia, dove la città-stato viene paragonata ad una nave:

Alceo (VI sec.).

Fr. 208a V

*ἀσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν,
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κολίινδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὄν τὸ μέσσον
ναῖ φορήμεθα σὺν μελαίνα
χείμωνι μόχθεντες μεγάλῳ μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἦδη,
καὶ λάκιδες μεγάλαι κατ' αὐτο,
χόλαισι δ' ἄγκυρραι
[...]*

*-τοι πόδες ἀμφοτέροι μενο[ισιν]
ἐν βιμβλίδεσσι· τοῦτό με καὶ σ[άοι]
μόνον· τὰ δ' ἄχματ' ἐκπεπ[.]άχμενα
..]μεν φ[ό]ρηγντ' ἔπερθα· τὸν[...]*

*"Non comprendo la direzione dei venti,
da questa parte rotola un'onda,
di là un'altra e noi in mezzo
siamo portati con la nera nave,
fiaccati dal violento turbine;
l'acqua della sentina ricopre la base dell'albero,
la vela è tutta un cencio trasparente,
grandi squarci la solcano, le sartie cedono, i timoni [...]"*

Nel fr. 208a V Alceo evoca l' archetipo dell'imbarcazione, proiettando la profonda crisi politica che vive la sua città Mitilene minacciata da una cospirazione tirannica e la sua fazione politica nella

rappresentazione simbolica della nave travolta dalla tempesta. Crea gli elementi fondamentali del naufragio metafora del disorientamento politico in un testo che contiene una fortissima funzione espressiva fondata su basi psicologiche che rimandano a reali esperienze della vita in mare:

*i venti che soffiano senza direzione
 le onde che rotolano da ogni parte
 la nave nera
 l'acqua della sentina
 la vela ridotta a cencio trasparente, solcata da squarci
 le sartie e i timoni che cedono
 il carico devastato*

La poesia, la quale non richiama una specifica forma della città-nave, attua questo parallelo nella continua oscillazione dei rapporti di forza al suo interno: l'instabile equilibrio tra le sue componenti sociali ed economiche. L'idea dello Stato come nave, richiamata anche da Platone nella metafora della nave¹⁵³, del capo come timoniere, delle discordie sociali come flutti tempestosi, dei cittadini come passeggeri verrà ripresa innumerevoli volte e in diversi contesti. Ed è naturale che questi accostamenti si siano prestati ad altrettante traduzioni iconografiche. Molte sono le raffigurazioni in cui lo Stato viene rappresentato come una nave, al cui interno i buoni cittadini collaborano per assicurare il bene comune, così come altrettanto abbondanti sono le raffigurazioni in cui la stessa chiesa cristiana è

¹⁵³ La Repubblica (in greco antico: Πολιτεία, Politéia) è un'opera filosofica in forma di dialogo, scritta approssimativamente tra il 380 e il 370 a.C. dal filosofo greco Platone. Si pensi a una nave, il cui capitano è più grande e più forte di tutti i marinai [...] I membri della ciurma stanno a litigare fra loro, contendendosi il timone, pur essendo anch'essi inesperti di marineria [...] pur essendo privi di techne e di pratica, pensano che l'arte del pilota si acquisisca semplicemente prendendo il governo della nave. Il pilota competente, il quale sa che ci si deve preoccupare dell'«anno e delle stagioni, del cielo e degli astri», viene trattato come un inutile chiacchierone con la testa fra le nuvole.

paragonata ad una nave, il cui albero viene trasfigurato nell'elemento della croce o del campanile.

Nell'iconografia storica esistono diverse versioni di rappresentazione della chiesa a forma di nave. La *navicula Petri*, che viene tratta in salvo da Cristo, il quale viene solitamente raffigurato mentre porta a riva Simon Pietro inginocchiato dinnanzi a lui abbonda nell'arte medievale. Basti pensare, ad esempio, al celebre mosaico della navicella in San Pietro, eseguito su disegno di Giotto¹⁵⁴, oppure sulla *navicula Petri* che compare nella predella del Polittico Strozzi di Andrea Orcagna¹⁵⁵, opera del 1357 conservata a Firenze in Santa

¹⁵⁴ La Navicella è un mosaico frammentario (circa 740x900 cm) realizzato su disegno di Giotto nel 1305-1313 circa e un tempo affisso sulla facciata antistante il quadriportico dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano. Oggi i resti si trovano nell'atrio della basilica di San Pietro. Due tondi con angeli, del diametro di 65 cm ciascuno, provenienti forse dalla cornice della Navicella, si trovano oggi rispettivamente nella chiesa di San Pietro Ispano a Boville Ernica in provincia di Frosinone e nel Museo del tesoro di San Pietro di Roma.

Il Mosaico della Navicella è la traduzione artistica di un passo del Vangelo di Matteo (14,22-33), ovvero:

22 Subito dopo ordinò ai discepoli di salire sulla barca e di precederlo sull'altra sponda, mentre egli avrebbe congedato la folla. 23 Congedata la folla, salì sul monte, solo, a pregare. Venuta la sera, egli se ne stava ancora solo lassù. 24 La barca intanto distava già qualche miglio da terra ed era agitata dalle onde, a causa del vento contrario. 25 Verso la fine della notte egli venne verso di loro camminando sul mare. 26 I discepoli, a vederlo camminare sul mare, furono turbati e dissero: «È un fantasma» e si misero a gridare dalla paura.

27 Ma subito Gesù parlò loro: «Coraggio, sono io, non abbiate paura». 28 Pietro gli disse: «Signore, se sei tu, comanda che io venga da te sulle acque». 29 Ed egli disse: «Vieni!». Pietro, scendendo dalla barca, si mise a camminare sulle acque e andò verso Gesù. 30 Ma per la violenza del vento, s'impaurì e, cominciando ad affondare, gridò: «Signore, salvami!». 31 E subito Gesù stese la mano, lo afferrò e gli disse: «Uomo di poca fede, perché hai dubitato?». 32 Appena saliti sulla barca, il vento cessò. 33 Quelli che erano sulla barca gli si prostrarono davanti, esclamando: «Tu sei veramente il Figlio di Dio!».

Il mosaico raffigura fedelmente il passo citato.

¹⁵⁵ Andrea di Cione di Arcangelo, soprannominato l'Orcagna, (1310 circa – 1368) è stato un pittore, scultore e architetto italiano, attivo a Firenze dal 1343.

Maria Novella, o ancora all'affresco del 1366-1368 che Andrea di Bonaiuto¹⁵⁶ dipinse in una delle quattro vele della sala capitolare del convento di Santa Maria Novella. Nella maggior parte delle versioni, fatta eccezione per Giotto, le raffigurazioni rappresentano il trionfo della Chiesa sui propri nemici, gli eretici e gli infedeli, in riferimento al periodo storico in cui si ambienta la scena.

È ragionevole ipotizzare che Michelucci fosse a conoscenza di tali riferimenti iconografici, in special modo per le immagini riferite al contesto toscano, non ultima la raffigurazione di Giotto, quale grande estimatore egli era¹⁵⁷.

Michelucci osserva Duccio, le opere di Ambrogio e Pietro Lorenzetti, medita su Giotto riscoprendo la "Toscanità" delle proprie radici più profonde. Scriverà: "Il mio amore profondo della Toscana è Giotto. La campagna, la montagna, le città antiche sono Giotto. Quando faccio le mie passeggiate giornaliere e prendo i contatti con queste mezze montagne toscane, ritrovo questa struttura di Giotto che contraddistingue il mondo toscano dalla parlata all'ultima pietra murata. Allora io amo la Toscana. (...) Qui in Toscana mi basta un piccolo pezzo di bosco o una casettina nella campagna per cogliere tutto quello che posso cogliere di sostanza formativa. Perché l'importante è ciò che si deposita...Quando sono di fronte a un sasso, a un cipresso, a una stradina, a una casa che mi porta davanti a Giotto, ecco allora mi sento compiuto. Io sento che sono fatto di questa materia. Ecco mi ritrovo".¹⁵⁸

Nei suoi anni giovanili, Michelucci studia i maestri prerinascimentali attraverso l'osservazione della pittura di Giotto interpretandola come

¹⁵⁶ Andrea di Bonaiuto, o Andrea Bonaiuti o Andrea da Firenze (Firenze, marzo 1319 – Firenze, luglio 1377), è stato un pittore italiano.

¹⁵⁷ Il tema dell'influenza della pittura dei maestri toscani prerinascimentali nella precisazione della poetica e degli strumenti compositivi di Giovanni Michelucci è stato oggetto di studio e approfondimento critico in F. Privitera, *Disegnare Dialoghi, Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Bandecchi e Vivaldi Editori, Pontedera, 2008

¹⁵⁸ G. Michelucci, "La Toscana", in: G. Cecconi (a cura di), *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, p. 7

possibile fonte di rinnovamento delle arti ¹⁵⁹. Sono questi gli anni durante i quali Michelucci intrattiene rapporti con gli amici pittori, in particolare Pietro Bugiani¹⁶⁰, con il quale amava conversare di “...Giotto, Masaccio, Beato Angelico, leggendo Petrarca, Dante e i Fioretti di San Francesco...”. In particolare, in questi anni, Giotto e San Francesco diventano figure cruciali per la formazione artistica e culturale di Michelucci, punti di riferimento figurativo ed etico.

Su queste premesse possiamo allora intuire come l'archetipo dell'arca possa essere stato preso a modello per la chiesa di San Miniato, come una figura simbolica che manifesta nella sua immagine l'orientamento di una comunità che inizia il proprio cammino verso un nuovo brano di città. L'arca di San Miniato, in fondo, simboleggia proprio questo cammino, ovvero, in accordo ai principi teorici e tecnici del piano particolareggiato, la navigazione del tessuto urbano che dal centro storico di Siena e dall'area della Lizza, si avventura attraccando verso il territorio esterno del paesaggio di San Miniato, ripreso nella forma cuspidata dell'imbarcazione.

¹⁵⁹ Cfr. M. Dezzi Bardeschi, (a cura di), *Un viaggio lungo un secolo, disegni di architettura*, Alinea, Firenze, 1988

¹⁶⁰ In un carteggio tra G. Michelucci e P. Bugiani, è possibile rintracciare la notizia della passione di Michelucci verso l'arte medievale: [...] Allora fosti per me un padre, un amico, un maestro. Ma leggendo nelle tue memorie si torna a quei tempi e rifò con te il cammino a ritroso. Mi pare ieri, quando assieme camminavamo lungo l'Ombrone, o per le strade della Fallita e tu mi parlavi di Giotto, Mi leggevi i Fiorentini, Dante, o il Petrarca. E che coperte per me che non sapevo niente di niente, e che la scuola non mi aveva neppure fatto intravedere. Tornavo a casa felice e leggero, mi pareva di stare sospeso nell'aria, con un desiderio enorme di fare, di capire, nella speranza di poter anch'io esprimermi, per comunicare ad altri quello che provavo e sentivo. Poi tu dovesti lasciare Pistoia... ti seguì a Roma: a Roma mi introducesti all'architettura (...). Lettera di P. Bugiani a G. Michelucci, G. B. Bassi, (a cura di) *Alle radici di Giovanni Michelucci, Pistoia come luogo felice*, Tre lettere ritrovate del carteggio inedito Michelucci – Bugiani.

Studi per la chiesa di San Francesco

Guri, Venezuela - 1982-1983

Per comprendere a fondo l'archetipo della chiesa-nave, risulta utile confrontare la chiesa di San Miniato con il progetto della cappella voltiva dedicata a San Francesco a Guri in Venezuela. Intorno al 1982 Michelucci venne incaricato, in occasione della costruzione di una diga a Guri, dall'impresa viareggina Brasanti, del disegno di una cappella da collocare sulla riva del nuovo lago artificiale.

L'impossibilità di recarsi sul luogo consente a Michelucci una certa libertà espressiva sollecitandolo ad immaginare un'imbarcazione incagliata o pronta a spiegare le vele per salpare.

Questa volta la genesi dell'idea della chiesa-barca, a differenza della chiesa di San Miniato, è esplicitata dalle parole che Michelucci stesso scrisse riguardo questo progetto: "Via via che procede, la vita consente alcune cose. E c'è un momento in cui le cose che vengono in mente sono fra le più belle, perché sono come improvvisate. Si prende un foglio di carta e mentre si parla si fa un segno; quel segno è vivo. Alla mia età, c'è una sapienza che non avevo, posso fare un ragionamento sull'architettura che prima non sapevo fare. Ma quella felicità, mentre corri con il lapis incosciente non esiste più, e non è poco ciò che viene a mancare.

Prima quando facevo quei segni non sapevo dove stavo andando, ora quando progetto, so già fin dai primi appunti in quale strada cammino.

Una chiesa a forma di barca.

Sono venute delle persone dal Venezuela e mi hanno proposto di fare una chiesa, o meglio un organismo in ricordo di San Francesco. Per me, ricordarmi di San Francesco è come ricordarmi di una delle persone più care con le quali possa aver avuto un rapporto.

Naturalmente a che cosa posso pensare per un oggetto dedicato a San Francesco d'Assisi? Posso pensare alla cosa più libera, la più felice, la più pronta a partire per l'ignoto. Questo grande uomo, il più grande poeta che sia mai esistito, mi fa pensare a questo. Così ho immaginato una barca.

Come per dire, cominciamo a navigare, andiamo via; perché questo è l'importante. Andiamo incontro all'ignoto, sempre. Allora nasce spontaneo questo desiderio di vivere una vita che non è quella quotidiana, e così sento il bisogno di vivere, di andare nella pazzia. Io credo che si debba diventare un po' pazzi! ... Sì, l'elogio della pazzia per liberarci da noi stessi, da questo mondo dove si fanno dei discorsi saggi e si crede di potere insegnare e si crede di poter apprendere; ma non è vero nulla.

Quindi il problema è questo: prendiamo la barca e incominciamo a scoprire il mondo. È un canto di liberazione, no?

Ecco come mi è venuta l'idea della barca..."¹⁶¹

La fervida immaginazione di Michelucci si esprime attraverso una serie di disegni nel novembre del 1982, raffiguranti un'arca incagliata tra le rocce da cui si diramano sui fianchi ponti di collegamento verso elementi che appaiono come concrezioni di roccia. Difficile dire in questa fase di disegno, se le figure appartengono ad un mondo naturale oppure se sono elementi architettonici collegati tra loro, certa è però la volontà percepibile fin dai primi disegni di collegare, come di consueto accade nelle opere, i volumi dell'organismo architettonico in ogni sua parte. Man mano che i disegni si evolvono, la grafica si asciuga sostituendo alle immagini naturali, volumi architettonici maggiormente definiti. L'arca appare dunque, già nel febbraio dell'83, come un elemento parzialmente sormontato da una copertura a capanna che anticipa l'ingresso dell'edificio. In altre versioni invece è l'arca stessa ad assolvere il ruolo di copertura dello spazio liturgico fuso nella composizione insieme agli altri elementi che definiscono l'andamento generale volumetrico. Nella stesura definitiva del progetto, la cappella viene drasticamente ridotta rispetto le premesse iniziali dei disegni a mano libera. Vengono redatte due versioni, una prima composta da un tetto a capanna che copre un unico spazio ad andamento longitudinale, una seconda

¹⁶¹ G. Michelucci, "Iode allo scarabocchio", in: G. Cecconi (a cura di), *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni*, p. 85-86

maggiormente espressiva, e più aderente alle idee iniziali, definita da un corpo di fabbrica tripartito in tre luoghi principali. In questa soluzione, la planimetria si articola in tre spazi dall'andamento organico, il sagrato esterno coperto, il nartece d'ingresso e l'aula liturgica, tenuti insieme da un'unica copertura dall'andamento curvilineo. In questa versione l'attenzione è rivolta maggiormente verso il controllo dei percorsi; una passerella in quota collega il percorso esterno in salita che lambisce il volume dell'edificio immettendosi nel secondo livello al di sopra degli spazi del sagrato e del nartece. Questo secondo livello, con una soluzione a balconata, si affaccia sullo spazio dell'aula liturgica, senza però permetterne l'accesso, stabilendo esclusivamente un rapporto visivo tra le parti.

In entrambe le soluzioni persiste l'idea dell'imbarcazione, seppur ridotta a singolo elemento a sé stante della composizione. L'imbarcazione in ambedue le versioni viene posta come un oggetto scultoreo sollevato, anticipatorio dello spazio del sagrato.

Incuriosisce tale oggetto e soluzione progettuale, ricordando nella forma e posizione la fontana della Navicella, posta di fronte lo spazio del sagrato alla basilica di Santa Maria in Domnica a Roma la quale, secondo la tradizione, in epoca romana i marinai del *castrum*¹⁶² avrebbero fatto realizzare un modello marmoreo di una barca, per offrirlo, come una sorta di *ex voto*, alla dea Iside, protettrice dei naviganti. Andato perduto durante il Medioevo, i resti del modello scultoreo furono ritrovati all'inizio del XVI secolo nei pressi della basilica di Santa Maria in Domnica. Prima che andassero di nuovo definitivamente perduti, Papa Leone X incaricò lo scultore Andrea Sansovino di farne una copia che, tra il 1518 e il 1519, fu collocata davanti all'entrata della chiesa.

¹⁶² In epoca romana nei pressi del colle Celio sorgevano i *Castra misenatium*, il quartiere del reparto di marinai della flotta di stanza a capo Miseno, il cui principale incarico, quando non era impegnato in attività militari in mare, era quello di manovrare il *velarium* del Colosseo.

Michelucci continuerà a far uso dell'archetipo dell'Arca utilizzandolo nel tempo in altri progetti tra i quali:

1980, Studi per un centro sportivo a Prato

1982, Studi per la chiesa di San Francesco, Guri (Venezuela)

1987, Scenografia per l'opera Amoros e Guerriero di Claudio Monteverdi, Siena

1990, Teatro di Olbia

V

L'ALBERO

Giardino degli Incontri del carcere di Sollicciano

Firenze, 1986-2007

Nell'intervista pubblicata su «*La Nazione*» il 24 febbraio 1983, alla domanda: «Come costruirebbe lei un carcere se glie lo chiedessero?», Michelucci rispose: “Non lo costruirei, lo farei fare ad un altro. In questo caso la mia vigliaccheria arriverebbe fin qui. A meno che non mi facessero costruire una intera città”.¹⁶³

La riflessione sull'architettura carceraria, si inserisce in un ragionamento più ampio che Michelucci, attorno all'età di 90 anni, matura agli inizi degli anni '80 rispetto al rapporto carcere-città. Sono questi anni di grande fermento attorno agli argomenti dell'emarginazione umana dei casi di devianza psichica e criminale. Il dibattito sulla malattia mentale culmina infatti nel 1978 con la legge 180, la cosiddetta legge Basaglia, che istituisce la chiusura dei manicomi a favore di una più ampia umanizzazione e diffusione delle strutture assistenziali, mentre il dibattito sulla riforma carceraria troverà un primo momento di applicazione nella legge 354 del 1975 per culminare poi nel 1986 con la legge 663, la cosiddetta legge Gozzini.

In particolare, a Firenze dal 1973 inizia l'iter per la realizzazione del nuovo carcere di Sollicciano, la cui lunga gestione burocratico-amministrativa risente senza dubbio delle vicende della riforma penitenziaria, prima maggiormente disponibile verso l'apertura sulle modalità di condizioni del regime di semi libertà dei detenuti, poi

¹⁶³ Intervista di Francesco Colonna, da «*La Nazione*» il 24 febbraio 1983

subito revisionata verso la limitazione di ogni tipo di concessione. In questo clima nel gennaio del 1981 Michelucci diede avvio all'istituzione della fondazione che porta il suo nome, costituita poi nel 1982 con lo scopo di svolgere attività di ricerca nel campo dell'urbanistica e dell'architettura moderna e contemporanea, con particolare riferimento alle strutture sociali, quali ospedali, carceri e scuole. Attorno agli stessi anni, nell'aprile del 1983 venne pubblicato il primo numero della serie IV de "La Nuova Città"¹⁶⁴, la rivista che Michelucci ha promosso fin dal 1945, dedicata interamente al tema delle strutture carcerarie. Non stupisce dunque se proprio su scuole, ospedali e carceri, verteranno le indagini di ricerca privilegiate dell'ultimo Michelucci.

Torniamo alla domanda iniziale e cerchiamo di comprendere perché Michelucci sente il bisogno di progettare un'intera città piuttosto che un carcere. Come Michelucci chiarirà successivamente, l'interesse fondamentale non è il carcere, ma la città; una città in cui il carcere non sia compreso né come concetto, né come luogo¹⁶⁵.

Alla base della riflessione, vi è l'osservazione che la crisi sulla convivenza civile della società contemporanea si acuisce attraverso le proprie scelte di emarginazione ed allontanamento delle strutture

¹⁶⁴ Gli argomenti trattati su "La Nuova Città" n. 1 "Carcere e città", aprile 1983, vertono interamente sul tema dell'architettura carceraria, con i contributi di: Giovanni Michelucci: *Da che parte sto?*; Massimo Pavarini: *La città e il suo rovescio. Note in tema di carcere e metropoli*; Alessandro Margara: *Riforma della istituzione penitenziaria e nuova organizzazione delle strutture*; Gian Paolo Nascetti: *Il programma di edilizia penitenziaria decentramento e urgenza*; *Conversazione tra Giovanni Michelucci e due progettisti del nuovo carcere giudiziario di Sollicciano: Sollicciano. Crisi di un progetto o crisi della riforma? Cronaca di un carcere*; Antonella Caponnetto e Amato Dessi: *Controllati e controllori. La preparazione del personale carcerario*; Gian Paolo Meucci: *comportamenti devianti, cultura giovanile, ambiente urbano*; Guido De Masi e Fabio Braccianti: *San Frediano. Un risanamento mancato*; Fanny Di Cara: *Un artigianato di segno nuovo*; Maurizio De Marco: *Immagini e umori di un laboratorio urbano*.

¹⁶⁵ Dalla relazione dell'incontro con i detenuti a Sollicciano, Firenze 27 maggio 1985

sociali quali carceri ed ospedali, dislocandoli in zone sub urbane della città non partecipanti più attivamente alla vita cittadina.

Chiarendo ulteriormente il concetto, la tesi che Michelucci sostiene è che la città creata negli ultimi cinquant'anni sia un organismo antiestetico, intesa non come frutto di una sommatoria indisciplinata di vari stili, ma per una latente incapacità a costruire, un complesso di funzioni che non riesca a costituire un'unica unità formale.

La forma stessa della città, così come quella raccolta dalle visioni rinascimentali della città ideale, è una città che si compone razionalmente attraverso l'ordine geometrico delle parti, determinante per rigidità della forma stessa, una situazione di tipo carcerario.

Michelucci su questo scriverà: "In un ordine di tipo geometrico prestabilito qualsiasi essere vivente che segua le leggi proprie di comportamento di disturbo, va nascosto o precluso all'occhio di chi vede quelle città ideali, geometricamente definite da Ippodamo o dagli architetti del '500. Chiunque soffra della mancanza di libertà, e quindi della impossibilità di iniziative, cessa di vivere la propria vita, è dominato da una volontà impressa dalla forma. Ecco perché la forma della città ideale è la matrice del panottico, così come la esaltata prospettiva centrale, cara al Rinascimento, illude sulla conquista e il controllo visivo di uno spazio infinito (...) è come se la relazione tra oggetti, gli spazi e le persone esistesse solo in funzione del principe, così come, a maggior ragione, nel panottico l'individuo esistesse solo in funzione di colui che lo controlla".¹⁶⁶

Queste considerazioni sono le basi per un'aspra critica contro la società contemporanea stabilendo un rapporto di dipendenza tra forma della città e localizzazione delle strutture carcerarie, dove in realtà è la città stessa che generando gli spazi delle carceri, riscatta il proprio valore etico e morale. E dunque ogni rapporto tra i due

¹⁶⁶ G. Michelucci in: Mario Cuminetti, *...Ero in carcere...*, Editrice Marietti, Casale Monferrato, 1985

esiste in quanto città e carcere hanno bisogno l'uno dell'altro per esistere e per confermare la propria identità.

Le carceri intese come prodotto surrogato della città, stabiliscono un rapporto biunivoco con essa, quali luoghi del riscatto umano e di reinserimento degli individui all'interno della società e pertanto tali luoghi dovrebbero essere concepiti come parte integrante della città svolgendo il ruolo di rieducazione del cittadino basato sulla partecipazione alla vita urbana. Secondo Michelucci, la tendenza della città ad allontanare da sé i luoghi della pena, non rappresenta una evoluzione positiva del convivere con la devianza, piuttosto il tentativo di rimuovere dal proprio corpo tutti i problemi che la società, e di conseguenza la città, ritiene deturpanti per la propria immagine convenzionale.

La città saprà dunque superare la propria crisi di identità solo quando saprà affrontare con una nuova coscienza critica il problema della devianza.

Non accettando l'idea del carcere quale elemento indispensabile per la difesa della sicurezza sociale, la città non avendo abolito il carcere lo ha solamente allontanato non riconoscendolo come un elemento partecipativo alla sua vita, generando inevitabilmente uno spazio di "terra di nessuno" che si interpone tra sé ed il carcere. Michelucci ritiene che poiché è dalla condizione di isolamento e sofferenza che provoca una situazione spaziale riduttiva, come può essere quella del carcere e dalle leggi che regolano la vita di tali spazi, che possono nascere delle proposte e delle idee che l'individuo in libertà non è in grado di pensare né tantomeno di progettare; sarà proprio quella che definisce la "terra di nessuno" che dovrà diventare di fatto lo spazio di una nuova creatività. Se la città ha rifiutato tale spazio, la logica e l'economia impongono invece che esso appartenga al carcere, per distruggere sé stesso, ma anche per trasformare la città che lo ha rifiutato.

Per realizzare la città che immagina Michelucci, bisognerebbe dunque trasformare la funzione carceraria, sconvolgendo le radicate abitudini della vecchia città, reinterprestando valori e pregiudizi, e

saper dare vita a nuovi spazi e nuovi sistemi relazionali di vita. Nutrire dunque la speranza che, il mondo cambi e gli uomini si riconoscano nei luoghi, negli spazi che hanno desiderato ed hanno contribuito a realizzare allorché un'idea sia maturata nella conoscenza di chi ha il compito di orientare e seguire gli avvenimenti della città. In particolare, nel caso del carcere, la sua trasformazione dovrebbe dar luogo a nuovi spazi e servizi che tendono a creare le premesse che giustificano il suo superamento concettuale. Gli spazi del carcere dovrebbero così strutturarsi come luoghi pieni di vita interna, alla stregua della vita esterna della città, ed innestare un dialogo tra interno ed esterno tessendo relazioni sia semplicemente visive che lavorative ed associative. Solo così facendo si riuscirebbe a superare il concetto di pena e trasformare la città, la quale seppur sempre dotata di spazi carcerari, avrebbe nuovi luoghi, nuove strutture partecipative ed attive agli eventi cittadini, capaci di far sentire la vita interna al carcere partecipe della società e riuscire a rieducare e reintegrare il detenuto, rendendolo partecipe di una vita sociale mai praticata in precedenza.

L'occasione per mettere in pratica queste riflessioni si concretizza nell'aprile del 1995 attraverso l'avvio di un fitto dialogo tra Michelucci ed un gruppo di detenuti, tra gli altri anche con alcuni architetti reclusi, del carcere di Sollicciano¹⁶⁷.

Il carcere rappresenta il caso studio emblematico circa le perplessità avanzate da Michelucci riguardo lo spostamento in un'area periferica della città dell'istituto carcerario localizzato prima nel quartiere delle Murate, prossimo al centro di Firenze.

¹⁶⁷ G. Michelucci, dalla relazione dell'incontro con i detenuti a Sollicciano, Firenze 29 giugno 1987: "Furono proprio alcuni detenuti che proposero di progettare dentro il carcere un giardino per la città. Così nacque quell'esperienza che considero tutt'ora tra le più belle e significative della mia vita che prese nome del "Giardino degli Incontri". G. Michelucci In: Corrado Marcetti e Nicola Solimano (a cura di) *G. Michelucci, Un fossile chiamato carcere, scritti sul carcere*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze, 1993

Per sua posizione Sollicciano rappresenta un elemento di discontinuità territoriale rispetto al tessuto residenziale, agricolo e produttivo della zona. Si sviluppa su di un'area di 14 ettari, ai margini amministrativi della città di Firenze, ai confini di Scandicci, oltre il fiume Greve e i nuclei insediativi lungo il tracciato fluviale, nei lembi di territorio rurale rimasti liberi, su una delle direttrici di sviluppo dell'area metropolitana investita da un consistente processo di rilocalizzazione della residenza e delle attività produttive. Lontano dunque dai centri residenziali, il carcere non innesca alcun genere di rapporto con i due centri abitati di Scandicci e Firenze, generando una condizione anti-urbana di vuoto all'intorno, quel campo di azione che Michelucci definisce la "terra di nessuno". È in un lembo di terra posto a sud del complesso carcerario che trova spazio il giardino degli incontri.

L'intervento nasce dalla richiesta dei detenuti di avere un luogo idoneo dove poter svolgere gli incontri colloquiali con i propri familiari, con caratteristiche diverse rispetto la precedente aula dove l'austerità dello spazio ristretto e la razionale geometria dell'ambiente scandito da barriere fisiche infrapposte tra detenuti e pubblico venissero meno, cercando di alleviare l'accentuato senso di oppressione. Oltre alle scarse condizioni acustiche che rendevano tale luogo particolarmente alienante e di difficile riservatezza.

Sul progetto scrive Adriano Sofri: *"Bel titolo, dapprima mi aveva lasciato circospetto. Un giardino di pietra, in una riserva di cemento e ferro, dalla quale sono banditi alberi ed erba. Poi l'ho visto, sia pure in fotografia, e l'ho trovato bello e favoloso. I bambini ne sarebbero affascinati, ho pensato, e anche gli amanti. E poi dai tronchi di pietra può nascere un fiore: meglio ancora, una coppia di merli può prenderla sul serio, farci il nido, e covare una nidiate. Tutto è pronto, dunque. Manca l'inaugurazione"*.¹⁶⁸

¹⁶⁸ A. Sofri: *Piccolo dizionario per i lettori*, in "La Nuova Città: Dal Carcere" pag. 8-9-10, 2004/2005, VIII serie, Firenze 2005

L'intervento, che all'esterno si presenta come un corpo di fabbrica allungato coperto da un tetto a doppia falda, si contraddistingue dal resto del carcere per il suo carattere interno intimo e fiabesco, conferitogli dalla presenza degli alti pilastri arborescenti in calcestruzzo spruzzato che simula la ruvidità della corteccia. In un certo qual modo, la sezione dell'edificio ricorda il precedente progetto per l'osteria del Gambero Rosso nel parco di Pinocchio a Collodi, ma l'espressività delle strutture alberate questa volta completamente libere di apparire come veri e propri alberi di cemento, partecipano alla composizione dello spazio scandendolo come una sorta di ambiente naturale dove sostare e trovare il proprio luogo di riservatezza attorno alle radici, qui metaforicamente rappresentate dalle sedute in calcestruzzo rivestite da tessere di ceramica colorate.

Il nuovo edificio è posto in continuità con la precedente aula colloqui trasformata in una sala di attesa per il pubblico, la quale sormontando il muro di cinta esterno del carcere è posta ad una quota superiore e direttamente rivolta verso la nuova sala attraverso una rampa a pendenza costante che fiancheggia longitudinalmente i pilastri alberati, consentendo l'accessibilità ai portatori di handicap, ed un ballatoio sul lato opposto che termina su una scala che invade centralmente lo spazio al pian terreno. Un secondo accesso è posto direttamente al livello di campagna, dedicato all'inserimento nello spazio colloqui dei detenuti, i quali provenendo da un percorso protetto, non invadono i flussi del pubblico esterno, garantendo il sistema di sicurezza e sorveglianza generale.

Svolgendosi tra i rami dei pilastri, i percorsi così stabiliti, invadono fisicamente e percettivamente ogni livello, determinando un sistema circolatorio dove l'uomo entra in diretto contatto con lo spazio esplorandolo in ogni meandro, rompendo lo spazio della regola, sia essa quella istituzionale legata alla detenzione, sia essa quella geometrica, rilevando nuove possibilità colloquiali mai esplorate.

Le falde della copertura, asimmetriche rispetto l'asse mediano della composizione, sono sostenute dal doppio ordine di pilastri,

quest'ultimi di altezze differenti; permettendo l'inserimento della luce proveniente da sud, attraverso una feritoia compresa tra la differenza di altezza delle due falde, permeando lo spazio di luci ed ombre che si frastagliano sulle geometrie delle strutture arborescenti, animando lo spazio dalla variazione di luce.

Gli elementi artificiali interni che evocano forme naturali trovano continuità nello spazio esterno del giardino, anch'esso adibito a luogo degli incontri durante le stagioni calde, attraverso un fluire di percorsi liberi sottesi dalla presenza di un ruscello dall'andamento organico che, sorgendo in prossimità dello spazio interno, taglia in diagonale la figura romboidale dell'area, sfociando attorno alla figura di un piccolo anfiteatro.

Tutto lo spazio in prossimità della recinzione a sud del carcere è attrezzato con un pergolato dove poter passeggiare mentre si colloquia, stabilendo una connessione di carattere visivo con l'esterno del carcere. Nello spazio esterno trovano posto anche piantumazioni di ulivo, leccio, gelso e salice, mentre le materie dei piccoli manufatti come il pergolato, il ponticello e i vialetti, sono di legno e il cotto, come a voler riportare all'interno di questo luogo, gli analoghi caratteri spontanei del paesaggio circostante.

Proprio per la sua concezione di progetto concepito come un susseguirsi di strati spaziali che confluiscono tra interno ed esterno, il Giardino degli Incontri si caratterizza per la sua forte identità urbana come un tassello all'interno del tessuto urbano in cui l'incontro fra esigenze di tutela collettiva e diritti individuali diventano l'occasione, anziché di contrasti e differenze, di una nuova qualità urbana. È un luogo appartenente alla vita interna del carcere, ma rappresenta anche e soprattutto il punto di contatto limite tra città e struttura penitenziaria, il luogo dove la società civile entra nella vita del detenuto e viceversa, sovvertendo l'ordine delle abitudini relazionali consolidate tra le due parti. Si riflette nell'impostazione progettuale un duplice processo, dall'interno attraverso l'abolizione del barriere fisiche e mentali innescate dall'impostazione dello spazio completamente libero da ostacoli e dall'abrogazione dei divieti

legislativi circa le modalità di colloquio dei detenuti, non più relegate in stridenti spazi compressi; dall'esterno come l'ingresso urbano della città verso lo spazio interno del carcere, dove le separazioni sono totalmente abbandonate. È la costruzione di un luogo completamente "altro" e "sentimentalmente valido", estraneo all'impostazione degli spazi verdi penitenziari convenzionali e differente allo stesso tempo da molti spazi verdi urbani pubblici incapaci di comunicare il rapporto con la natura e stimolare relazioni e gioco.

Interno ed esterno, sono dunque risolti con una continuità d'immagine unitaria che fonde la parte coperta con il vero e proprio giardino, nella transizione e trasmutazione degli elementi alberati da artificiali a naturali, quali elemento archetipico della composizione che definisce le modalità d'uso degli spazi. La funzionalità stessa del giardino degli incontri è relegata difatti alla singola possibilità da parte del pubblico esterno e detenuti di incontrarsi e sostare al di sotto di ogni spazio alberato naturale o artificiale che sia.

Naturale ed artificiale, esterno e interno, città e carcere sono alcune delle coppie oppositive di significati che il Giardino degli Incontri tenta di tenere insieme attraverso l'uso del modello archetipico dell'albero, interpretato come l'elemento di contatto e incontro tra singolo e collettività, all'interno di uno spazio che trasforma l'esperienza ordinaria del colloquiare in un'esperienza fantastica ed eccezionale.

L'archetipo dell'albero rappresenta psicologicamente il simbolo di come da un seme, che racchiude in sé tutte le potenzialità, possa avere origine il Sé, racchiuso in un nucleo centrale, attorno al quale si compiono incessanti processi di metabolizzazione, moltiplicazione, morte e rinascita. Un emblema della psiche associato al raggiungimento di uno scopo attraverso il compimento ciclico dall'essiccazione alla ricrescita, della rinascita a una nuova vita. Simboleggia l'intensità della vita interiore, la sua crescita in conformità alle leggi intrinseche naturali che alla fine del processo può rivelare la parte "sempreverde" all'interno dell'individuo.

In tal senso la figura dell'albero a cui si affida Michelucci rappresenta un simbolo capace di innescare una diversa qualità di vita, che risvegli il senso di curiosità e desiderio di sperimentare la diversità di un ambiente, di uno spazio fisico e mentale, di una città, della società, all'interno di un registro figurativo fantastico ai limiti del fiabesco. Facendo riscoprire l'importanza e il gusto della città, del vivere conviviale, fino a desiderare di sentirsi protagonisti del rinnovamento del luogo.

Scriverà Michelucci a riguardo: "L'originalità del progetto sta nel fatto che le strutture e gli elementi propri di ogni giardino sono qui adibiti in massima parte per gli incontri con i familiari. Le piante divengono dunque protagoniste a pieno titolo, non dell'ambiente naturale il che avrebbe assunto inevitabilmente l'aspetto di una squallida aiuola dentro il carcere, ma di quello designato all'incontro con le persone più care. Ma è inutile soffermarsi a commentare la forma e le intenzioni che si sono volute esprimere attraverso questo giardino. Posso solo dire che esso rappresenta in pieno il concetto di spazio pubblico. Esso non vale cioè per le particolari qualità formali o tecniche, che pur vi sono, quanto per il significato che ad esso attribuiscono coloro che l'hanno voluto e progettato: una situazione che ormai raramente si verifica nella progettazione della città".¹⁶⁹

La rinascita, dunque, di uomini e donne che da devianti della società riscattano il proprio destino nel reinserimento come cittadini all'interno della comunità.

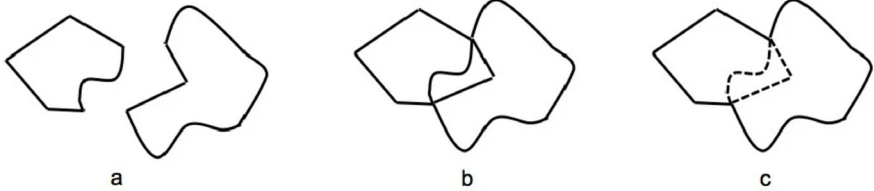
L'uso dell'archetipo dell'albero, seppur declinato in specifici significati, rappresenta sempre una precisa idea di spazio e luogo pubblico condivisibile, e viene largamente impiegato nelle composizioni a partire dal 1958 nel progetto per l'Osteria del Gambero Rosso comparando con maggior frequenza fino all'ultimo progetto per il Teatro di Olbia.

¹⁶⁹ G. Michelucci in: "La Nuova città" n.1 V serie, giugno 1986

Si riporta un elenco dei progetti di principale impiego:

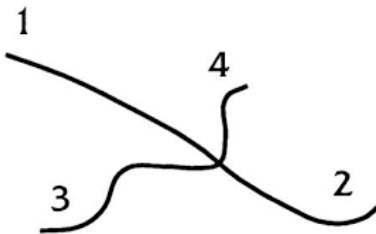
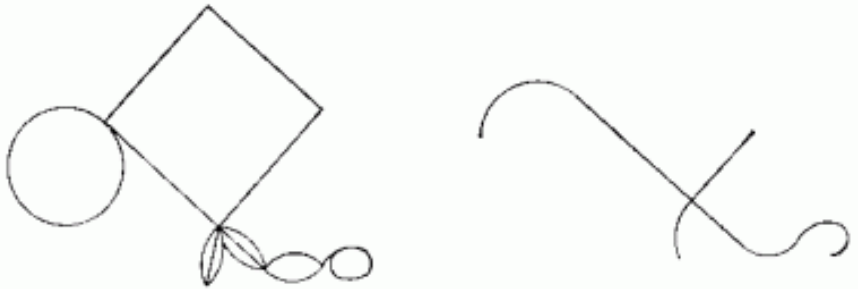
- 1958, Osteria del Gambero Rosso, Collodi, Pistoia
- 1959, Chiesa del Cuore Immacolato di Maria nel Villaggio Belvedere, Pistoia
- 1960, Chiesa di S. Giovanni Battista, Campi Bisenzio, Firenze
- 1962, Santuario ai caduti di Kindu, Pisa
- 1973, Sede del Monte dei Paschi di Siena, Colle Val D'Elsa
- 1973, Ristrutturazione della limonaia di Villa Strozzi, Firenze
- 1976, Studi per una chiesa e un centro comunitario nel quartiere di San Miniato, Siena
- 1978, Studi per uno stabilimento termale, Massa Carrara
- 1978, Edificio delle Poste, Empoli
- 1980, Studi per un centro sportivo, Prato
- 1984, Studi per l'area Garibaldi, Fiesole
- 1985, Le radici della città
- 1986, Giardino degli Incontri nel carcere di Sollicciano, Firenze
- 1987, Scenografia per l'opera Amoruso e Guerriero di Claudio Monteverdi, Siena
- 1987, Studi per l'edificio SIP a Novoli, Firenze
- 1989, Ampliamento della chiesa di San Leopoldo, Abetone, Pistoia
- 1990, Studi per la nuova sistemazione di Santa Maria Novella, Firenze
- 1990, Teatro di Olbia, Sassari

Teoria della Gestalt: leggi della forma" di Wertheimer



Legge della buona forma:

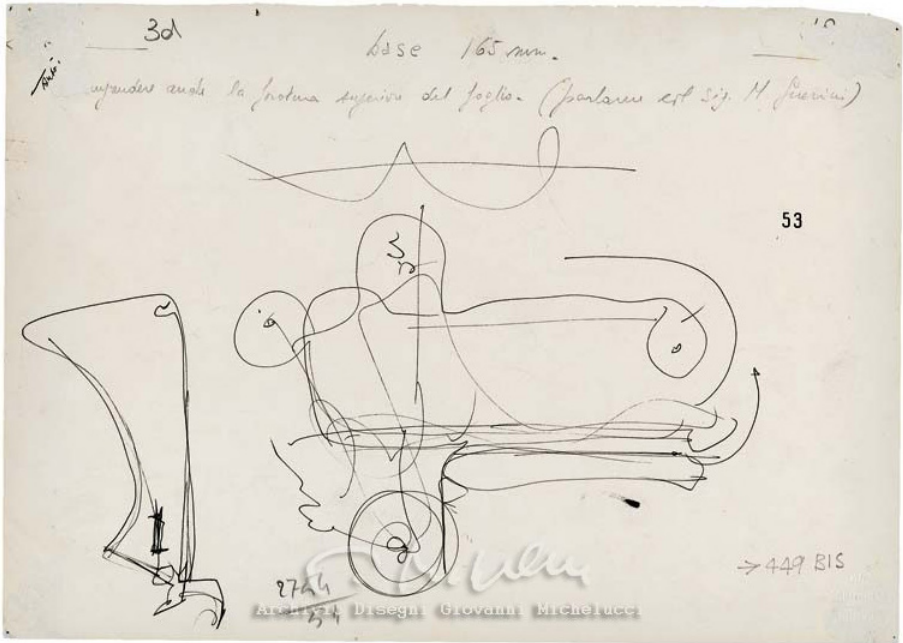
Il campo percettivo si segmenta in modo che risultino entità per quanto possibile equilibrate, armoniche, costituite secondo un medesimo principio in tutte le loro parti



Legge della continuità e direzione

Nella figura a fianco, percepiamo come un'unica linea, le linee 1-2 e 3-4 ma non le linee 1-3 e 4-2 e ancora 1-4 e 3-2.

Inoltre, secondo la nostra percezione, la linea che si sviluppa sull'asse orizzontale non terminerà mai sull'asse verticale e viceversa secondo il principio di continuità.



© Fondazione Giovanni Michelucci

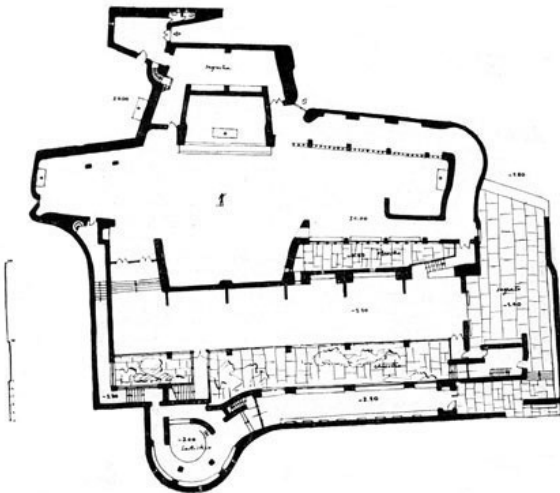
AD0053[1961]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Schema di pianta e profilo copertura. Sul retro disegno n. 52

Iscrizioni: 'base 165 mm.', [Co] 'imprendere anche la foratura superiore del foglio (parlarne col Sig. M Guarini)'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 24x34



Chiesa di San Giovanni Battista o "dell'Autostrada",

Campi Bisenzio (Firenze)
1960-1964

Planimetria generale

Archetipo

s. m. [dal lat. archetypum, gr. ἀρχέτυπον, comp. di ἀρχε- (v. archi-) e τύπος «modello»]

Archè + Typos

Principio/origine + forma/immagine

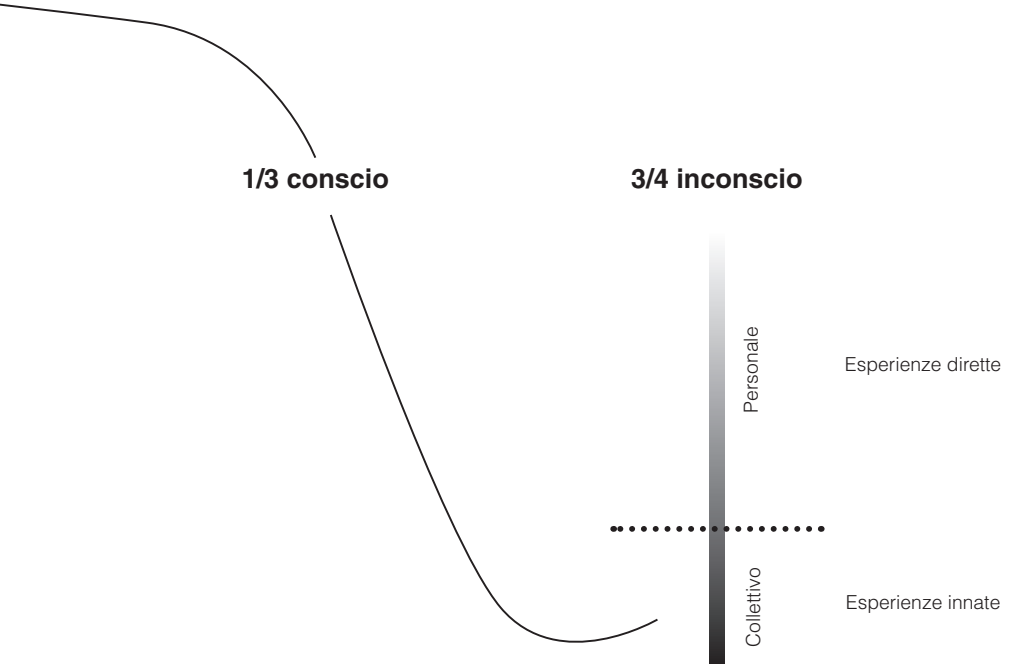
def. di J. Hillman

Secondo la psicologia archetipica le immagini archetipiche sono mezzi mediante i quali il mondo è immaginato ... Un'immagine archetipica funziona come il significato originario dell'idea **si presenta** quindi non come ciò che vediamo, ma **come ciò per mezzo del quale vediamo**

def. di C.G.Jung

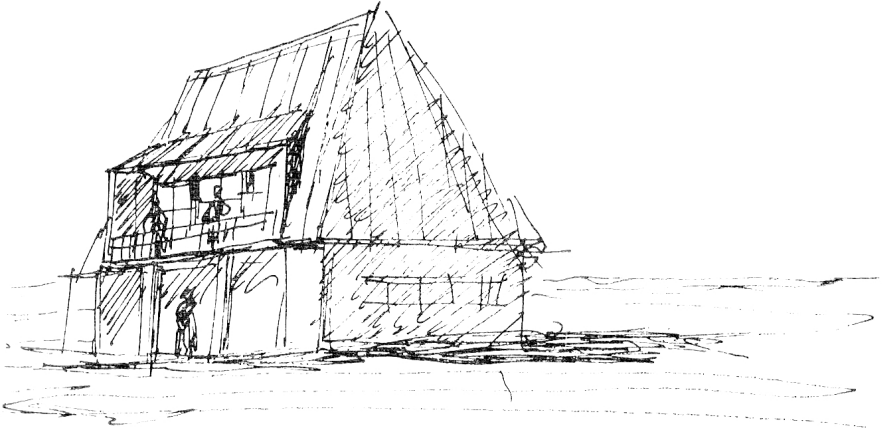
Io

*lat. volg. *ěo, lat. class. ěgo*



Casa capanna Pitigliani,

Marina di Tor San Lorenzo, Roma, 1957



*idea molto appropriata
di quel che mi potrebbe fare.*

Casa capanna Pitigliani, Marina
di Tor San Lorenzo, Roma, 1957

G. Michelucci, Disegno di studio
della Casa Capanna Pitigliani,
in L'Architettura. Cronache e
storia, 28, 1958, pag. 656

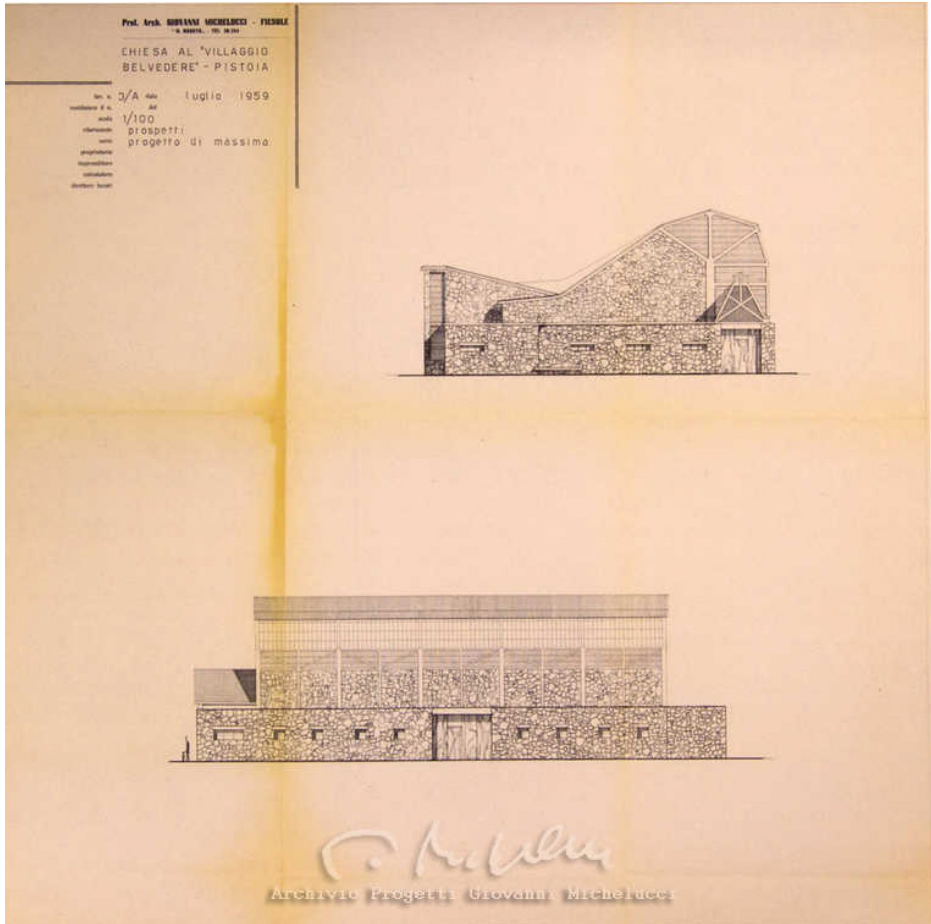
Casa Capanna Pitigliani, fotografia
dal lato sud
©Domenico Faraco, Dicembre 2021



Casa Capanna Pitigliani, fotografia
dal lato ovest
©Domenico Faraco, Dicembre 2021



Chiesa del Cuore Immacolato di Maria al Villaggio Belvedere,
Pistoia, 1959-61





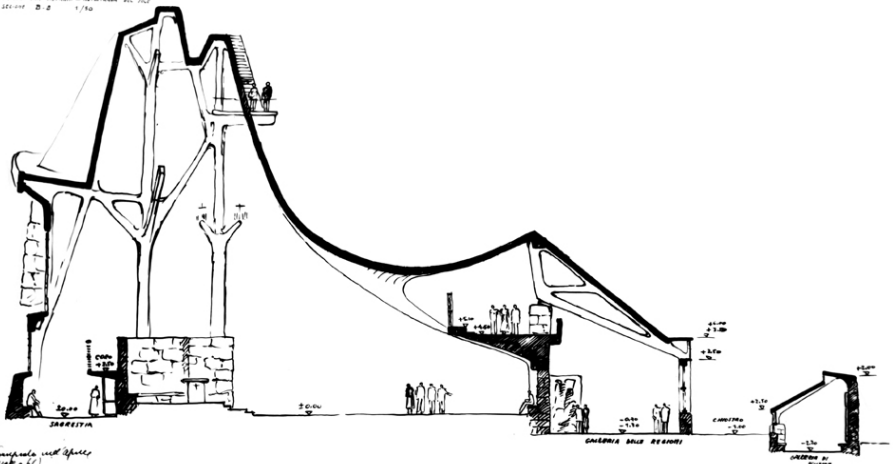
© Domenico Faraco

**Chiesa di San Giovanni Battista
o "dell'Autostrada", Campi Bi-
senzio (Firenze) 1960-1964**

Proprietà del Comune di Pistoia

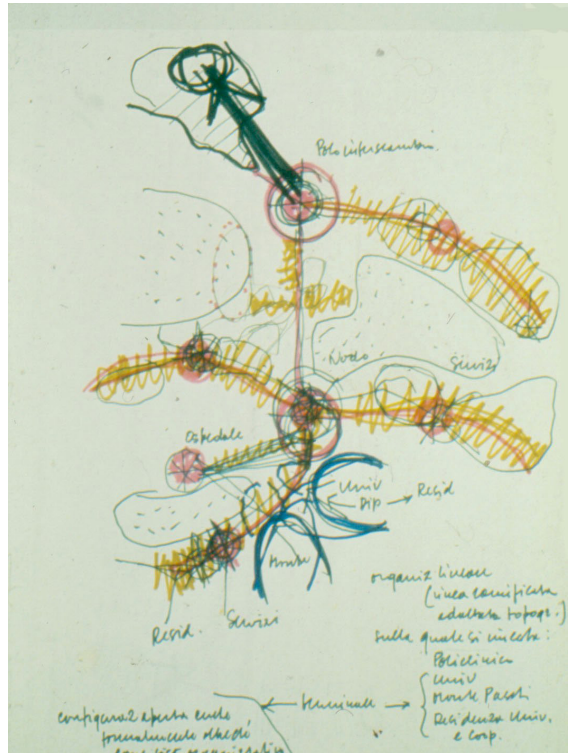
Disegno Architettonico sezione
trasversale

PROF. ARCH. GIOVANNI MICHELUCCI
EDIFICIO DEL SORVEGLIO - ARCHITETTURA DEL 1967
SEZIONE D-D 1/50



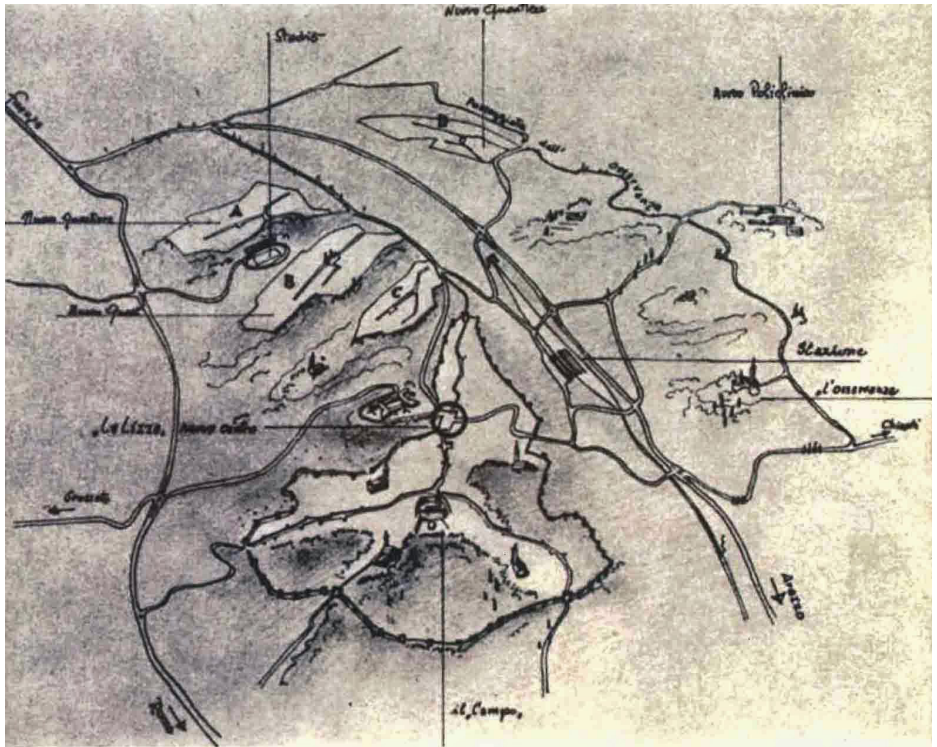
*(completata nel 1968)
1967/68
(G. Michelucci)*

© Centro di documentazione Giovanni Michelucci



Giancarlo De Carlo,
Siena, Piano Particolareggiato
San Miniato - La Lizza
1975-79

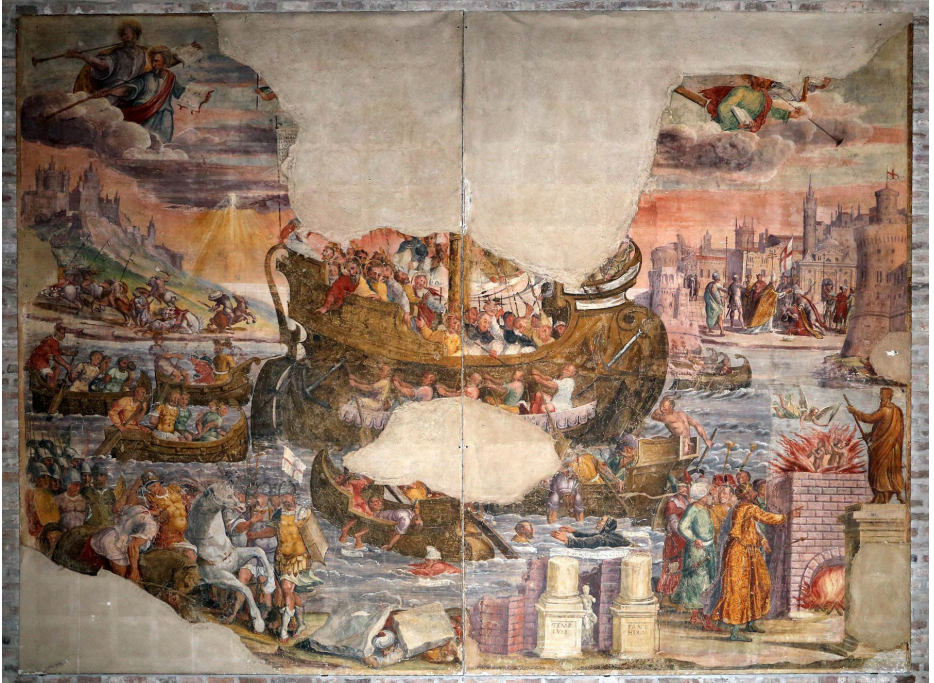
Disegni di studio





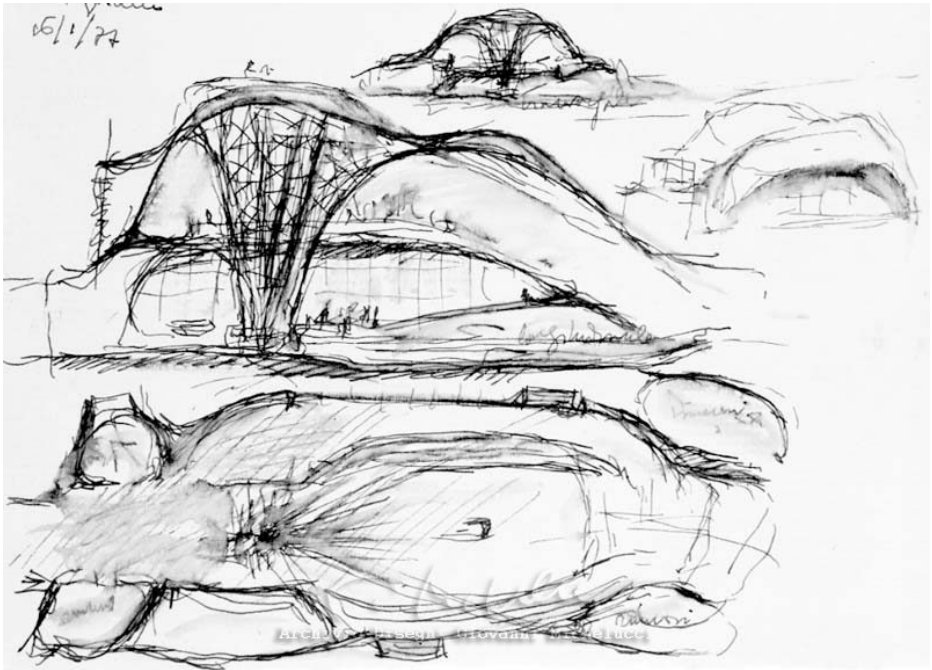
Andrea di Bonaiuto,
Navicula Petri, 1366-1368
(affresco; Firenze, Santa Maria Novella)

Parri Spinelli,
La navicella di Pietro, Giotto (1420 circa; penna e inchiostro bruno su carta, 275 x 390 mm; New York, Metropolitan Museum)



Giulio Rubone e Alessandro da Casalmaggiore,
Allegoria della Chiesa trionfante
(1571-1579; affresco; Mantova,
San Francesco)

Studi per una chiesa e un centro comunitario nel quartiere di San Miniato,
Siena 1977-82



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD05731977

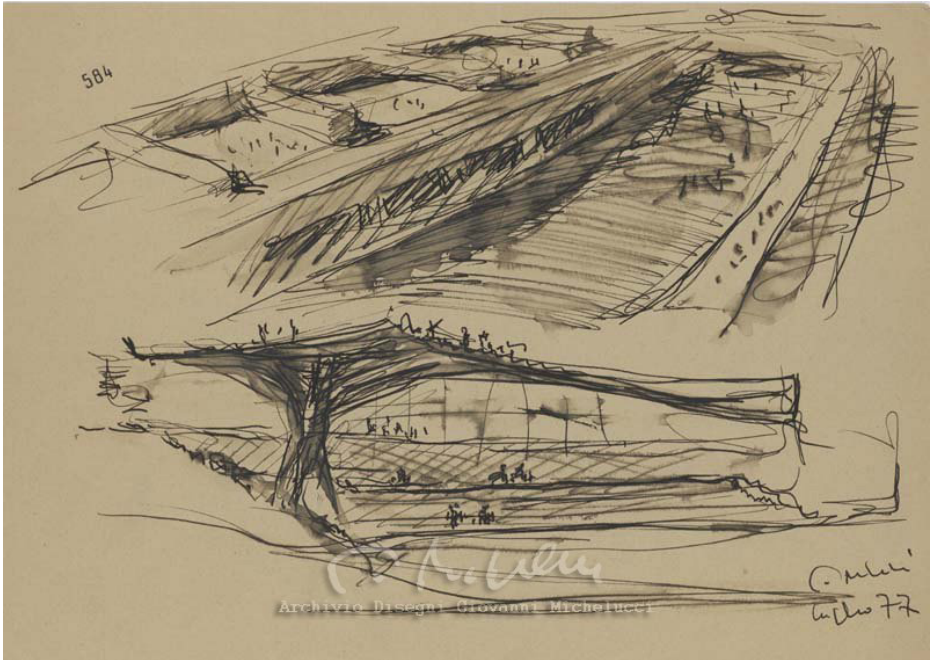
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospetti parziali e pianta.

Iscrizioni: Cutigliano. 16/1/77.
Longitudinale. Rumori

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 20x26

Chiesa di San Miniato,
 prime ipotesi di progetto.
 Soluzione di uno spazio coperto con un unico pilastro.



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD05841977

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospetto e
 sezione

Inscrizioni: G. Michelucci. Luglio
 '77

Caratteristiche: Tecnica mista
 su cartoncino avorio, cm. 25x35



© Fondazione Giovanni Michelucci

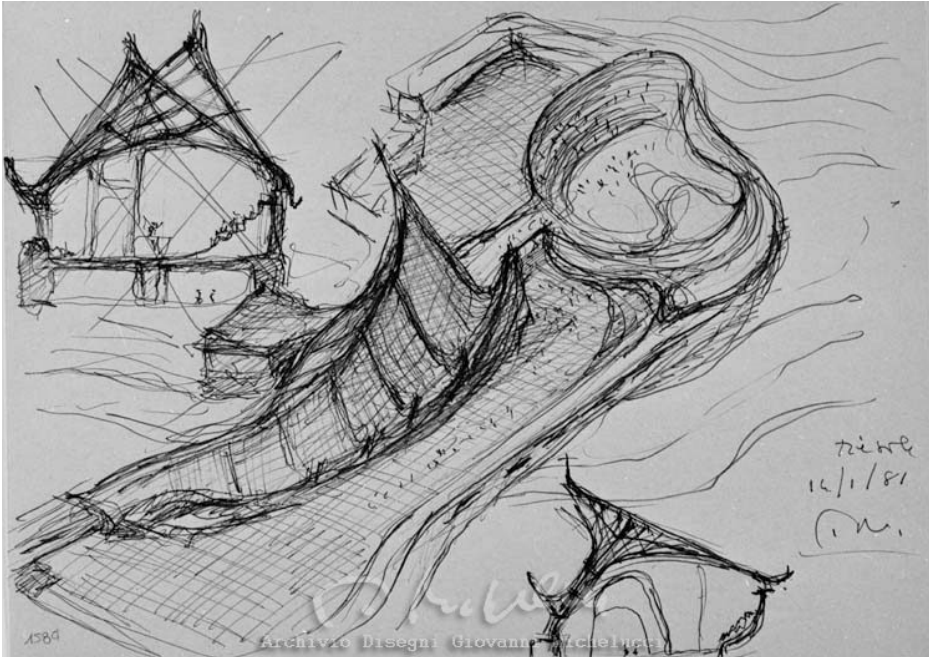
AD15811982

Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Prospetto con
schizzo di pianta, altra veduta e
particolari. Sul retro disegno n.
1582

Iscrizioni: Fiesole 17/1/82. G.
Michelucci

Caratteristiche: Tecnica mista su
cartoncino grigio, cm. 25x35



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD15841981

Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Prospetto dall'alto
dell'intervento con schizzo di
sezioni. Sul retro disegno abboz-
zato di sistemazione di pianta,
annullato.

Iscrizioni: Fiesole 14/1/81. G.M.

Caratteristiche: Pennarello su
cartoncino avorio, cm. 25x35



© Fondazione Giovanni Michelucci

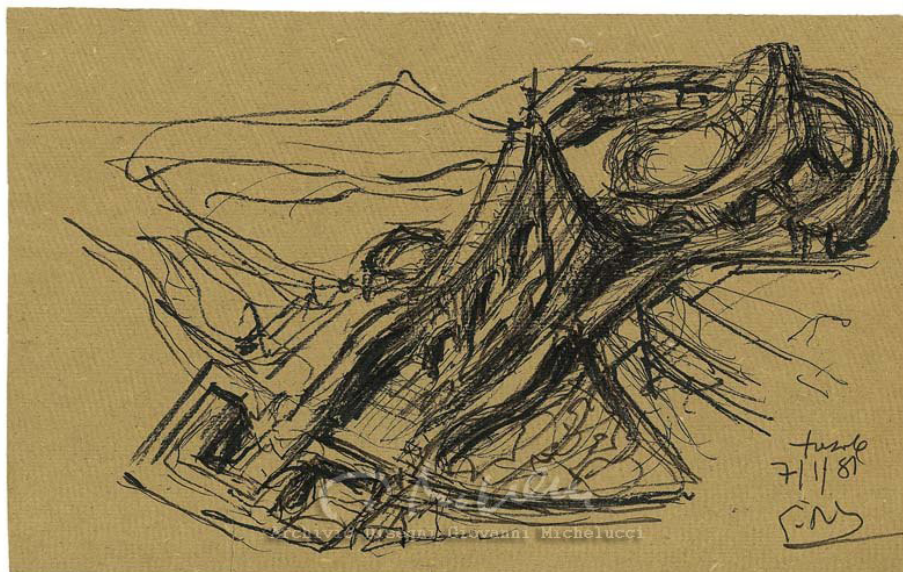
AD15881981

Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Prospetto con pianta
e sezione

Iscrizioni: Fiesole 3/12/81. G.M.

Caratteristiche: Tecnica mista su
carta pacchi gialla, cm. 22x30



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD19201981

Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Prospetto dall'alto
con inserimento

Iscrizioni: Fiesole 7/1/81. G.M.

Caratteristiche: Tecnica mista su
carta pacchi gialla, cm. 28x44



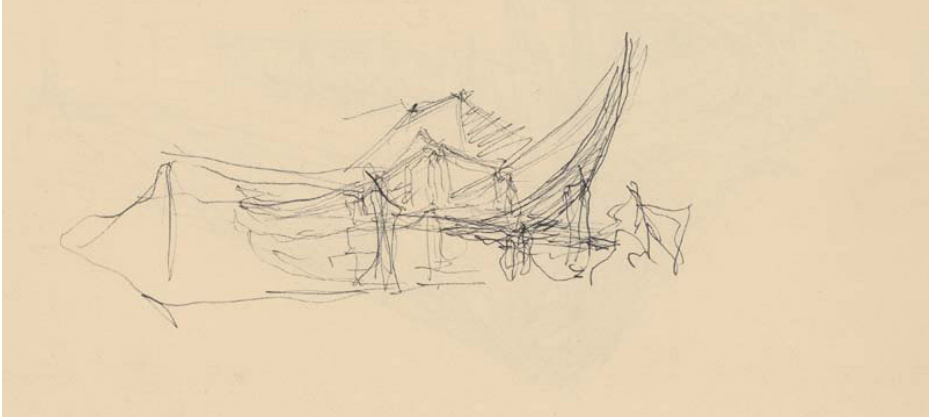
L'Arca incagliata nella roccia,
serigrafia su carta, cm 110x150, 1987
Archivio Giovanni Michelucci



© Fondazione Giovanni Michelucci

Studi per la chiesa di San Francesco,

Guri, Venezuela, 1982-83



© Fondazione Giovanni Michelucci

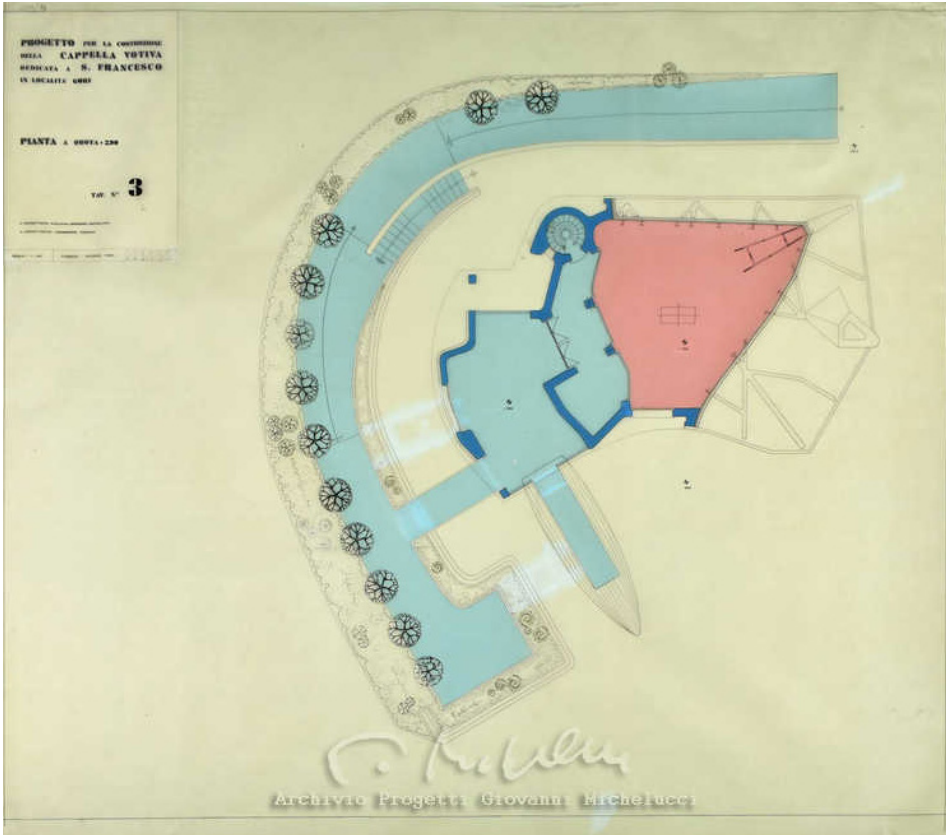
AD05501978

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospettico, pianta e sezione della casa comunitaria
Iscrizioni: Cutigliano. 2/3/78. G.M.
Casa comunitaria Pian di Novello
Caratteristiche: Tecnica mista su carta, cm. 25x35

AP209011

Descrizione: Architettonico, Prospetto, 1:50
Iscrizioni: Progetto per la costruzione della cappella votiva dedicata a San Francesco in località Guri [titolo], Prospetto G-H
Caratteristiche: Eliocopia su radex, cm 106x56



© Fondazione Giovanni Michelucci

AP209011

Descrizione: Architettonico,
 Prospetto, 1:50
 Iscrizioni: Progetto per la costru-
 zione della cappella votiva dedi-
 cata a San Francesco in località
 Guri [titolo], Prospetto G-H
 Caratteristiche: Eliocopia su
 radex, cm 106x56



© Fondazione Giovanni Michelucci

AF2090083

Plastico - ph. Arrigo Coppitz,
anni '80

Gelatina su carta, 255x200 mm



Fontana della navicella e Basilica di Santo Stefano Rotondo
Anno: 1949
Fotografo: sconosciuto

Fonte: Werner Bergengruer - Romisches Erinnerungsbuch



Dettaglio fontana della Navicella di fronte la chiesa di Santa Maria in Domnica
© Domenico Faraco

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine

Longarone, Belluno, 1966-78



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD01931967

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospetti con percorso in quota e piante

Iscrizioni: Coro. +76. 18/2/67.
G.M.

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 25x34



© Domenico Faraco

**Chiesa dell'immacolata
Concezione della Vergine,**
Longarone, Belluno, 1966-1978

AF1660087

Cavea del teatro
ph. Arrigo Coppitz, 1980
Gelatina su carta, 240x180 mm

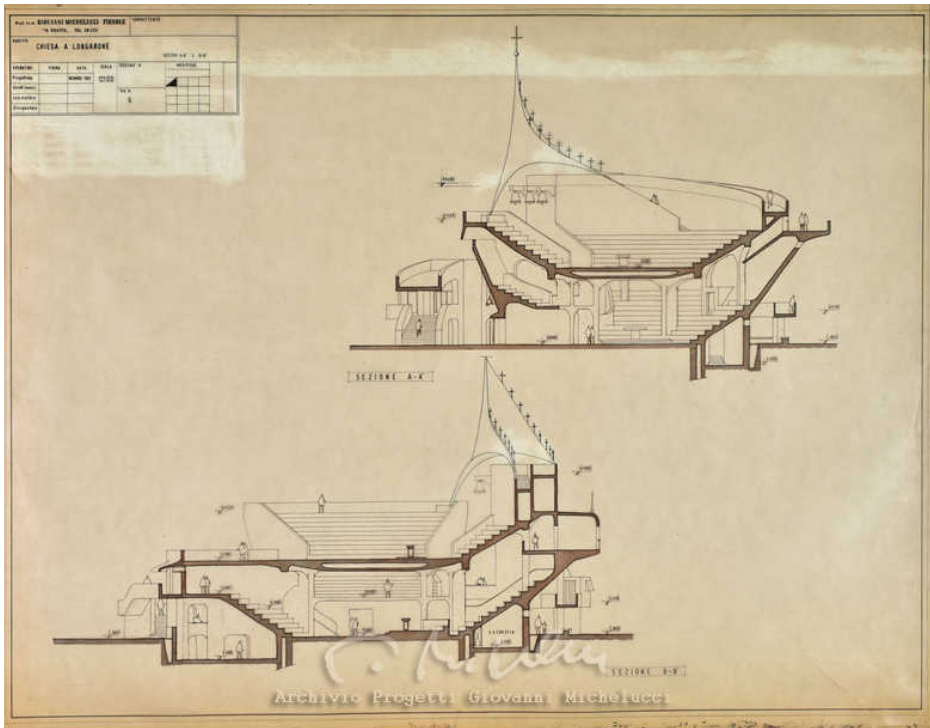


AF1660026

Veduta interna dell'aula liturgica
ph. Arrigo Coppitz, 1980
Gelatina su carta, 240x180 mm



© Fondazione Giovanni Michelucci



© Fondazione Giovanni Michelucci

AP166008

Descrizione: Architettonico ,
Sezione , 1:100

Iscrizioni: Sezioni A-A' e B-B' [tito-
lo], Sezione A-A' - Sezione B-B'

Caratteristiche: Elicopia su
radex, cm 87x68

Giardino degli incontri del carcere

Sollicciano, Firenze, 1986-05



© Fondazione Giovanni Michelucci

AP214069

Descrizione: Disegno di studio,
Pianta

Iscrizioni:

Caratteristiche: Eliocopia su
carta, cm 81x42



Fermi immagine estratti dal documentario: 'Il Giardino degli Incontri a Sollicciano'

regia di Nicola Melloni

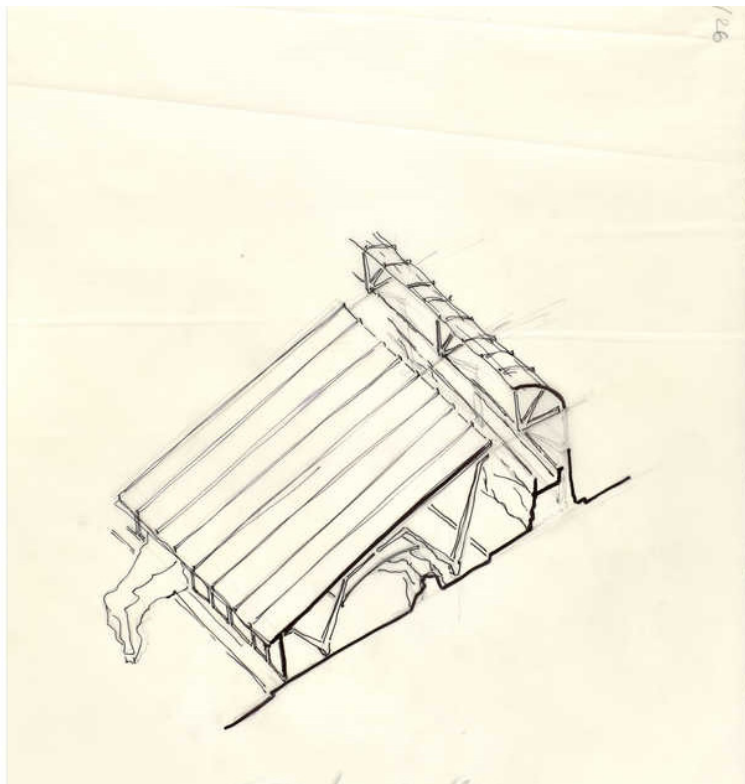
tipologia: Documentario Istituzionale

durata: 23'33'

formato originale: DV Pal; son., col. anno: 2008

produzione: Comune di Firenze, RUMI Produzioni

realizzazione: ideazione, regia, produzione, post-produzione



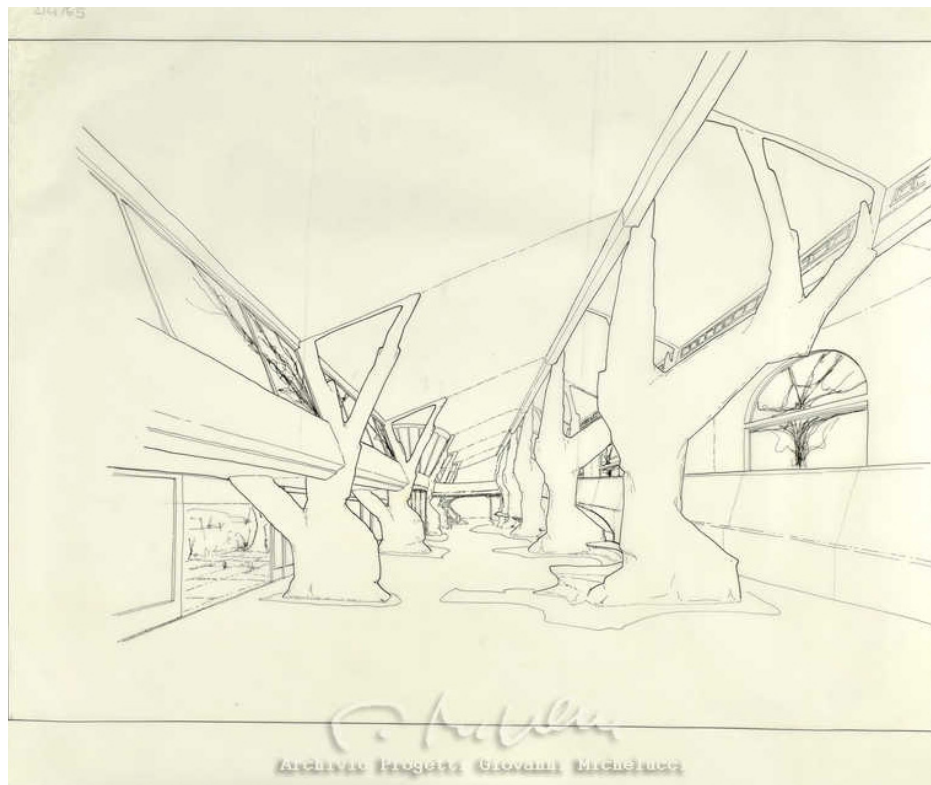
AP214026

© Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Disegno di studio,
Veduta prospettica

Iscrizioni: Struttura coperta

Caratteristiche: China e pennarello su spolvero, cm 54x41



AP214065

© Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Disegno di studio,
Veduta prospettica

Iscrizioni:

Caratteristiche: China su lucido,
cm 71x59

6 La tensione critica con il contesto

Il caso della Banca di Colle di Val D'Elsa

(...) Quanto alla mia decisione di non costruire più chiese, posso solo aggiungere che ormai le ambiguità si dovrebbero essere definitivamente chiarite: io voglio una città dove ci sia posto per le favole, per la vita, per tutto ciò che è sacro alla comunità. Non voglio, non mi interessa più costruire un "edificio monumento" dedicato al culto, staccato dalla città.

Quindi, chiunque dovesse commissionarmi una chiesa, sa già che mi impegnerei a costruire un pezzo di città aperto a tutti. Ma anche chi dovesse commissionarmi un edificio pubblico laico, tenga presente che mi impegnerei ad esprimere quel senso di sacralità che la città ha smarrito.

G. Michelucci,
La sacra città, in: Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni., p.133

Secondo l'architetto norvegese Christian Norberg-Schulz, all'interno del testo "*Paesaggio, Ambiente, Architettura*", del 1979, il *luogo* ha una struttura che deve essere individuata come «*paesaggio*» e «*insediamento*»¹⁷⁰ ed esaminata secondo il concetto di «*spazio esistenziale*» proponendo una suddivisione in «*spazio*» e «*carattere*»¹⁷¹, che ne rappresentano la «*concentrazione*» e a loro volta si relazionano alle funzioni psichiche di «*orientamento*» e «*identificazione*».

L'architettura è concepita come una «*concretizzazione di spazio esistenziale*»¹⁷² ed il suo scopo dal punto di vista esistenziale è l'abitare. Tale «*concretizzazione*» non è altro che la condensazione del concetto di «*raduno*» e di «*cosa*», dove lo stesso termine "cosa", in origine, nelle lingue anglosassoni, come spiega Heidegger in "*Das Ding*" (La cosa), significava «*una riunione*» e ancora oggi la parola mantiene una corrispondenza con ciò che essa stessa raduna.

¹⁷⁰ "L'architettura è un fenomeno concreto. Essa consiste di paesaggi e insediamenti, edifici e articolazioni caratterizzanti, perciò è una realtà vivente". Christian Norbert Norberg-Schulz Schulz, *Il significato nell'architettura architettura occidentale*, Milano 1974, Prefazione

¹⁷¹ "Per descrivere il modo in cui uno spazio si chiude, grazie agli elementi suddetti, rispetto al contesto è necessario introdurre anche il concetto di *carattere* come componente indiscutibile di ogni oggetto, rappresentativo di tutte le sue proprietà. È evidente come uno spazio non sia soltanto qualcosa di tridimensionale ma anche un campo di percezione e il carattere denota proprio quell'atmosfera generale. È necessario capire le diverse connotazioni di un luogo al cambiare delle stagioni, della luce; le caratteristiche del terreno e del cielo (...) solo tutte queste sfumature insieme possono trasformare un sito generico in un luogo. E questo è fare architettura. Lo scopo esistenziale dell'edificare presuppone la necessità di orientamento nell'ambiente. L'autore utilizza spesso i termini orientamento e identificazione perché un uomo che abita uno spazio è esposto anche al suo carattere. È necessario scendere a compromessi con il *genius loci* della località, anche se questo concetto era molto più sentito nell'antichità. Nonostante questo, è tutt'ora fondamentale raccogliere le complessità della vita in un'opera d'arte; l'architettura deve concretizzare il *genius loci* comprendendo la vocazione del luogo. In Norberg-Schulz, C. 1979, *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Milano: Electa

¹⁷² Norberg-Schulz, C. 1979, *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Milano: Electa, p. 5

Per dare un senso all'approccio preliminare che Christian Norberg-Schulz ha voluto imprimere al suo trattato è importante evidenziare il significato stesso del «*carattere*» delle cose; «*Il «carattere» è determinato da come le cose sono*». ¹⁷³

Lo «*spazio*» e il «*carattere*» si definiscono infine, come organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo, il paesaggio, l'atmosfera generale, lo spazio. Lo «*spazio*» e il «*carattere*» possono essere indenticate insieme con un concetto che li comprende entrambi, ovvero lo «*spazio vissuto*».

E lo *spazio vissuto* rappresenta esattamente lo spazio che caratterizza ogni parte dell'opera di Michelucci.

I temi compositivi e formali, dello spazio come percorso, della facciata permeabile, dell'assenza di geometrie riconoscibili definiscono una matrice compositiva, in cui la permeabilità della vita umana all'interno degli edifici, partecipa all'attivazione dei luoghi, trasformando il vuoto che definisce l'architettura, appunto, in spazio vissuto.

Alla base di tale atteggiamento, vi è la concezione progettuale che l'edificio sia concepito non come elemento isolato dal luogo in cui insiste, ma un elemento integrato nella città, come polo di attrazione della vita comunitaria.

L'architettura attraversabile rappresenta dunque, il metodo per realizzare una unità d'insieme con il contesto, come osservato da P. Portoghesi, un programma che: «*indaga sulla possibilità di una architettura che tende a porsi come urbanistica, a superare i suoi limiti di scala e a diventare frammento di una città nuova*». ¹⁷⁴

Portando alla completa rottura dell'organismo architettonico, Michelucci tendente verso una completa attraversabilità dello spazio, elaborando nei progetti soluzioni compositive, in cui il confine tra

¹⁷³ Heidegger, M. 1951, *Bauen, Wohnen, Denken (Costruire, Abitare, Pensare)*, pubblicato in *Vorträge und Aufsätze*, trad. It.: 1976, *Saggi e discorsi*, traduzione di Vattimo G., Milano: Mursia, p. 99

¹⁷⁴ P. Portoghesi, intervento alla *Tavola rotonda sull'opera di G. Michelucci*, in: *Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura*. Facoltà di Architettura di Genova, 1969, n.2, p. 35

spazio pubblico e spazio privato non è nettamente definito, piuttosto è fuso all'interno di unico spazio collettivo.

Attorno a tale principio si fondano, ad esempio i progetti per la Cassa di Risparmio in Via Bufalini a Firenze, 1956, dove la strada urbana che penetra all'interno dell'edificio, struttura il posizionamento delle funzioni, definendone l'impianto planimetrico¹⁷⁵; oppure l'edificio della direzione provinciale delle Poste, Firenze 1959, in cui la galleria arredata da vetrine e panchine si configura come un vero e proprio prolungamento della strada pubblica all'interno dell'edificio. Sicuramente occorre però precisare che il confine degli spazi, pubblici e privati, può essere trattato in maniera diversa a seconda del tipo di elementi che lo denotano, agendo di conseguenza sull'aspetto ed il linguaggio dell'architettura stessa. La continuità tra spazio pubblico e spazio privato, tanto cara a Michelucci, non si realizza infatti esclusivamente sotto forma di *passage urbani*, ma viene mostrata con variazioni sul tema, attraverso una moltitudine di espedienti progettuali quali l'uso di: terrazze, ballatoi, piazze pensili etc. determinando linguaggi architettonici tanto diversi, quanto unitari nel loro principio funzionale. Espedienti che connotano il «*carattere*» dell'architettura stessa in relazione con il luogo. Un carattere determinato dagli equilibri compositivi tra le parti nei rapporti di unione e separazione, tra spazio pubblico e spazio privato, individuato negli elementi che figurano il progetto.

Norberg-Schulz in: *Esistenza, Spazio e Architettura*, partendo appunto dai concetti di *spazio esistenziale*¹⁷⁶ espressi in precedenza

¹⁷⁵ «Il tema che mi sono posto è stato di collegare una via cittadina di traffico ed una piazza (Via Bufalini e Piazza Brunelleschi), con una strada interna, al di qua e al di là della quale vi sono dei saloni come fossero negozi: da un lato il grande salone delle operazioni, dall'altro un saloncino con sale di attesa» G. Michelucci, in: C. L. Anzivino, *"I luoghi urbani della memoria involontaria."* In: Michelucci G., Buscioni (a cura di) C. *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci"*, Godoli E. 1976. Fiesole. p.129

¹⁷⁶ «lo spazio esistenziale che fissa l'immagine che l'uomo ha del suo ambiente» in Norberg-Schulz, C. 1971, p. 13.

in *Essere e Tempo*¹⁷⁷ (*Sein und Zeit*) di Heidegger, fornisce una definizione di «spazio topologico»¹⁷⁸ che rimanda ai principi teorici della psicologia della Gestalt, affermando che: «La topologia non tratta di distanze permanenti, angoli, aree, ma si basa su rapporti di vicinanza, separazione, successione, recinzione (dentro-fuori) e continuità. Agli inizi gli schemi topologici sono legati alle cose stesse. L'ordine più elementare ottenuto è basato sul rapporto di vicinanza, ma la "collezione" così stabilita si evolve ben presto in totalità più strutturate, caratterizzate da continuità e recinzione.»¹⁷⁹

È dunque sul principio di *continuità* dello spazio e di assenza di *recinzione* che Michelucci intende instaurare ed allargare il rapporto del progetto con il contesto, determinando una tensione critica con esso, risolta nella fusione degli orizzonti dimensionali tra spazio pubblico e spazio privato, ovvero tra città ed architettura.

Il carattere che le opere di Michelucci esprimono, e di conseguenza il loro rapporto con il contesto, è dunque rintracciabile nella conformazione che lo spazio assume, abbattendo il limite fisico imposto dalle quinte murarie della facciata che definiscono l'involucro dell'edificio. Dato comune alle architetture, in particolare nei progetti di edifici pubblici, è il loro porsi come elementi di espansione dello spazio pubblico, come collegamenti pedonali tra le arterie di traffico cittadine, come luoghi di incontro e di sosta¹⁸⁰.

¹⁷⁷ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, prima edizione 1927, Halle, Germania

¹⁷⁸ Spazio topologico il più generale tipo di spazio con il quale, attraverso la nozione di *intorno*, si formalizzano relazioni di "vicinanza" e di "continuità" senza necessità d'introdurre concetti metrici quali per esempio quelli di *distanza*, di *direzione* o di *angolo*, che lo renderebbero una struttura più "rigida" (– topologia). In: Enciclopedia Treccani: *Spazio topologico*

¹⁷⁹ Norberg-Schulz C. 1971, *Existence, Space and Architecture*, Londra: Praeger; trad. it. 1975, *Esistenza, Spazio e Architettura*, Roma: Officina Edizioni, p. 27; l'autore rimanda al testo di Wertheimer M. (1938), *Laws of Organization in perceptual forms*, in: *a source book for Gestalt Psychology*, Londra: Routledge & Kegan Paul.

¹⁸⁰ Cit. C. L. Anzivino, "I luoghi urbani della memoria involontaria." In: Michelucci G., Buscioni (a cura di) C. *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci*, Godoli E. 1976. Fiesole, p. 127

Per tale ragione attraverso i “*rarefatti edifici*”, Michelucci progetta spazi per favorire l'incontro e il dialogo tra gli uomini, gli spazi privati e pubblici si uniscono naturalmente l'uno nell'altro, senza soluzione di continuità, nel quale l'interesse comunitario prevale su quello individuale. Gli uomini sono ovunque protagonisti, attori e autori della costruzione della “città del dialogo”.¹⁸¹

Ancora una volta, Michelucci attua schemi ricorrenti, attraverso l'osservazione di fatti naturali, sui quali medita per tutta la vita. La natura è un elemento fondamentale nella deduzione del rapporto tra le parti; rappresenta un modello non dà imitare, ma a cui attingere per comprenderne il principio fondativo delle forme necessarie. Lo sviluppo della crescita di una pianta, ad esempio, determina una forma spontanea, riflesso dell'esigenza vitale della pianta stessa, come afferma Michelucci stesso: l'albero, ad esempio, può suggerire l'idea di una struttura statico-architettonica; infatti, vi sono spesso evidenti i “nodi” formatisi per resistere ai carichi accidentali del vento o della neve. Suggestioni interessanti hanno esercitato su di me i resti di costruzioni singole o di città e alcune realizzazioni di carattere industriale per le quali il costruttore ha avuto il solo interesse di realizzare ciò che serve funzionalmente, con la minima spesa e senza rendersi schiavo di una forma preconcepita. Ogni tempo ha lasciato delle testimonianze, che rispecchiano modi di vita e reali interessi, di fronte alle quali non resta indifferente chi ritiene, come io ritengo, che in esse sia racchiusa ed espressa la ragione prima dell'architettura: negli spazi e nei percorsi, cioè, che parlano dell'attività, della volontà, della intelligenza, delle possibilità di uomini dedicati a modellare una forma, una matrice che risponda alle proprie necessità materiali e spirituali.¹⁸²

¹⁸¹ La definizione è di Padre Ernesto Balducci.

¹⁸² Cit. G. Michelucci in: F. Naldi intervista (a cura di) “*le infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti.*” In: Michelucci G., Buscioni (a cura di) C. *Catalogo della mostra “La Città di Michelucci*, Godoli E. 1976. Fiesole, p. 142

Invece io penso che un rapporto vero con la natura si stabilisca quando la costruzione sa evocare gli spazi e le forme naturali anche se non è immersa nella natura; non quando la imita o, addirittura, la modella. Si tratta di cogliere una «misura» ed un «carattere» indescrivibili che conservano, riflettono ed esprimono in sintesi le caratteristiche, le qualità, il senso della natura senza richiami imitativi.¹⁸³

Se allora, come afferma Norberg-Schulz, conferiamo al paesaggio la valenza di ambiente naturale, per antonomasia, occorre indagare sulle parti costruite dall'uomo, ovvero gli insediamenti. Quando un insediamento, definito anche come parte dell'ambiente costruito dall'uomo, è collegato ad altri insediamenti, come villaggi e città, o altri edifici, in rapporto armonico tra loro, arrivano a costituire dei punti focali e riescono ad esprimere il «*carattere*». La complessità della natura si manifesta in un «*luogo*» cui appartiene una certa identità, chiamata anche *Genius*. Tornando ad epoche antiche, in riferimento alla religione politeista di età romana, Norberg-Schulz ci ricorda che «*il Genius loci*», ovvero «*spirito del luogo*» [...] «*opposto*» è *l'elemento con cui l'uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare*».

Dunque, in definitiva, potremmo definire che, la creazione di identità, ovvero il *Genius*, si manifesta attraverso la costruzione di architetture che dimostrano di avere un *carattere*, in risposta alla necessità di abitare, di vivere e possedere un determinato luogo, in un rapporto armonico tra le parti che sono il risultato di collegamenti nel sistema tra edificio e edificio, città e città, città e paesaggio.

Il rapporto tra uomo (*spazio vissuto*), natura (*forme spontanee necessarie*), architettura (*continuità dello spazio*), determina il «*carattere*» dell'architettura, e Michelucci, nella volontà di far aderire questa ad uno specifico luogo, lega l'architettura attraverso rapporti

¹⁸³ G. Michelucci – F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 61

spaziali e visivi, alle condizioni del contesto circostante, sia esso paesaggio, città o altri edifici singolari. Come un unico organismo: in cui ogni singolo elemento si collega all'altro senza un disegno precostituito (...) strutture che sembrano il prolungamento di quelle della natura, che, senza imitarla superficialmente, partono dalle sue leggi per seguirne d'un tratto delle altre che non si sa con precisione dove porteranno,¹⁸⁴ cercando la costruzione di uno *spazio senza fine*. Evidente risulterà allora, come l'atteggiamento di Michelucci, nel progettare edifici come un tutt'uno con il luogo, determini di volta in volta organismi architettonici, sempre diversi, dotati di una propria individualità formale e figurativa, diversi tra loro perché diverse sono le risposte che devono dare alle necessità di ogni luogo. Per tale ragione gli edifici di Michelucci appaiono apparentemente non rispondenti ad alcuna logica formale, e si configurano come episodi urbanistici, frammenti di una città, coinvolti dalle dinamiche urbane. La diversità tra le architetture di Michelucci denota un atteggiamento diametralmente opposto alla prassi architettonica della *Neue Sachlichkeit*, affermatasi durante il Novecento ad opera del *Bauhaus*, la quale in parte rimane affascinata e accoglie la visione della tecnica delineata da Heidegger attraverso l'adozione di uno *Stile Internazionale*, segnando un profondo distacco con il movimento moderno. Lo stile, se di stile si può parlare, tende invece verso un *Espressionismo*, ritenuto, come affermato da Michelucci stesso, la rottura di tutti gli stili.¹⁸⁵ Lo Stile internazionale, a differenza, prevede

¹⁸⁴ G. Michelucci – F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 115

¹⁸⁵ Mi ha sempre interessato più il processo nel suo farsi che il risultato ultimo, la forma conclusiva. Ecco perché non ho molta simpatia per gli stili. Comunque, in tema di stili e di forme, se mi si chiedesse una preferenza, risponderei senza esitazione che solo l'Espressionismo mi ha interessato e continua a interessarmi; e proprio per quel suo carattere di esperienza lasciata a metà, non conclusa e, forse, inconciliabile. A pensarci bene, l'Espressionismo non rappresenta uno stile, ma la rottura di uno stile, di tutti gli stili; un momento di fusione in cui la forma e la struttura sono indiscernibili, l'una da senso all'altra. G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 115

la costruzione di edifici e abitazioni sulla scorta di modelli architettonici riproducibili ovunque, sia nelle forme che nei materiali. Ciò che ne risulta è l'appiattimento di un *genius loci* locale attraverso la democratizzazione dei sistemi costruttivi definibili *prêt à porter*, ossia emancipati dall'ideazione su misura che coinvolge il peculiare carattere del luogo.

Essi possono essere altresì definiti dei *non luoghi*, come li denomina il sociologo francese Marc Augé: spazi che prevedono il superamento del cosiddetto *luogo antropologico*, caratterizzato da una visione cosmologica ben strutturata, per includere aspetti della società contemporanea scanditi dalla contrattualità e dal consumo da parte di individui isolati.

La lotta fra interno ed esterno si situa proprio su questa rimozione postmoderna del diverso, definita da Bauman *mixofobia*¹⁸⁶, la paura di mescolarsi, che esprime chiaramente la sclerotizzazione della sfera privata. L'atto di trincerarsi nel privato e la tendenza urbanistica a creare isole abitative auto-segreganti sono atteggiamenti che volutamente sacrificano l'esistenza dell'altro, esattamente in antitesi alla logica delle ricerche di Michelucci, nel quale invece è la presenza della pluralità di individui a definire una architettura della partecipazione, nel sentimento collettivo di percezione del luogo, nella partecipazione dell'edificio alla vita della città.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Mixofobia s. f. La paura, il rifiuto dell'amalgama, della mescolanza tra culture, modi di pensare e di essere diversi. Risponde Zygmunt [Bauman]: «La globalizzazione delle città ha due aspetti. Quello negativo è che sono spesso abitate dalla paura. Pensiamo alla paura degli immigrati, che vengono presentati come un fenomeno nuovo anche se nuovo non è. Il lato positivo è che le città globali sono dei grandi laboratori dove si sperimentano nuovi stili di vita. Da qui due atteggiamenti: la mixofobia, la paura di mescolarsi con la diversità, e la mixofilia, che è la capacità di godere delle differenze. Gli architetti dovrebbero promuovere progetti in grado di alimentare la mixofilia». In: Paola Natalicchio, *Unità*, 4 dicembre 2008, p. 41, Culture

¹⁸⁷ Michelucci critica aspramente l'idea di isola abitativa, riferendosi a Unité d' Habitation di Marsiglia di Le Corbusier: No! Sono sempre isole. E tante isole possono, al massimo, formare un arcipelago. Ma tra isola e isola non c'è scambio. Bisognerebbe, forse pensare a dei collegamenti a vari livelli capaci di consentire e suggerire una possibilità pratica di comunicazione tra i diversi fabbricati. Ma, così

La dimensione temporale sarà allora, il solo parametro capace di stabilire come l'edificio e la città insieme dovranno cambiare in funzione delle esigenze umane, a prescindere dalle valenze storiche ed artistiche dell'architettura. Il nesso tra comunità umana e forme architettoniche è, per Michelucci, così essenziale da portarlo a ripudiare l'edificio-monumento perché esso è la costruzione fine a sé stessa, sottratta al flusso della vita che invece dovrebbe trascinarsi dietro – modificandole o adattandole – le costruzioni del passato.¹⁸⁸ Il monumento, che giustifica la sua funzione nella persistenza nel tempo, così come ogni altro edificio, dovrebbe invece intimamente partecipare alla vita della città, dimostrando la propria ragion d'essere. Ecco perché, la città che Michelucci sogna è priva di recinti, intimamente connessa nello spazio e nello spirito degli uomini che la attraversano, costruita sull'ideale di un *Genius loci* che non cessa mai di esistere, alimentato dal rinnovamento continuo dell'uomo che crea lo spazio, e lo spazio che offrendo all'uomo *sollecitazioni mentali* è libero di modificarsi nel tempo, partecipando alla vita della città in una comunanza di interessi privati e pubblici.

Non so se sarebbe più irriverente veder entrare ed uscire dal Colosseo gente carica di mercanzia, vedere esposte nella cavea prodotti di artigianato (come voleva Sisto V), vedere i ragazzi giocare o assistere allo spettacolo di questo monumento "transennato", abbandonato, sporco, triste, che si offre, nel migliore dei casi, alla riflessione su ciò che finisce senza rimpianti. Ecco il punto: isolare, recingere, difendere le costruzioni, che hanno servita la vita dalla vita stessa non qualifica la cultura, anche se identifica una particolare cultura. Ricavare da questo caposaldo architettonico –

com'è, l'unità lecorbuseriana rimane davvero isolata; anche perché tutto è già previsto al suo interno: per il gioco dei ragazzi, per esempio, c'è il tetto-terrazzo, dove, però i ragazzi non vanno, perché preferiscono stare a giocare all'ombra dell'edificio. G. Michelucci – F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 69

¹⁸⁸ Cit. Ernesto Balducci in: AA. VV., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio, 1990. pag. 36

come da altri capisaldi – solo argomenti per esercizi della critica e materia per sapienti discussioni sui valori formali, coerenza stilistica, classicismo ecc., non salva dalla imbalsamazione, serve soltanto a renderla più levigata e, secondo i gusti, più elegante.¹⁸⁹

La sede del Monte dei Paschi di Siena

Colle Val d'Elsa, Siena - 1975

Come una cartina tornasole, l'immaginario di spazialità variabile dell'edificio, nella prosecuzione dello spazio urbano all'interno dell'edificio, trova forse il suo momento di verifica e massima esaltazione nella realizzazione della sede del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa. Nel 1975 Michelucci, con Bruno Sacchi, redige il primo progetto al quale apporgerà continue varianti fino alla fine della costruzione avvenuta nel 1983, perseguendo l'idea di inserimento di una architettura moderna all'interno del tessuto della città storica, disarticolando gli schemi tradizionali impiegati nella progettazione per un edificio ad uso direzionale. Il progetto della banca rappresenta l'occasione per dichiarare con forza come un edificio di natura contemporanea, possa inserirsi "energeticamente" all'interno di un tessuto storico preesistente. Il sedime della banca di sviluppa su di un lotto trapezoidale adiacente alla piazza Arnolfo, considerato il fulcro storico delle attività cittadine. L'edificio si sviluppa come una successione articolata di percorsi e terrazze su più livelli, permeabile ai flussi urbani ed idealmente, come una sacca di espansione del tracciato stradale storico, nell'intenzione di arricchire di luce e spazialità l'angusto intorno urbano e di costruire, come si legge nella relazione di progetto: *un polo alternativo di vita cittadina alla piazza Arnolfo*.

L'edificio dichiara in maniera evidente, una sommatoria di linguaggi architettonici, nel tentativo di intreccio semantico, tra architettura contemporanea e città storica. Ribalta lo schema precostituito

¹⁸⁹ Giovanni Michelucci. *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011, pp. 31-32

dell'edificio di istituto bancario, concepito come un "fortino" da proteggere ed impenetrabile, in un organismo architettonico libero di essere attraversato dai flussi e dalle attività cittadine. Configurando di fatto l'edificio, non come un episodio isolato, ma come un fatto urbano, partecipante alla vita della città stessa.

Il progetto del Monte dei Paschi di Siena a Colle Val d'Elsa non è solo una proposta per banca ma, piuttosto, è espressione di un'esperienza progettuale maturata da Michelucci lungo tutta la sua vita di architetto. Egli ha sempre indirizzato la sua ricerca di progettista verso un'architettura che non fosse subita dalla città, o sommata agli altri edifici che costituivano la città stessa, ma che invece ne entrasse a far parte come elemento vivo e vivificante¹⁹⁰, capace di introdurre una nuova "linfa vitale" ad una porzione di città.

La parte basamentale dell'edificio, corrisponde ad una piazza coperta, completamente libera da ostacoli volumetrici, le numerose rielaborazioni di progetto mostrano, infatti, come il volume della sala riunioni, il quale in un primo momento era posizionato alla quota urbana, venga successivamente sollevato per lasciare lo spazio privo di qualsiasi impedimento. Il grande sistema tettonico, dei portali strutturali in acciaio, definisce la soluzione tecnica per permettere lo sviluppo dei percorsi e terrazze che si diramano dalla quota inferiore fin verso la sommità dell'edificio, caratterizzato da un tetto a falde irregolari che copre la terrazza pubblica da cui traguardare il paesaggio toscano che circonda la città. Il sistema strutturale elementare in acciaio appartiene ad un linguaggio architettonico semplificato e più asciutto rispetto i progetti precedenti, aprendo la strada verso una immagine dell'edificio che Michelucci riproporrà in molteplici altri progetti successivi. La tettonica della struttura si scontra con la stereotomia dei volumi pieni rivestiti in pietra senese, definendo un doppio palinsesto figurativo in contrasto tra l'immagine contemporanea della struttura in acciaio libera di mostrarsi nel fronte

¹⁹⁰ Cit. in: F. Naldi intervista (a cura di) *"le infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti."*
In: Michelucci G., Buscioni (a cura di) C. *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci,*
Godoli E. 1976. Fiesole, p. 154

verso l'originale piazza cittadina, e le parti piene dell'edificio che racchiudono necessariamente le funzioni private della banca.

Simboleggia la modernità dello spazio pubblico in rapporto alla tradizionalità della funzione, definendo tuttavia un edificio tanto moderno quanto perfettamente aderente al luogo. Se sul fronte principale l'edificio è libero di farsi attraversare, sui fianchi secondari le facciate in pietra risultano più rigide, ma dichiarano nella scelta del materiale la propria appartenenza al luogo. La soluzione d'angolo della torre ascensore ben visibile dall'asse stradale che collega piazza Arnolfo, interamente rivestita anch'essa in pietra, cela in qualche modo, lo spettacolo teatrale dei percorsi che si librano nel vuoto sulla piazza coperta. Nel progetto di Colle Val d'Elsa, l'uso della pluralità di linguaggi, non ha lo scopo di ricercare semplicemente una nuova morfologia urbana, quanto piuttosto di realizzare un organismo architettonico dotato di carattere e identità determinante una tensione critica con il contesto. Portatore di una energia di rinnovamento capace di esercitare una azione sul tessuto urbano esistente donandogli una nuova spazialità dialetticamente contrapposta a quella della città medievale.

Sebbene mosso da intenti progettuali di "vitalità" tali da non configurare l'opera come un fatto isolato, funzionante solo nelle ore in cui in uso, l'edificio oggi mostra caratteri di apparente disuso o uso improprio. Complice indubbiamente l'uso privatistico che ne ha fatto la proprietà dell'istituto bancario per molto tempo. Una testimonianza che, a distanza di quarant'anni, pone l'accento riguardo la percezione della comunità locale nei confronti dell'architettura moderna e sulla validità del pensiero di Michelucci riguardo l'appartenenza al contesto. L'unione di questi due aspetti ha prodotto nel corso del tempo un progressivo isolamento dell'edificio rendendolo di fatto un elemento di singolarità rispetto al tessuto urbano limitrofo e non recependolo invece come l'occasione sperata da Michelucci, di attivazione di un brano di città. Tuttavia, forse l'unica vera chiave di lettura di tale episodio, la fornisce Michelucci stesso, affermando:

Io sono ritenuto un utopista, un uomo che ha basato tutti i suoi argomenti su un'utopia, ma in effetti, io vedo quale è la realtà; io capisco benissimo che la società, oggi, vuole che le città così come sono, costituite da tanti elementi di separazione e di isolamento; so che è così perché c'è un egoismo di fondo diffusissimo nella società. Pertanto, capisco benissimo che il mio proporre centri in cui ci si possa ritrovare e stabilire un colloquio è al di fuori di quella realtà che possiamo constatare quotidianamente (...) io mi trovo nella posizione utopistica di chi cerca di lavorare per una città che tenda all'armonia, nella quale si possano esprimere le proprie idee e si possa discutere senza ammazzarsi, senza distruggere l'ambiente nel quale ci troviamo.

Io so che questa sarebbe una cosa molto bella, ma so anche che non è realizzabile se non cambia sostanzialmente l'uomo, se tutto, a cominciare dalla scuola e dalle altre istituzioni, non tende alla fine di dare all'uomo quella dignità che gli si attribuisce e che dovrebbe avere. Dunque, tutto quello che faccio è da considerare utopistico. Ma se io rinuncio a questo, se rinuncio alla fede che ho nelle possibilità dell'uomo, in che cosa consisterebbe la mia professione di architetto? Consisterebbe forse nel considerare gli edifici ciascuno per conto proprio, possibilmente in un recinto? O consisterebbe, ancora più semplicemente, nell'armonizzare le forme? Ma questa è una cosa inutile! Assurda! La forma non si armonizza se non c'è armonia nella funzione. Mi sembra allora di poter dire che in questo mio insistere c'è anche un fatto egoistico (...) questa fede è l'unica giustificazione del mio lavoro; altrimenti vivrei in un isolamento assoluto.

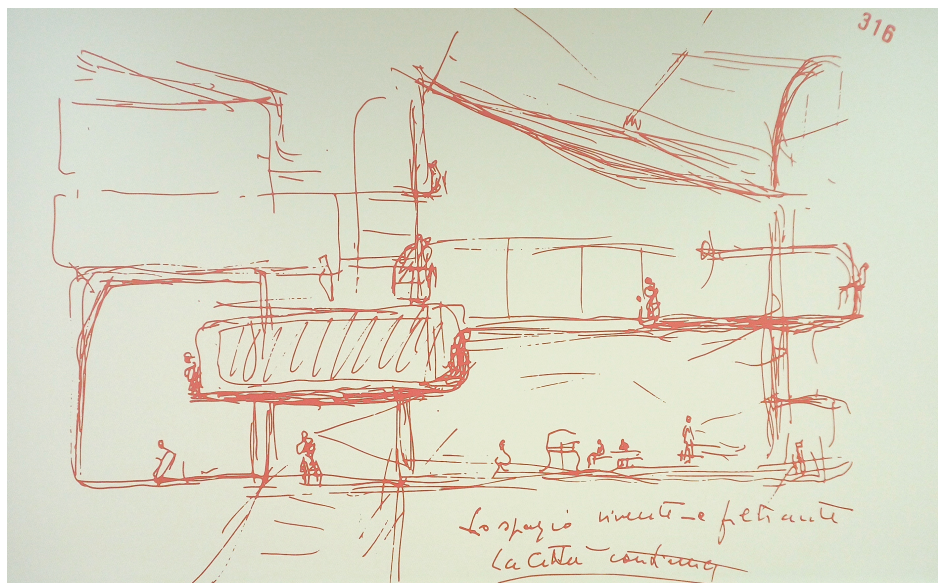
E mi aggrappo a questa fede perché so che gran parte degli uomini ha, al fondo, un sentimento di bontà e di partecipazione alla vita degli altri. Ma so anche che, purtroppo, questo sentimento si esplica solo nella sfera privata.

Allora penso che il punto di rottura dovrebbe consistere nel dare coscienza alla gente che tutto quanto è positivo nel privato altrettanto e con maggiore importanza, sarebbe positivo nel pubblico. Bisogna dimostrare che, percorrendo questa strada, si risolverebbero i problemi della società e, conseguentemente, quelli della città.¹⁹¹

¹⁹¹ G. Michelucci – F. Brunetti, in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma, 1981, p. 89-90

Sede centrale della cassa di Risparmio di Firenze

Firenze, 1953-57



© Fondazione Giovanni Michelucci

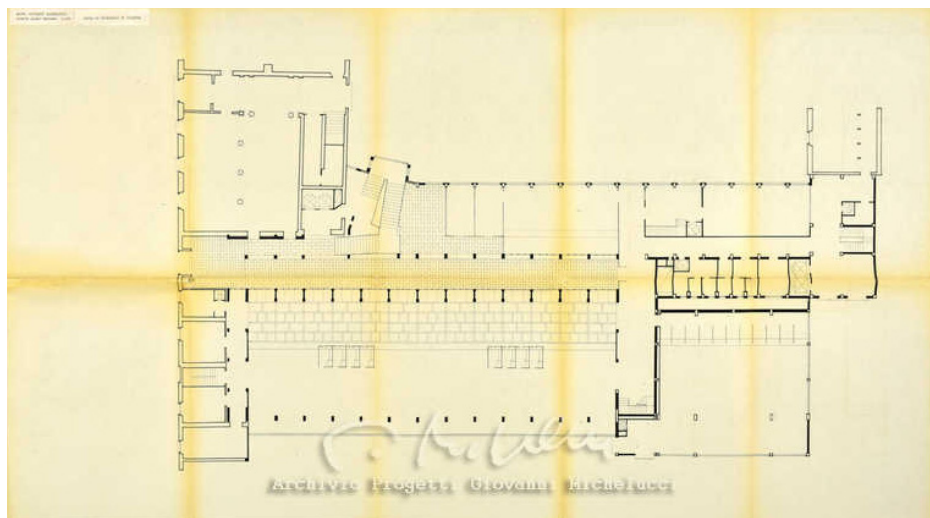
AD0316 - [1957]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Sezione

Iscrizioni: 'Lo spazio vivente e filtrante La città continua'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28



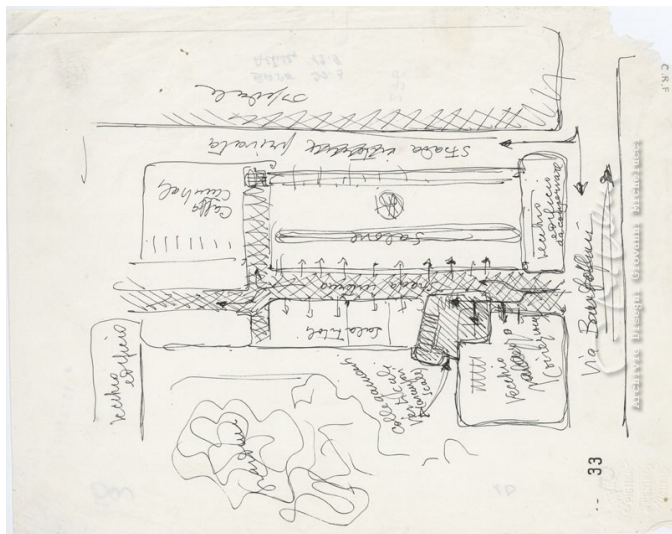
© Fondazione Giovanni Michelucci

AP111034

Descrizione: Esecutivo, Pianta ,
1:100

Iscrizioni: Pianta piano terreno
[titolo], Piano terra

Caratteristiche: Eliocopia su carta,
cm 105x59



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0033[1953]

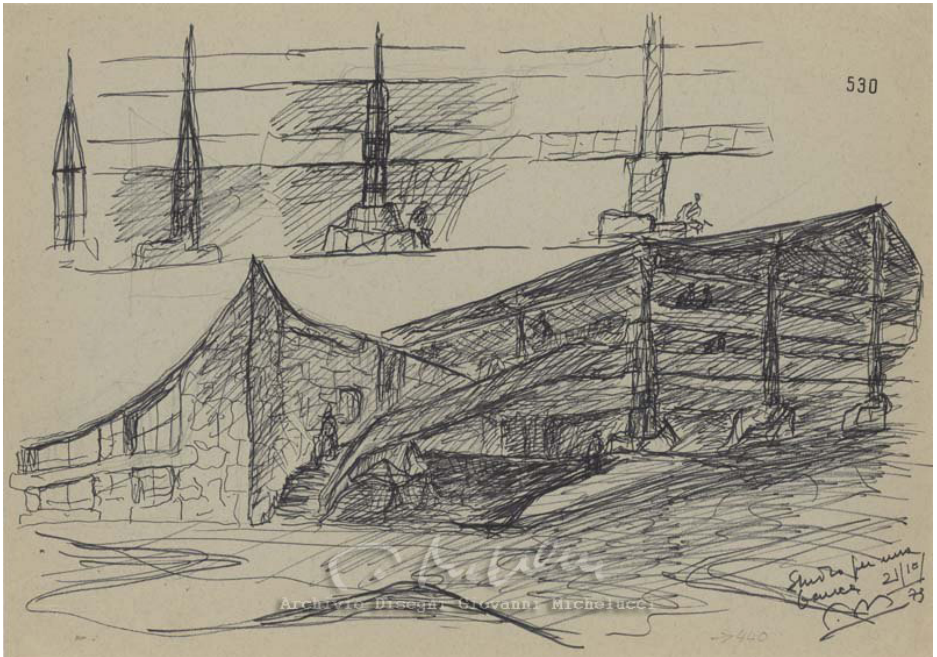
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Pianta con indicazione delle funzioni
 Iscrizioni: 'Via Bufalini', 'Vecchio palazzo (direzione)' [la parola 'palazzo' è cancellata], 'Vecchio edificio da conservare', 'Collegamenti verticali (ascensori scale)', 'Sala titoli', 'Strada interna', 'Salone', 'Strada interna privata' [la parola 'interna' è cancellata], 'Ospedale', 'Giardini', 'Cassa cambiali', 'Vecchio edificio'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28

Sede del Monte dei Paschi di Siena

Colle Val d'Elsa, Siena 1973-63



AD05301973

Proprietà del Comune di Pistoia

© Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto e prospetto
pilastri. Prima ipotesi

Iscrizioni: Strada per una banca.
21/10/73. G.M.

Caratteristiche: Tecnica mista su
cartoncino, cm. 26x36

LA TENSIONE CRITICA CON IL CONTESTO







© Xavier de Jauréguiberry

Sede del Monte dei Paschi di Siena,
Colle Val d'Elsa (Siena) 1973-1983

Rapporto con il contesto da
Piazza Arnolfo

A lato: Sede del Monte dei Paschi
di Siena, Colle Val d'Elsa (Siena)
1973-1983

Rapporto con il contesto da via
Cesare Battisti

7 La città nel progetto

Architettura e città in un unico palinsesto figurativo

A mio avviso essere architetto vuol dire pensare la città come fine di ogni fatto progettuale. E pensare in tal senso vuol dire anche essere urbanista. Io non ho mai capito il perché della separazione di questi due termini, e non capisco, conseguentemente, la separazione dei due compiti. Non capisco come si possa attribuire ad un architetto il compito di studiare un piano regolatore in cui debbono essere delineate le strade e le piazze e definiti i profili degli edifici che le delimitano; e come, poi, si possa assegnare ad un altro professionista l'incarico di studiare le facciate di quegli edifici stessi.

G. Michelucci
in F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza,
Roma. 1981, pp.3-4

Se per costruzione si intende un insieme sistematico di azioni umane volte a definire un organismo unitario secondo una idea di progetto, la varietà di linguaggio e gli intenti progettuali comuni delle architetture di Michelucci, corrispondono ad un insieme sistematico di opere capaci di dare forma, episodio dopo episodio, alla costruzione di una immagine di città.

Come per una architettura, la città è una costruzione nello spazio a scala molto più grande. Un fatto attuabile soltanto percorrendo lunghi periodi di tempo, nel quale la città prende forma, si sedimenta, consolida e modifica, come in una incessante scrittura che viene ogni volta riscritta. Ad una macroanalisi l'immagine della città emerge con forza tramite due principali componenti: gli episodi simbolici che strutturano l'ossatura portante della forma urbana accostati ad elementi ordinari secondari che definiscono scenari idonei ad accogliere le vite quotidiane degli individui; accade dunque che le immagini della città prodotte, introiettate dagli individui che la abitano, si moltiplichino assumendo connotazioni diverse a seconda delle singole modalità d'uso degli abitanti. Queste si sovrappongono in successioni di spazi e luoghi, interscambiabili, intersecati tra loro e compenetranti.

Il carattere dominante della città che immagina Michelucci è frutto di questa sovrapposizione di immagini urbane impresse nella memoria collettiva degli individui, connessa idealmente e fisicamente nelle parti che la compongono. Ne deriva un organismo, tanto frammentato e caratterizzato da singoli episodi ed esperienze spaziali e funzionali, quanto unitario nei suoi principi compositivi generali. È un susseguirsi di spazi ed esperienze capaci di generare memoria collettiva e significato per i luoghi.

Per comprendere questo, bisogna considerare la città non come un oggetto statico a sé stante che impone ai suoi abitanti regole che determinano limitate modalità di espressione di vita, ma come un organismo dinamico che ammette plurime possibilità esperienziali

imprimendo molteplici modalità di percezione ai suoi abitanti.¹⁹² L'immagine della città moderna, emanazione di questa pluralità di input, si ripercuote sulla mente dei cittadini provocando sensazioni, emozioni, senso di smarrimento, appagamento etc.... contribuisce alla lettura del mondo circostante andando a definire l'immagine ambientale a cui essa appartiene, conferendo, per chi la possiede, un importante senso di sicurezza emotiva.

Tali considerazioni avanzano ad una ulteriore constatazione, ovvero che l'atto di osservazione e conoscenza della realtà circostante è veicolata dalla percezione del singolo individuo che la osserva.

L'essere umano svolgendo un ruolo attivo nella formazione dell'ambiente percepito in rapporto ad altri uomini, i quali a loro volta possiedono altrettante immagini ambientali personali, definiscono una comunanza di immagini ambientali determinanti l'immagine collettiva della città, quale luogo detentore di tutte le esperienze individuali e intrapersonali, dei fatti storici e della memoria emotiva collettiva. Memorie di emozioni si manifestano nelle nostre città tanto attraverso episodi architettonici ed artistici ad alto contenuto simbolico, quali ad esempio statue commemorative e monumenti, quanto attraverso l'evocazione di eroi locali e miti nelle denominazioni dei luoghi. Possiamo intendere allora la città, come un organismo che narra la sua storia, attraverso eventi fisici e sociali via via che la percorriamo fisicamente, o tramite luoghi, edifici o più in generale spazi che generano, accolgono e che sono disposti a stimolare le relazioni tra individui¹⁹³.

La città, intesa in questo senso come sommatoria di spazi, luoghi ed eventi sociali, è dunque la costruzione fisica in risposta al bisogno umano di possedere un luogo dove poter vivere e tessere relazioni, le quali tendono nel corso della storia ad un sistema sempre più complesso di necessità individuali e collettive, che a loro volta necessitano di ulteriori spazi sempre diversi per essere assolti. I

¹⁹² Sull'argomento Lynch K., *L'immagine della Città*, Marsilio, Venezia, 2001

¹⁹³ Sull'argomento J.Hillman, *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002

bisogni dell'uomo sono strettamente connessi alla sua natura di essere in continua trasformazione e quindi questa indole "trasformativa" non può che essere riflessa nella variabilità, o possibilità di evoluzione della struttura della città stessa connessa alla sua immagine, definendola quindi come un sistema aperto capace di continuo sviluppo in relazione ai bisogni umani e sociali. Questo carattere della città, di essere un organismo aperto e variabile nel tempo, rappresenta il tentativo nella pratica progettuale di Michelucci di realizzazione di una precisa idea di città, ricercata e sperata lungo tutto l'arco della sua attività progettuale e riconducibile come inizio alla tragica notte dei bombardamenti tra il 3 e 4 agosto 1944, in cui la vista dell'immagine della città di Firenze profondamente alterata, diede origine alla ricerca linguistica verso la definizione di nuovi modelli architettonici capaci di creare una nuova città riflesso dei reali bisogni umani.

Ho un debito profondo nei confronti della vita. Mi è stata data la possibilità di vivere a lungo, di oltrepassare epoche tra loro molto diverse, acquistando così il senso della inattendibilità, ma anche della inevitabilità della storia rispetto alla vita vissuta; come se ogni episodio potesse essere agito due volte: la prima come elemento dirompente rispetto agli ordini degli eventi precedenti, la seconda volta come capacità intellettuale di inserire quell'evento nel corso del tempo dandogli un significato assai preciso di coerenza rispetto al passato e di anticipazione nei confronti del futuro.

Ma cosa resta dell'evento, una volta inserito in questo processo? Cosa resta di quell'evento che ci fece disperare, oppure accese gli animi come un qualcosa che avrebbe stravolto quella consuetudine del rapporto fra mondo culturale e mondo vissuto?

Mi è sembrato in qualche modo di essere sempre in bilico fra questi due aspetti della realtà, come se, cambiando ogni volta la dimensione e il senso delle cose, queste stesse non potessero mai essere inserite in un processo unitario, ma in due universi separati, tenuti insieme dalla vita dell'individuo e da quella della comunità con cui comunica e di cui è partecipe.

Mi sembra che anche la città rispecchi questo continuo intersecarsi della sua storia con il singolo evento che la rimette in discussione nella sua forma consolidata ma mai definitiva.¹⁹⁴

Una nuova immagine di città variabile

L'immagine di città ricercata da Michelucci è un modello di città mai formalmente realizzato; tuttavia, possiamo affermare che in ogni sua opera ve ne sia traccia, in quanto frutto di un sistema afferente ad una dimensione più ampia. Nel pensiero di Michelucci ogni edificio è un elemento della stessa città e non il risultato edilizio di un interesse privato indipendente dal rapporto con la città. Nessun risultato architettonico è sperimentato singolarmente, ma sempre in relazione alle sue adiacenze, alle sequenze di eventi che portano ad esso, alla memoria delle precedenti esperienze¹⁹⁵.

La città così concepita è il risultato di una pluralità indistinta di episodi spaziali, pubblici o privati, i quali si fondono gli uni agli altri, scaturiti non secondo rigidi schemi urbanistici, ma da esigenze di vita sociale varie ed infinite, come infinite e variabili sono le possibilità e necessità dell'uomo. La città immaginata da Michelucci è una città che nasce in nome della libera iniziativa dell'uomo, ma anche dalla necessità di cooperazione insita nell'uomo stesso nella costruzione collettiva della città, ed il suo rinnovamento dovrebbe avvenire attraverso una coraltà d'intenti collettivi pubblici e privati. È una forte critica nei confronti dell'urbanistica moderna, la quale imbrigliando la città di norme e razionali disegni precostituiti, pone un forte freno alla

¹⁹⁴ Michelucci G., *Michelucci per la Città, la Città per Michelucci*, Artificio Firenze, 1991, pag. 13

¹⁹⁵ «Io penso, dunque, che la mia esperienza non serve a nessuno, perché ogni progetto che ho studiato ed ogni costruzione che ho realizzato sono sempre negazioni o variazioni di quello che ho progettato e realizzato in precedenza. La costruzione che sto realizzando, cioè, porta in sé la critica più o meno distruttiva della costruzione precedente.» G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981, p.118

“fantasia” e libera creatività del progettista, il cui compito diverrebbe solo quello di dare forma alle facciate dei volumi stabiliti a priori dal piano. Limitazioni riflesse inoltre anche per l’abitante, il quale ne subisce gli effetti mentre rivendica il diritto di piena libertà sulla manipolazione del proprio spazio abitativo.

Dirà Michelucci nell’intervista sulla nuova città: “La città da essi (gli urbanisti) ideata sarà la loro città, non la mia! La mia è quella creata da una moltitudine di uomini di varia esperienza, nata in secoli e secoli di operosità e creatività collettiva; è il risultato di una serie infinita di sovrapposizioni, distruzioni e ricostruzioni; è insomma la storia degli uomini nel tempo. Invece la città che può delineare un solo uomo, o un gruppo limitato di uomini di un’unica categoria culturale, ha un aspetto uniforme, una fisionomia che rispecchia una concezione particolarissima di un modo di vivere e di essere che non si accorda con le mie esigenze umane e intellettuali. Molto più facilmente potrò trovare soddisfazione a queste mie esigenze, oltre che nelle vecchie città, nella città nuova se mostrerà il volto di mille o centomila uomini, se mi rivelerà mille o centomila esperienze, tra le quali possa trovare qualche corrispondenza con le mie (...) E questo contributo sarà tanto più importante e incisivo se noi tutti avremo la volontà di essere diversi e di vivere in modo diverso e migliore da come siamo e da come viviamo. Se in noi, cioè, l’essere diversi significherà fare delle scelte qualitative tendenti ad un rapporto unitario tra le cose e gli uomini, alla considerazione che non si è soli e che non ci si salva da soli”.¹⁹⁶

In antitesi ai principi dell’urbanistica razionalista, la città che Michelucci concepisce rifiuta la zonizzazione e creazione di aree interamente destinate ad un’unica macro-funzione, in quanto porzioni intere di territorio destinate ad un’unica attività umana. La città zonizzata determina la frantumazione e negazione della città stessa,

¹⁹⁶ G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981, pp.26-27

la quale configurandosi come una porzione di città autosufficiente, dotata di una propria economia interna e di una socialità rivolta solo a sé stessa, non risente del bisogno di appartenenza ad un sistema più ampio, quale è la città stessa.

Anche la nascita di quartieri autosufficienti, o comunque imposti come struttura preordinata da piano è negata; interpretando la nascita del quartiere soltanto come manifestazione di rapporti che vengono stabiliti spontaneamente tra gli abitanti di un agglomerato edilizio. Afferma Michelucci: “l quartiere, nasce da esigenze complesse di carattere spirituale, culturale, pratico, dal bisogno della certezza di poter contare sul vicino, dal bisogno di trovarsi con chi parlare”.¹⁹⁷

L'esistenza stessa del quartiere è stabilita in rapporto alle condizioni di dipendenza con gli altri elementi della città, quali zone o specifici edifici o sistemi urbani, al fine di ottenere una saldatura continua tra porzioni più estese di città, come accade per le aree della città antica, la quale non configurandosi come un nucleo del tutto autonomo non è mai un elemento di frattura della città, formatosi invece nel tempo attraverso l'esistenza di una serie di interessi comuni.

In sostituzione alla regolamentazione del territorio attraverso la disciplina urbanistica, Michelucci pone il dinamismo quale principale caratteristica di trasformazione ed organizzazione della città.

L'urbanistica, il cui ruolo dovrebbe essere quello di educare il cittadino e tracciare solo delle direttrici di ordine tecnico e funzionale, riferite a servizi generali, agli impianti indispensabili al funzionamento della città, o ai tracciati stradali, definisce il campo di azione ove il quale è la partecipazione da parte degli abitanti a costruire l'immagine della città e determinarne la forma e la posizione delle funzioni. La partecipazione degli individui alla costruzione della città è dunque l'unica chiave di lettura per la comprensione di come la

¹⁹⁷ *Ibidem*, pag. 24

nuova città prende vita e si trasforma nel tempo in accordo con i bisogni individuali e collettivi.

Michelucci in accordo con la città effimera di Lefebvre¹⁹⁸ interpreta i bisogni della città ammettendo la possibilità della nascita spontanea di intere parti, ed è attraverso la sua trasformazione e manipolazione che si realizza il pieno diritto dei cittadini di esprimersi in una città variabile che cambia incessantemente volto.

L'idea di città variabile nasce dall'osservazione della trasformazione della società moderna, la quale tende ad una progressiva perdita di stabilità e, al contrario, all'enfatizzazione del movimento, alla complicazione dei rapporti sociali, all'emarginazione di elementi di città che tendono a fratturare l'organismo urbano, annullando progressivamente l'identità della città stessa.

La città variabile è una città provvisoria, riflesso di una comunità in continuo fermento e trasformazione, inteso non solo come trasformazione fisica dei luoghi, ma anche e soprattutto come evoluzione continua dello spirito che la abita.

Come dirà Michelucci: "è da questa e da altre considerazioni che è nato in me il pensiero della città variabile, la città che cambia incessantemente. E non tanto per soddisfare il consumismo o il nomadismo quanto – e in questo sarebbero riassunte le qualità, le caratteristiche, il senso di variabilità – per richiamare, sollecitare la popolazione a fare, a pensare, a creare il proprio ambiente di vita, in piena libertà e in pieno diritto".¹⁹⁹

Variabilità della città, dunque, riflessa nella variabilità dell'edificio, così che architettura e città siano due facce di una stessa medaglia, tenute insieme da un unico palinsesto figurativo.

¹⁹⁸ Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville, I*, 1968 (seconda edizione); trad. it. *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona 2014

¹⁹⁹ G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981, p.98

Nell'architettura di Michelucci, la variabilità dell'edificio si manifesta nel rifiuto dell'adozione di modelli tipologici precostituiti, superando in definitiva il divario tra forma e funzione. Consapevole della visione utopistica di realizzazione di una città composta dalla libera trasformazione degli spazi da parte dei singoli individui, inventa nel tempo modelli architettonici capaci di sovrapporsi e intercambiarsi rispetto la specifica funzione. Come confesserà: "Questo è un problema fondamentale! Ma non è un problema facile a risolversi. ... se tu analizzi le sezioni di alcuni miei edifici come le banche e le chiese, ti accorgerai che la loro struttura è molto simile. E lo è perché, studiando i progetti, ho pensato che ciascuno di questi edifici avrebbe potuto, nel tempo cambiare di attribuzione; e la banca divenire mercato, ad esempio; e la chiesa trasformarsi in sala per concerti o per convegni".²⁰⁰

Non si tratta semplicemente di creare edifici polifunzionali, ma di realizzare una unità tra architettura, funzioni e spazi, accomunati da un unico codice figurativo portatore di molteplici significati, ovvero attraverso la trasfigurazione di modelli archetipici.

In questo atteggiamento Michelucci sconfigge il tempo, realizzando una unità di immagini prive di ogni riferimento stilistico, fuori da ogni cifratura linguistica.

La figurabilità è la qualità che conferisce ad un oggetto fisico un'elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. Essa consiste in quella forma, colore o disposizione che facilitano la formazione di immagini ambientali vividamente individuate, potentemente strutturate, altamente funzionali. Per cui gli oggetti non solo posso essere veduti, ma anche acutamente e intensamente presentati ai sensi²⁰¹.

Spesso la nostra percezione della città non è unitaria, ma piuttosto parziale, frammentaria, mista ad altre sensazioni. Ogni nostro senso è in gioco e l'immagine è l'aggregazione di tutti gli stimoli. La città

²⁰⁰ G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981, p.99

²⁰¹ Cit. Lynch K., *L'immagine della Città*, Marsilio, Venezia, 2001. Pag. 31-32

non è soltanto oggetto di percezione (e forse di godimento) per milioni di persone profondamente diverse per carattere e categoria sociale, ma è anche il prodotto di innumerevoli operatori che per motivi specifici ne mutano costantemente la struttura²⁰².

Elementi di città

Gli elementi di città sono una serie di disegni prodotti tra il 1964 e 1985 in cui l'architetto riversa le proprie suggestioni sugli spazi della città, recuperando visioni derivanti tanto da forme tradizionali di città primitive, come quelle su palafitte a quelle moderne dei progetti visionari lecorbuseriani.

Sono il risultato di un pensiero attivo e maturato nel corso di un lungo periodo di tempo in cui esclude la restituzione di un progetto unitario per dare spazio ad elementi di dettaglio, vedute panoramiche, andamenti altimetrici, rapporti dimensionali tra gli spazi destinati agli edifici e spazi pensati all'esclusiva mobilità. Raccontano una interpretazione dei luoghi che si rapporta con la struttura urbana della città storica ma che lascia aperta la strada ad una pianificazione proiettata nel futuro della città e della sua immagine. Sono luoghi dove l'incontro tra persone è favorito da una continuità ininterrotta di percorsi, piazze e edifici, in cui il lento movimento pedonale è scisso dal veloce passo veicolare. Una città della "connessione" che si configura per nuclei puntiformi, attraverso cioè l'individuazione, la qualificazione e la progettazione di organismi sociali e collettivi.

Gli elementi di città disegnati nel corso di un ventennio si articolano e dettagliano fino a definire la struttura ossea della città pronta ad ospitare la vita delle persone, la linfa vitale capace di attivare il funzionamento dell'intero organismo. Si sviluppano attraverso una serie di manipolazioni dei luoghi riconducibili ad una matrice di

²⁰² Cit. Lynch K., *L'immagine della Città*, Marsilio, Venezia, 2001. Pag. 23-24

azioni: le architetture simbolico-religiose, il rapporto con il fiume, le isole abitate, l'uso dello spazio pubblico, il mercato teatro.

Il corpus dei disegni a mano libera costituisce il patrimonio più autentico del tentativo di ricerca di una nuova immagine di città, testimoniano lo straordinario binomio tra pensiero e forma come momento di nascita e sviluppo dell'idea progettuale e momento di verifica delle spazialità immaginate. Quel che immagina Michelucci nei suoi elementi sono parti di un sistema complesso mai rappresentato per intero, una volontà la sua di non restituire una immagine definita e chiusa, in coerenza con la sua concezione di "trasformabilità" di tutte le cose, lasciando margine all'inventiva dell'osservatore. Infatti, ne stimola la figuratività individuale verso la definizione di una nuova immagine. La libera interpretazione dei singoli disegni favorisce una pluralità di immagini individuali, favorendo l'esistenza dell'immagine pubblica e collettiva della città. Come afferma Kevin Lynch nel libro "L'immagine della città", sembra che per ogni città esista un'immagine pubblica che è la sovrapposizione di molte immagini individuali. O forse vi è una serie di immagini pubbliche, possedute ciascuna da un certo numero di cittadini. Tali immagini di gruppo sono indispensabili perché un individuo possa agire con successo nel suo ambiente e possa collaborare con gli altri. Ciascuna immagine individuale è unica e ha alcuni contenuti che vengono comunicati raramente o forse mai, eppure essa approssima l'immagine pubblica, che è più o meno rigorosa, più o meno comprensiva, in ambienti diversi.²⁰³

Rifacendoci alla suddivisione degli elementi di città proposta da Lynch, gli elementi di città disegnati da Michelucci e riferibili alle forme fisiche possono essere classificati in cinque tipi di elementi: i percorsi, i margini, i quartieri, i nodi, i riferimenti.

1. I percorsi: sono i canali lungo i quali l'osservatore si muove abitualmente, occasionalmente o potenzialmente. Essi possono

²⁰³ K.Lynch, *L'immagine della Città*, Marsilio, Venezia, 2001. Pag. 65

essere strade, vie pedonali, linee di trasporti pubblici, canali, ferrovie. Per molte persone, questi costituiscono gli elementi preminenti della loro immagine. La gente osserva la città mentre si muove lungo di essi, e gli altri elementi ambientali sono disposti e relazionati lungo i percorsi.

Nelle prospettive di città proposte da Michelucci, i percorsi sono la parte strutturale e fondativa della forma urbana che costruisce la città, sono i luoghi deputati all'incontro tra le persone, essi si dividono nei percorsi principali tra gli alti edifici, e i secondari protesi verso gli isolati marginali di abitazione. Nella logica meccanica delle immagini di città moderna tutto è variabile e suscettibile di trasformazione, meno che nella fissità dei percorsi.

2. I margini: sono gli elementi lineari che non vengono usati o considerati come percorsi dall'osservatore. Essi sono confini tra due diverse fasi, interruzioni lineari di continuità: rive, linee ferroviarie infossate, margini di sviluppo edilizio, mura. Piuttosto che coordinate assiali, essi sono riferimenti esterni. Margini di questa natura possono costruire barriere, più o meno penetrabili, che dividono una zona dall'altra, o possono essere suture, linee secondo le quali due zone sono messe in relazione e unite l'una all'altra. Questi elementi di margine, benché probabilmente meno dominanti dei percorsi, per molti costituiscono importanti caratteristiche nell'organizzazione, particolarmente per il ruolo di tenere assieme aree generalizzate, come fanno l'acqua o le mura che circondano una città.

I margini per Michelucci appaiono nei disegni come il punto di contatto tra differenti entità. Nel rapporto con il fiume il margine diviene frastagliato, i percorsi si arricciano trasformandosi in piattaforme, teatri all'aperto o piazze pubbliche a contatto con l'acqua dove poter trascorrere il tempo libero. Al contrario i margini risultano essere sfocati se si pensa al rapporto della città con il sistema delle aree verdi, essi infatti invadono gli spazi ovunque, è la città che si struttura rispettando le zone aperte in cui domina la

natura e non il contrario. Questa scelta abolisce il limite tra il paesaggio urbano e il paesaggio naturale, definendo una continuità spaziale in cui tutto è permeabile e connesso.

3. I quartieri: sono le zone della città, di grandezza media o ampia, concepite come dotate di una estensione bidimensionale in cui l'osservatore entra mentalmente "dentro" e che sono riconducibili in quanto in esse è diffusa qualche caratteristica individuante. Sempre identificabili dal di dentro, essi sono anche usati per riferimenti esterni, se visibili dal di fuori. La maggior parte delle persone struttura in certa misura a questo modo la propria città, con divergenze individuali sul fatto che i percorsi o quartieri siano gli elementi dominanti.

Nelle raffigurazioni degli elementi di città, i quartieri non sono delineati in maniera univoca, Michelucci non definisce questi luoghi secondo matrici di stampo tipologico, ne abbozza i contorni concependoli piuttosto come luoghi domestici del vivere, attorno ai simboli di interesse collettivo. Possono essere gruppi di edifici o elementi isolati connessi ad altri tramite ponti pedonali.

4. I nodi: sono i punti, luoghi strategici in una città, nei quali un osservatore può entrare e che sono i fuochi intensivi verso i quali e dai quali egli si muove. Essi possono essere anzitutto congiunzioni, luoghi di un'interruzione nei trasporti, un attraversamento o una convergenza dei percorsi, momenti di scambio da una struttura ad un'altra, o possono essere semplicemente delle concentrazioni, che ricavano la loro importanza dal considerarsi di qualche uso o di qualche caratteristica fisica, come avviene per un posto di incontro all'angolo della strada, o per una piazza chiusa. Qualcuno di questi modi di concentrazione è il fuoco o il culmine di un quartiere, sul quale irradia la sua influenza e del quale rappresenta il simbolo. Questi ultimi possono venir richiamati nuclei. Il concetto di nodo è legato a quello di percorso, poiché le congiunzioni sono tipicamente convergenze di percorsi, eventi nel cammino. È similmente legato al

concetto di quartiere, poiché i nuclei sono tipicamente i fuochi di intensità di quartieri, il loro centro polarizzatore. In certi casi possono essere la caratteristica dominante delle immagini.

Intersezioni, nodi e contaminazione, sono i criteri fondativi delle immagini che propone Michelucci, rappresentano il punto di passaggio tra un luogo ed un altro, nell'idea di iper-connesione di ogni spazio e funzione, il concetto di nodo è sostituibile con quello che si definisce variabile, il mercato allora può dunque essere un teatro, il teatro una piazza, la piazza edificio ecc... Ogni nodo inteso come punto nevralgico attrattivo di connessioni è un luogo fortemente predisposto ad accogliere la presenza delle persone e quindi della vita necessaria al funzionamento dell'intera città.

5. I riferimenti: sono un altro tipo di elementi puntiformi, ma in questo caso l'osservatore non vi entra, essi rimangono esterni. Sono generalmente costituiti da un oggetto fisico piuttosto semplicemente definitivo: edificio, insegna, negozio o montagna. Il loro uso implica la separazione di un elemento da un coacervo di possibilità. Qualche riferimento è lontano, visibile di solito di una pluralità di angolazioni e di distanze, al di sopra di elementi più piccoli, viene impiegato come riferimento radiale. I riferimenti possono essere interni alla città o a una distanza tale da simbolizzare in pratica una direzione costante. Sono frequentemente usati come indizi di identità e persino di struttura.

I riferimenti nella città di Michelucci sono elementi di natura simbolica e orientati a stabilire direzioni prevalenti e relazioni spaziali e personali. Il rapporto tra gli edifici verticali delle torri e le piastre percorso, i percorsi pedonali sopraelevati e le strade ad alto scorrimento veloce, gli elementi naturali del fiume e della montagna. L'architettura simbolica è l'occasione per scaturire nuovi legami tra la città ed il paesaggio, come ad esempio accade in molti disegni in cui viene raffigurata la chiesa a forma di tenda, la quale si innesta come fuori scala di una grande struttura urbana, circondata dalle strade ad

alto scorrimento, come a voler simboleggiare una inconscia reazione della città nei confronti della natura e del territorio.

Gli elementi di città sono un atto di fiducia, rappresentano la generosità e il tentativo culturale e morale di un uomo nei confronti del volto e del corpo della nuova città contemporanea proiettata nel futuro, sono una materia capace di connettere tutte le progettazioni mai realizzate e tutte le occasioni professionali trasformate in forma di realtà.

La città che Michelucci figura non ha nessuna pretesa di dare una soluzione precisa ai bisogni delle città reali, di mettersi in competizione con altre immagini di città esistenti. Non ha l'ambizione di analizzare il distacco tra la realtà ed il mondo del possibile, essa è semplicemente una fotografia dell'attività quotidiana nella pratica progettuale, è la messa in scena grafica di un metodo che lo guida ad ogni opportunità possibile del fare architettura. Per Michelucci non vi è alcuna distinzione tra casa e città, tra il progetto dell'edificio e quello della città, architettura ed urbanistica, accettando che i dati tipologici, le costruzioni verticali, orizzontali, i fenomeni del traffico, le strade sopraelevate, l'intreccio di percorsi pedonali e meccanici, i fatti urbani ed il pulsare stesso della vita urbana, esistono e possono essere accettati così come sono.

Per comprendere fino in fondo la città di Michelucci, bisogna innanzitutto comprendere il rapporto d'esistenza spaziale che intercorre tra società e città, così che tutti i dati figurativi e spaziali che strutturano l'impianto urbano possano essere posti in una relazione infinita e continua capace di realizzare una unità sia sociale che spaziale.

È una città che si compone per singoli episodi in continua trasformazione, che avvicina il progetto alla nascita spontanea dell'architettura, si potrebbe definire una città effimera come quella teorizzata dal filosofo e sociologo Henri Lefebvre.

Secondo l'autore francese, la città è *la società nella sua declinazione spaziale*²⁰⁴, la *proiezione della società sul territorio*²⁰⁵. È muovendo da questa fondamentale premessa che egli si ripropone di indagare lo spazio dell'organizzazione e del governo degli uomini, rintracciando nella dimensione spaziale il luogo in cui più che mai l'economia capitalista modella il sociale: di indagare, cioè, la città e l'organizzazione dell'urbano, nel *vedere nella città e nella produzione dello spazio urbano un'opera umana che riproietta il sociale nella dimensione spaziale*²⁰⁶.

La città, nel quadro interpretativo di Lefebvre, non è solamente produzione dello spazio capitalista, ma è anche opportunità concreta di rigenerazione dello spazio sociale attraverso la partecipazione attiva degli abitanti che vivono e attraversano i luoghi urbani. La città, dunque, è la possibilità di riappropriarsi dello spazio e del tempo in base alle esigenze e ai bisogni di chi la vive. La società urbana in tale prospettiva diventa *opera, come fine, come luogo di libero godimento, come campo del valore d'uso*²⁰⁷ in cui gli abitanti possono intraprendere un percorso di emancipazione e liberazione della precarietà e della povertà. Un'autentica "rivoluzione urbana" avverrà quando lo spazio sociale sarà opera, disegno, progetto di chi lo vive e lo attraversa; quando ci sarà la possibilità di una produzione dello spazio libera, condivisa, plurale, democratica e non più assoggettata a interessi e profitti particolari. Trasformare il proprio spazio di vita, renderlo utile ai bisogni di tutti è l'autentica via per praticare quell'ideale utopico-pratico che Lefebvre ha chiamato «*diritto alla città*». La città come prodotto, come merce è così rovesciata in favore di una città intesa quale opera autentica, al servizio, all'uso, di chi la abita. Afferma l'autore: "*il diritto alla città legittima il rifiuto a lasciarsi escludere dalla realtà urbana da parte di un'organizzazione discriminatoria e segregativa. (...) il diritto alla città*"

²⁰⁴ F. Biagi, *Henri Lefebvre e la "città come opera d'arte". Note di teoria critica urbana*, in *The Lab's Quarterly*, 3/2019, 13.

²⁰⁵ H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit. pag. 63.

²⁰⁶ F. Biagi, *Henri Lefebvre e la "città come opera d'arte"*, cit., pag.13 s.

²⁰⁷ H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 96.

*significa allora la costituzione o la ricostituzione di un'unità spaziotemporale (...) invece di una frammentazione.*²⁰⁸

Opponendosi al fenomeno della frammentazione urbana e ribaltandone il concetto, la città di Michelucci è definibile come la città dell'iper-conessione, dove tutto è rapportato, ogni margine è abolito, in cui ogni singolo elemento di città esiste in quanto espressione di una necessità umana, in cui ogni singolo individuo vi si possa riconoscere.

Intesa in tal senso, la città sarà dunque un organismo, nato dalle istanze della vita quotidiana, dal pensiero degli uomini di cultura, dall'attività pratica di gran parte dei cittadini, dalla capacità di sintesi dei tecnici e degli artisti, sarebbe così democratico e variabile.

Come dirà Michelucci: una nuova opera d'arte, comprensibile a tutti, anche agli incolti per la ricchezza di considerazione umana che in essa sarebbe rispecchiata (...).²⁰⁹

La città globale

Ti ho detto che anche una casa colonica è, per me, un elemento della città e, quindi, è città; e lo è perché tra campagna e città (questi due termini che solo la cultura ha voluto considerare distinti) esiste una serie di interessi comuni e di scambi che costituiscono un elemento di coesione, di continuità, di unità²¹⁰

Colpisce in tal senso, l'intuizione profetica di Michelucci nei confronti dello sviluppo della città contemporanea.

Il fenomeno maggiormente evidente dello sviluppo metropolitano delle città contemporanee è la continua espansione delle aree urbanizzate. Moltissime sono le città in cui le dimensioni si sono

²⁰⁸ H. Lefebvre, *Introduzione*, in *Spazio e politica. Diritto alla città II*, cit., pag. 33.

²⁰⁹ Discorso sulla Città Variabile (estratto) Giovanni Michelucci, 10 dicembre 1953

²¹⁰ G. Michelucci in: F. Brunetti (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981, p.16

ampliate fino a raggiungere dimensioni regionali, tanto da risultare di difficile lettura l'individuazione dei propri limiti.

La metropoli contemporanea è diventata dunque, sinonimo di disordine, degrado, consumo spregiudicato di suolo e devastazione ambientale.

Già nel 1938, il filosofo Lewis Mumford coniava il termine *megalopoli*²¹¹ come una città affetta da gigantismo che fagocita lo spazio circostante.²¹²

In riferimento alla citazione di Michelucci, la megalopoli è un super agglomerato a struttura nebulare che confonde le distinzioni tra rurale e urbano, tra centro e periferia, tra aree industriali e aree residenziali, e dunque anche «una casa colonica» può risultare in continuità con la città. Se nella metropoli industriale, le attività produttive erano collocate in zone maggiormente popolate della città, nelle megalopoli, per motivi logistici, i sistemi industriali sono delocalizzati in aree sub periferiche della città, demandando al centro il ruolo di distretti amministrativi, poli direzionali ed attività legate ad eventi socioculturali legati all'élite urbana. Di fatto l'assenza di un centro in grado di dare regolazione univoca al sistema urbano e di indirizzare un prevalente sviluppo urbano ha aggiunto complessità alle scelte localizzative pianificatorie travalicando i confini politico-amministrativi, portando in generale il sistema città ad una accentuata frammentazione.

Il modello delle megalopoli ha descritto l'esplosione degli spazi urbani ed ha portato in luce nuove esigenze di regolazione della città in rapporto all'uso del suolo e tutela ambientale, alla programmazione urbanistica e allo sviluppo e rafforzamento dei legami comunitari tra popolazioni urbane che tendono sempre più ad una mobilità diffusa.

²¹¹ Lewis Mumford, *La cultura delle città*, a cura di M. Rosso, P. Scrivano, collana: Biblioteca Einaudi, Torino, Einaudi, 2007

²¹² Più recentemente, analizzando i successivi momenti della crescita metropolitana, altri autori hanno proposto terminologie alternative per fenomeni analoghi: *exopolis*, *di edge city*, o *di 100 mile city*, a sottolineare l'espansione geografica della città nelle aree circostanti e la distribuzione di funzioni urbane

Attraverso le megalopoli, le forme della città contemporanea, hanno saturato e superato lo spazio regionale, innescando rapporti trans-territoriali comprendendo nelle dinamiche urbane luoghi talvolta anche molto distanti e non contigui geograficamente, con i quali la città è connessa da rilevanti scambi di persone, merci, informazioni, interessi e conoscenze.

Si è realizzata dunque una fitta rete di relazioni e scambi socioeconomici a scala globale.

Possiamo dunque affermare che, la connessione di servizi, centri di produzione e mercati finanziari in una certa rete globale, abbia portato sia alla nascita delle città globali, sia alla necessità di riorganizzazione della gerarchia urbana a scala mondiale, mantenendo alcune città al centro di un vortice di fenomeni urbani, capaci di coinvolgere anche porzioni estese di territorio verso centri di minore rilievo.

Nonostante le città globali, rappresentino importanti motori di sviluppo a livello mondiale, essendo al tempo stesso nodi delle reti globali per ragioni economiche, tecnologiche, sociali, politiche, culturali ecc.... queste megalopoli presentano al loro interno numerose questioni sociali irrisolte. Contengono porzioni elevate di popolazione che, escluse dai benefici del dinamismo economico, vivono in un profondo stato di emarginazione. Tale aspetto è maggiormente evidente per le città globali, ovvero essere connesse esternamente a livello mondiale e sconnesse localmente, fisicamente e socialmente al loro interno, tanto da generare evidenti fenomeni di esclusione nei confronti degli individui non strutturalmente necessari nelle logiche del sistema economico globale.

Per comprendere i più recenti fenomeni urbani come espressione di un nuovo modello di urbanizzazione planetaria, bisogna dunque guardare ad un nuovo modello di città che travalica ogni tipo di forma fisica e spaziale, ogni confine e limite, comprendere un modello di urbanizzazione derivante dal superamento di una soglia critica di urbanizzazione oltre la quale, la sfera di influenza delle dinamiche urbane si estende a tutte le attività ovunque nello spazio.

Lo stesso processo che Michelucci predicava sulla città fin dagli anni 60'.

Nell'anno 2000 le città con almeno un milione di abitanti erano oltre 500, mentre le più grandi superano abbondantemente i venti milioni. Si prevede che entro il 2050 il 75% della popolazione mondiale vivrà in città.

Queste dinamiche hanno portato alcuni filosofi e studiosi, come il già citato Lefebvre, a giudicare completamente superata la distinzione tra urbano e rurale, ormai non più in grado di rappresentare un modello di separazione insediativa, né quantomeno di localizzazione lavorativa. In alternativa a tale modello, la teoria sull'urbanizzazione planetaria²¹³ ha proposto di considerare la città contemporanea nella sua dimensione mondiale, ove tutto lo spazio è dotato di caratteristiche una volta proprie delle sole città. In questa visione, i sistemi agricoli, le aree naturali, sono parte di una maglia urbana in cui non si può più parlare di «città», in quanto termine che acquista senso solo in opposizione a un territorio naturale o rurale, ma di «processi di urbanizzazione»²¹⁴.

L'urbanizzazione non procede dunque più da un centro verso una periferia, ma si organizza in sistemi privi di direzionalità, o comunque in policentrismi amorfi, o fluidi polimorfici, in cui nuove centralità e funzioni urbane si possono localizzare ovunque. Le forme urbane, così come i confini tra città limitrofe, sono più difficili da percepire e

²¹³ La teoria della *planetary urbanization* si presenta come un fertile, oltre che valido, strumento interpretativo perché dimostra come luoghi anche lontanissimi dalle città, che sembrano non avere alcun collegamento con la dimensione urbana, sono non soltanto collegati ma fondamentalmente determinati nella loro composizione socio-ecologica da ciò che avviene nei centri di potere globali delle città. Sia gli uni che gli altri sono tenuti insieme dalle dinamiche riproduttive capitalistiche che nell'urbano trovano la loro manifestazione spaziale. Sull'argomento si veda: N. Brenner, *Implosion/Explosion. Towards a study of planetary urbanization*, Jovis, december 2013

²¹⁴ Harvey D. "Cities or Urbanization?" in N. Brenner, a cura di: *Implosions/explosions. Towards a study of planetary urbanization*, Berlino, Jovis 2013

delimitare, in quanto consistono in sistemi funzionali sovrapposti senza confini univoci.

La società dell'informazione, la società delle comunicazioni, la società della rete informatica, annullando di fatto lo spazio, attraverso la creazione della città dei flussi, ha esteso la città in ogni luogo in cui sia possibile raggiungere e connettersi ad una rete. In questo scenario, i processi socio-spaziali sono da considerare più importanti delle forme di insediamento in cui si attuano; la città non è più un luogo, ma l'onnipresente interfaccia tra uomo ed ambiente naturale.

Alla luce di tali riflessioni, la città contemporanea vive un paradosso, in cui ogni parte è estremamente connessa, sia anche solo virtualmente, esternamente con il resto, ma allo stesso tempo profondamente frammentata dall'individualità funzionale dei luoghi e dall'aspetto dei singoli edifici.

Contestualizzare oggi il pensiero di Michelucci sulla città, equivale dunque ad una nuova prospettiva, capace di reinterpretare il significato stesso di una città in cui si è perso ogni limite, in cui ogni parte è iper-connessa, dove i fenomeni di antropizzazione ed urbanizzazione sono indagati attraverso specifiche progettualità incentrate sulla realtà del luogo, su bisogni collettivi reali e non attraverso l'adozione di modelli urbanistici generali che accentuano ed alimentano differenze economiche e sociali.

**Piano particolareggiato per il quartiere CEP (ex Ina-Casa)
di Sòrgane
Firenze 1956-1957**

Attorno ai temi del rapporto tra urbanizzazione e paesaggio, architettura ed urbanistica, tra il giugno e il dicembre del 1956²¹⁵,

²¹⁵ L'ipotesi di realizzare un quartiere popolare a Sòrgane è resa pubblica l'otto ottobre 1954 quando la Giunta comunale dirama un comunicato stampa nel quale si fa riferimento ad alcuni accordi intercorsi tra il Comune e l'INA-Casa per l'acquisto di un terreno edificabile tra Firenze e Bagno a Ripoli. Nel febbraio del 1956 l'INA-Casa conclude l'acquisto dell'area e pochi mesi dopo è avviata la progettazione del

Michelucci è chiamato dal sindaco di Firenze La Pira²¹⁶, a coordinare un gruppo di 36 professionisti per la redazione del progetto per il quartiere CEP che doveva sorgere nell'area di Sòrgane sul versante orientale della città.

Fin dai suoi esordi, il progetto, solleva una difficile questione riguardo l'atteggiamento edificatorio nei confronti del paesaggio, riconosciuto nei suoi peculiari caratteri toscani proprio in prossimità della collina di Sòrgane.

La prima versione del piano particolareggiato avanzato da Michelucci, interpretando le anime del nutrito gruppo di lavoro²¹⁷, è un piano che prevede l'insediamento di 12.000 abitanti, dislocati su due principali aree; una prima parte a valle, attraverso un tessuto edilizio variabile di scala minuta, mentre una seconda area a monte, in corrispondenza della cima del pendio collinare, costituita da complessi edilizi di maggior consistenza.

Le due parti del piano, così conformate, risultavano autonomamente distinte e facilmente individuabili, divise dalla presenza della vegetazione boschiva, la quale non solo veniva rispettata evitando l'inserimento di strutture urbane al proprio interno, ma veniva valorizzata come elemento strutturante l'organizzazione generale del

quartiere. A causa dei contrasti sul progetto i lavori iniziano gradualmente solo nel 1961, concentrandosi soprattutto tra il 1964 e il 1966. Alcuni fabbricati, per problemi incorsi durante l'iter di approvazione del progetto o durante la realizzazione, saranno portati a ter mine con molto ritardo: l'edificio C di Leonardo Ricci, l'ultimo ad essere completato, è stato terminato nel giugno 1980.

²¹⁶ Cfr. Fondazione Michelucci, Carteggio, 5.1.1 e 5.1.2. La progettazione di Sòrgane comincia nell'estate del 1956 e si protrae con continuità sino ai primi mesi dell'anno successivo. Nelle fonti archivistiche il nome di Michelucci compare per la prima volta nel giugno del 1956. La scelta dei trentasette progettisti di Sòrgane è stata effettuata dallo IACP e dal Comune e in seguito ratificata dal CEP

²¹⁷ Il piano urbanistico di Sòrgane è stato elaborato nel 1957 da 37 progettisti (architetti e ingegneri, compresi Leonardo Savioli e Leonardo Ricci), divisi in otto gruppi, coordinati da Giovanni Michelucci. Nella versione definitiva di progetto, Michelucci abbandonerà il coordinamento. Dall'iniziale previsione di 12.000 abitanti, si passò a 4.500 e degli otto gruppi ne restarono solo tre, capeggiati da Savioli, Ricci e Ferdinando Poggi.

progetto, conferendole dunque un fondamentale ruolo per la buona riuscita del piano.

Se a valle, il tessuto edilizio minuto, non permette la lettura di un orientamento prevalente, man mano che esso migra verso monte, i volumi degli edifici più grandi si dispongono perpendicolarmente all'andamento del suolo, con lo scopo di abbassarne l'impatto visivo, ed evitare il maggior consumo di suolo a terra.

Le due aree sarebbero così state collegate attraverso una dorsale centrale edificata, tramite una sorta di macrostruttura edilizia, come elemento d'irrigidimento del sistema urbano nel collegamento nord-sud, il quale avrebbe facilitato la connessione fisica di due porzioni di territorio e realizzare un ideale prosecuzione dei flussi provenienti dalla valle del centro storico cittadino, sino alla cresta della collina di Sòrgane, dove avrebbe trovato posto un'ampia terrazza pubblica capace da competere con il più noto e turistico piazzale Michelangelo.

Oltre alla dorsale di collegamento, l'attenzione ai percorsi era ben evidente, nelle intenzioni di piano, anche nella predisposizione di collegamenti pedonali, aerei o semplicemente terrestri tra le varie masse volumetriche.

Negli intenti generali, il piano così concepito avrebbe assolto, oltre alla grande richiesta di insediamento di abitanti, anche il compito di porre un limite all'espansione a macchia d'olio della città che iniziava a verificarsi nel versante sud-est della città.

Al di là degli aspetti squisitamente compositivi, le scelte intraprese dal piano sono di molteplice interpretazione: in primo luogo vi è quello di considerare il territorio tutto per la sua particolare importanza, evitando di privilegiare porzioni di paesaggio in difesa di altre. In particolare, il dibattito si incentrò sulla differenza tra paesaggio pianeggiante e paesaggio collinare.

Distante da essere considerato Sòrgane come un semplice episodio periferico, il piano doveva costituire un frammento di città, una sorta di città satellite quale polarità vitale nata dalla necessità della città di insediare un nuovo villaggio in una determinata area articolata su due

nuclei. L'uno in pianura e l'altro in collina, costituivano reciprocamente il cuore commerciale ed il cuore sociale del quartiere. La loro relazione era garantita dalla dorsale centrale che attraversava l'insediamento e si configurava come elemento di continuità all'interno di un progetto nel quale la varietà architettonica sarebbe stata inevitabile a causa delle molteplici figure progettuali coinvolte.

Michelucci, il quale presiedeva inoltre la Commissione di Studio per il piano regolatore di Firenze, nel momento in cui si dibatté la scelta di localizzare l'area d'insediamento sulla collina di Sòrgane e non avendo il comune a disposizione ulteriori aree da prendere in considerazione, intuì l'importanza del piano quale occasione di riflessione verso l'opportunità sociale di realizzare un brano di città per l'edilizia popolare non reclusa in aree periferiche della città o in adiacenza delle aree industriali, mentre, in alternativa, poteva dignitosamente occupare anche zone dall'alto valore paesaggistico. La democratizzazione sociale del territorio generale, dunque, veniva riflessa anche nella gerarchia spaziale ed urbana del piano. Il piano, infatti, oltre ad individuare le masse edificate, si componeva attraverso una pluralità di spazi pubblici e collegamenti aerei o terrestri tra gli edifici che riflettevano il concetto stesso di variabilità d'uso dello spazio della città in accordo alle necessità del vivere umano individuale e collettivo.

È su tale aspetto che Michelucci, nella fase di dibattito pubblico a seguito della formulazione del piano, spese gran parte delle sue energie in opposizione alle numerose critiche mosse.

Nella rivendicazione dei diritti umani di abitare un luogo partecipando al rinnovamento e trasformazione della città, attraverso una generale corallità d'intenti, arrivando ad ottenere la sperata "variabilità" contenuta nell'immagine della "nova città" nata dall'integrazione e relazione tra i suoi abitanti e il luogo.

Fu in particolare l'allievo di Michelucci, Edoardo Detti²¹⁸, nel ruolo di assessore all'urbanistica a montare un'aspra critica nei confronti del proprio maestro. La scelta maggiormente contestata fu quella di collocare un'area urbanizzata nel settore orientale della città, la quale contrastava nettamente con gli indirizzi urbanistici che orientavano lo sviluppo di Firenze sull'asse Firenze-Prato-Pistoia, quest'ultima zona interamente pianeggiante, e dunque a suo avviso naturalmente predisposta ad essere edificata.

Un nutrito gruppo di intellettuali prese posizione contro il piano²¹⁹, e l'11 marzo 1957 il giornale "La Nazione" pubblicava una lettera a firma di: Bernardo Bereson, Piero Bigongiari, Romano Bilenchi, Alessandro Bonsanti, Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Eugenio Garin, Roberto Longhi, Mario Luzi, Roberto Papi, Roberto Papini, Alessandro Parronchi, Ugo Procacci, Giuseppe De Robertis: *"... di fronte alla deliberazione del consiglio comunale di Firenze di procedere alla costruzione di un vasto quartiere di «abitazione mista» sulla bella collina di Sòrgane che sovrasta Pian di Ripoli..., non sarà persona devota agli aspetti più memorandi della storia, dell'arte e del paesaggio fiorentino che non voglia unirsi a noi in questa prima, accorata protesta"*.

"... Il progetto fiorentino è, del resto, in contraddizione così palese con le leggi sulla preservazione delle zone di rilevanza storica, artistica e paesistica da lasciare ancor adito alla fondata speranza che le autorità tutorie... si affrettino ad interporre il veto più rigoroso"

²¹⁸ E. Detti, *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze 1970; P. Ricco, *Contrasti sui progetti pubblici. Michelucci a Sòrgane*, in F. Privitera (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 103-111; Idem, *Giovanni Michelucci ed Edoardo Detti. Affinità e distanze sull'idea di città*, in *Edoardo Detti, architetto e urbanista 1913-1984*, catalogo della mostra (Chiesa e museo di Orsanmichele, 3 ottobre - 4 novembre 2013), a cura di C. Lisini e F. Mugnai, Diabasis, Parma 2013, pp. 44-49.

²¹⁹ Alcuni estratti delle polemiche con il piano di Sorgane sono contenuti in: G. Astengo, «Firenze: la polemica per Sorgane», in: *Urbanistica*, n. 22, 1957, p. II.

ad una deliberazione che si tradurrebbe in un irreparabile strazio di quell'unità inscindibile di storia, di arte e di natura che è il volto stesso di Firenze civile...".

Alla prima lettera fece seguito una seconda, in data 20 marzo, in cui erano ribadite alcune motivazioni di principio:

"1) ... Il primo appello non sorgeva da motivazione vagamente estetizzante..., ma il punctum dolens della contesa verte sulla località.

2) L'inopportunità della scelta emerge dalla constatazione che Sòrgane esiste già da secoli come accordo di natura e cultura..., collina di profilo delicatissimo rivestita sobriamente di vegetazione, sobriamente punteggiata dai borghi delle antiche "case da signore", ma anche coloniche... inserita stupendamente in quell'ampia veduta esemplarmente civile che è il complesso, a nostro parere, intangibile dei colli fiorentini.

3) La costruzione del villaggio di Sòrgane... potrebbe entrare in tangenza col deprecabilissimo progetto della nuova autostrada e finirebbe per dilatare a macchia d'olio sommergendo ampiamente i limiti del quartiere vagheggiato.

4) Sòrgane sarebbe «il più grave intacco alla logica naturale dello sviluppo di Firenze moderna verso Prato...».

5)... Ci limitiamo a sperare che il progetto di Sòrgane venga reimmesso nello studio complessivo di un piano regolatore veramente organico."

A seguito del dibattito su Sòrgane avvenuto in Consiglio comunale, si avviò una lunga *querelle* culminante in due principali eventi, che porteranno Michelucci a rassegnare le dimissioni da coordinatore del gruppo di progettazione intorno al gennaio del '61. Il primo è l'apposizione del vincolo sulla collina di Sòrgane da parte della Terza

Sezione del Consiglio Superiore delle Belle Arti²²⁰, che di fatto costituisce l'atto formale che ha posto il veto di edificazione al nuovo quartiere nella sua impostazione sui due nuclei in pianura e in collina, il secondo è il convegno avvenuto il 9 giugno 1957, dal titolo *"Firenze, Sòrgane e il piano regolatore"*²²¹, al quale presero parte come un gruppo di relatori tra gli altri, Bruno Zevi, Giuseppe Samonà, Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni e Giovanni Astengo, il quale segna un importante battuta d'arresto per il piano.

In difesa del progetto intervennero a più riprese i progettisti senza ottenere grandi risultati, si riportano di seguito alcuni estratti di dichiarazione effettuate alla stampa da Michelucci:

Si è detto che Sòrgane è lontana dai centri di lavoro; in secondo luogo, che il nuovo villaggio rovinerebbe la bella zona paesistica...
... il dire che Sòrgane è lontana dalla zona industriale non significa nulla, in quanto a Sòrgane andranno ad abitare anche maestri, impiegati, artigiani, venditori ambulanti, che non hanno alcuna ragione di raggiungere la zona industriale. Una popolazione mista dunque... Quanto al secondo argomento, alla distruzione cioè di una

²²⁰ Il vincolo paesaggistico, valutato dalla Commissione Provinciale per le Bellezze Naturali nella seduta del 16 aprile 1957, è sancito con decreto ministeriale del 28 ottobre 1958, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 278. Il Piano Regolatore, adottato in Consiglio Comunale il 29 dicembre 1962, destina la collina di Sòrgane in parte a verde pubblico e in parte a "zone per attrezzature e servizi in genere" con la specifica di "attrezzature cittadine".

²²¹ *Firenze Sòrgane e il piano Regolatore*, s.l., s.d. (Archivio Sirio Pastorini); R. Papini, *Firenze a pezzi e bocconi. Libro Bianco con 85 documenti delle vicende del piano regolatore di Firenze e della città parassita detta Sòrgane e con un Commentario di Roberto Papini*, Del Turco, Roma, 1957; *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, Istituto Nazionale di Urbanistica, Tipografia Castaldi, Roma 1958; C. Cresti, *Firenze, capitale mancata*, Electa, Milano 1995; P. Ricco, giugno 1957: *Firenze verso il nuovo quartiere popolare di Sòrgane*, in «Portale Storia di Firenze, giugno 2016, <http://www.storiadifirenze.org/?temademese=giugno-1957-firenzeverso-il-nuovo-quartiere-popolare-di-sorgane>.

bella collina, vi è da notare che non essendosi nessuno finora preoccupato del dilagare delle lottizzazioni a villini e palazzine in quella zona, risulta chiaro che quel che non si vuole sono le case per il popolo, che debbono andare a finire nelle zone depresse, dove non si vedranno, perché si confonderanno con le fabbriche.

Così la città aristocratica avrà riconquistato il diritto di differenziarsi dalle zone popolari.

Anch'io sono convinto, come lo sono i 37 colleghi, che la località scelta è bella; ed è per questa ragione che siamo lieti di valorizzare quella bellezza per una popolazione che non può aspirare al villino privato...

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

... Il terreno di Sòrgane è stupendo, per quello che offre al cittadino e per quello che offre a Firenze. La collina ha un bellissimo bosco, che verrà salvato e degnamente valorizzato, ha un bellissimo movimento di terreno, un'esposizione più che salubre, e in pochi minuti può essere collegata con il centro di Firenze... il nuovo quartiere che si farà sulla collina rappresenterà un nuovo interesse turistico e panoramico per la città...

Giornale del Mattino, 20 febbraio 1957

... Non credo nell'urbanistica dei villaggi autonomi, ma nella città come fattore associativo indispensabile alla vita dell'individuo. Penso sia logico che un quartiere come quello di Sòrgane abbia un contatto diretto e abbastanza celere con la città, in modo che esso non sia un elemento staccato di Firenze, ma la conclusione della sua periferia ad oriente... La tesi che lo sviluppo edilizio verso Sòrgane è un errore, è come tutte le tesi urbanistiche controvertibile, e non farà meraviglia se a distanza di poco tempo sarà dimostrato il contrario di quello che si afferma oggi...

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

“Il problema specifico di Sòrgane si inquadra e si giustifica, per il prof. Michelucci, in una personale visione dell'urbanistica intesa come «precisazione delle necessità sostanziali dell'uomo», per cui «il piano non può in nessun caso prevedere lo sviluppo, ma solo organizzarlo quando lo si sia individuato durante le indagini che costituiscono la premessa di ogni studio urbanistico»”

Cronaca Italiana, 22 giugno 57,
Giovanni Michelucci, La città variabile

Conseguentemente a questa tesi: “il tecnico deve accettare ogni condizione nuova che si presenti alla città... e da questa nuova condizione egli deve trarre argomento per una nuova armonia urbanistica... Urbanista è colui (e non soltanto gli iscritti all'albo degli urbanisti) che segue la vita in ogni sua manifestazione spontanea ed anziché opporvisi, dà un suo contributo, umilissimamente, per chiarire ogni richiesta umana e per rispondervi ingegnandosi di risolvere gli infiniti problemi che quella richiesta suscita quotidianamente.

Urbanista è chi, interpretando la vita e i valori della vita (sia esso filosofo o ingegnere o artigiano o operaio o poeta), mette in rapporto questi valori con la forma urbana ed è felice che questa divenga storia degli uomini del suo tempo con tutto ciò che di bene o di male essi portano con sé”

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

Alla voce del coordinatore si associano poi i principali protagonisti del progetto. Afferma ad esempio Leonardo Savioli:

“Io credo che oggi non si possa negare la possibilità all'architetto ed all'urbanista di costruire liberamente e secondo le precise esigenze della vita moderna in un qualunque “delicato paesaggio”. Direi anzi che solo affermando coraggiosamente in un paesaggio una precisa struttura urbanistica ed edilizia corrispondente alle esigenze della vita attuale, solo cioè costruendo il paesaggio, si può fare opera valida e veramente intonata con la natura”.

Successivamente all'uscita di scena di Michelucci, il piano di Sòrgane venne drasticamente ridimensionato consentendo la realizzazione di una sola parte a valle. Il lavoro sul progetto riprese nel 1963 e, del numeroso gruppo iniziale, solo Ferdinando Poggi, Leonardo Savioli e Ricci proseguono nell'incarico, con i rispettivi collaboratori.

Nella versione finale del nuovo progetto, viene abbandonato ogni tipo di rapporto fisico con la collina, mantenendo solamente quello di natura visiva. Gli edifici si articolano secondo macrostrutture, in accordo con le sperimentazioni più fertili degli anni '60, tuttavia nei singoli edifici realizzati, sia in quelli di Ricci che di Savioli, persiste l'idea dei plurimi livelli di percorsi capaci di mettere in relazione porzioni di fabbricato diverse. Il centro della struttura urbana doveva convergere in un edificio dall'impianto a corte in cui si svolgevano le attività collettive, quali il mercato, e da cui si dipanavano ballatoi e percorsi verso gli altri edifici ad uso esclusivamente residenziale.

Nel corso della realizzazione, molti di questi percorsi verranno meno, tuttavia gli edifici realizzati, seppur ascrivibili nella dimensione della macrostruttura, sono composti come un sistema vertebrale, in cui ogni frammento partecipa alla composizione dell'insieme. E tra una vertebra e l'altra, tra un modulo abitativo e l'altro; ballatoi, scale, rampe, terrazze, piazze sopraelevate, si inseriscono e crescono, cercando di realizzare edifici, che sono in realtà frammenti di una città iper-connessa, che si fonda sullo scopo di moltiplicazione delle occasioni d'incontro e conoscenza.

Gli edifici intesi in tal senso risultano frammenti, elementi di città, di un organismo che potrebbe estendersi e replicarsi all'infinito, anche oltre l'area di sedime del progetto, modificabile, variabile ed addizionabile come un oggetto meccanico al quale viene sostituito una parte e che tuttavia continua a svolgere la propria funzione.

In questo principio, l'idea di Michelucci, della variabilità della città, persiste e viene tramandata come una sorta di rivincita, tramite gli altri suoi due allievi, ovvero, come diceva Bruno Zevi, "i due Leonardi fiorentini": Leonardo Ricci e Leonardo Savioli.

Variabilità rintracciabile per Savioli anche nella contrapposizione tra macrostruttura collettiva esterna unificatrice e microstruttura individuale interna delle tipologie di alloggio, costituite da ben 8 tipi diversi, declinati in numerose altre varianti. Oppure per Ricci nell'utopica, mai realizzata soluzione, per l'edificio soprannominato la "Nave" ove la struttura era intesa come l'elemento fisso e inamovibile della composizione, mentre le tipologie di alloggi potevano essere nel tempo variabilmente sostituite.

L'esperienza del piano di Sòrgane, nel suo essere frammento di una idea, che prima di essere architettonica è indiscutibilmente, sociale ed urbana, pone l'accento sull'importanza dello spazio dedicato per una vita collettiva, quale strumento risolutore per una migliore condizione di benessere sociale e di governance del territorio.

Si è dimostrato nel tempo, come i vicinati di strada funzionali non sono entità isolate: essi formano un *continuum* fisico, sociale ed economico, senza dubbio a scala ridotta, ma nel senso in cui sono a scala ridotta le fibre che compongono una corda.

Là dove le nostre strade urbane presentano una densità di attività commerciali, di generale animazione, di usi e d'interessi sufficiente ad alimentare una continuità di vita collettiva, i cittadini dimostrano buona capacità di autogoverno locale²²².

Il risultato dei contatti pubblici occasionali a livello locale partecipa alla formazione di una sensibilità per il carattere pubblico degli individui, di un tessuto connettivo di rispetto e fiducia reciproca, che costituisce una risorsa nei momenti di bisogno individuale e collettivo. Quando una zona urbana manca di vita collettiva che si svolge "per strada", lungo i percorsi, all'aperto, ecc.... gli abitanti sono costretti ad ampliare la sfera della loro vita privata fino a includervi dei contatti umani che possano sostituire quelli mancanti con il proprio vicinato. Gli individui così, devono scegliere tra qualche

²²² J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città, saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino, 2009. pp. 111-112

forma di socievolezza, fondata su rapporti di partecipazione più stretti di quelli che possono avvenire “per strada” e la mancanza totale di contatti umani genera inevitabilmente un esito negativo.

Il rapporto tra esseri umani ad altezza d’occhio è una parte fondamentale dell’anima della città²²³.

Una città ha bisogno di luoghi d’incontro, di socializzazione, in quanto il semplice fatto di poter parlare fa parte della vita stessa della città. La città, riletta come un insieme di rapporti umani, fonda la propria origine nei luoghi in cui tali rapporti possono avvenire, e non bastano palazzi, monumenti, musei, cattedrali ecc... una città che trascura il benessere dell’anima dei cittadini, obbliga l’anima a ricercare il proprio benessere in un modo degradante altrove. Il benessere cittadino non è un fenomeno solamente sociale ed economico, ma è prevalentemente di carattere psicologico, per cui l’anima che viene trascurata sia nella vita personale che in quella comunitaria, si trasforma in rabbia che aggredisce la città e la depersonalizza, con una rabbia depersonalizzata, una violenza contro quegli stessi oggetti, edifici, facciate, monumenti e parchi, edifici pubblici ecc.... che rappresentano l’uniforme assenza di anima²²⁴.

È quello che in parte è accaduto a Sòrgane, in cui non portare fino in fondo talune scelte progettuali, ha creato un tessuto urbano di indiscutibile interesse, ma ancora per molti versi irrisolto, dove la necessità di spazio ha alterato l’immagine stessa di molti edifici.²²⁵

Il fatto stesso che il settore orientale della città di Firenze, oggi conti oltre i 12.000 abitanti previsti originariamente a Sòrgane, in un

²²³ Cit. J. Hillman, *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002. pag.82

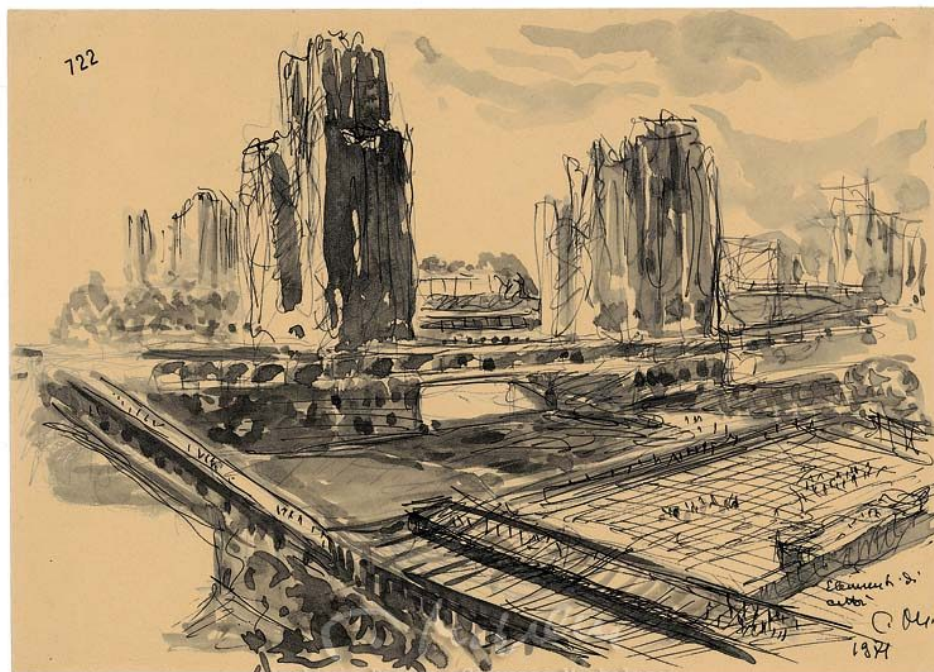
²²⁴ Cit. J. Hillman, *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002. pag.84

²²⁵ Alcune delle criticità riscontrabili negli edifici di Ricci e di Savioli sono: il diffuso degrado del cemento armato, la presenza di strutture incoerenti provvisorie ai piani terra, sui terrazzi e in copertura, la chiusura da parte dei cittadini di buona parte degli spazi al pian terreno.

disegno urbano privo di identità e carattere, molto meno organico e strutturato, rispetto le premesse iniziali del piano coordinato da Michelucci, testimonia l'occasione perduta di un confronto sulle direzioni dettate dalla politica del solo sviluppo urbano.

Sòrgane, pone in questo l'attenzione su quanto importante sia il delicato e labile rapporto che intercorre tra architettura ed urbanistica, città e territorio, società e spazi, per una più matura e consapevole qualità della vita umana, in una città che rinnova costantemente la propria immagine, pur essendo sempre la stessa.

Elementi di città, n.d. 1964-1985



AD0722

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospetto

Iscrizioni: Elementi di città. G.M. 1971

Caratteristiche: Penna, pennello e
inchiostro su carta, cm. 25x35

© Fondazione Giovanni Michelucci



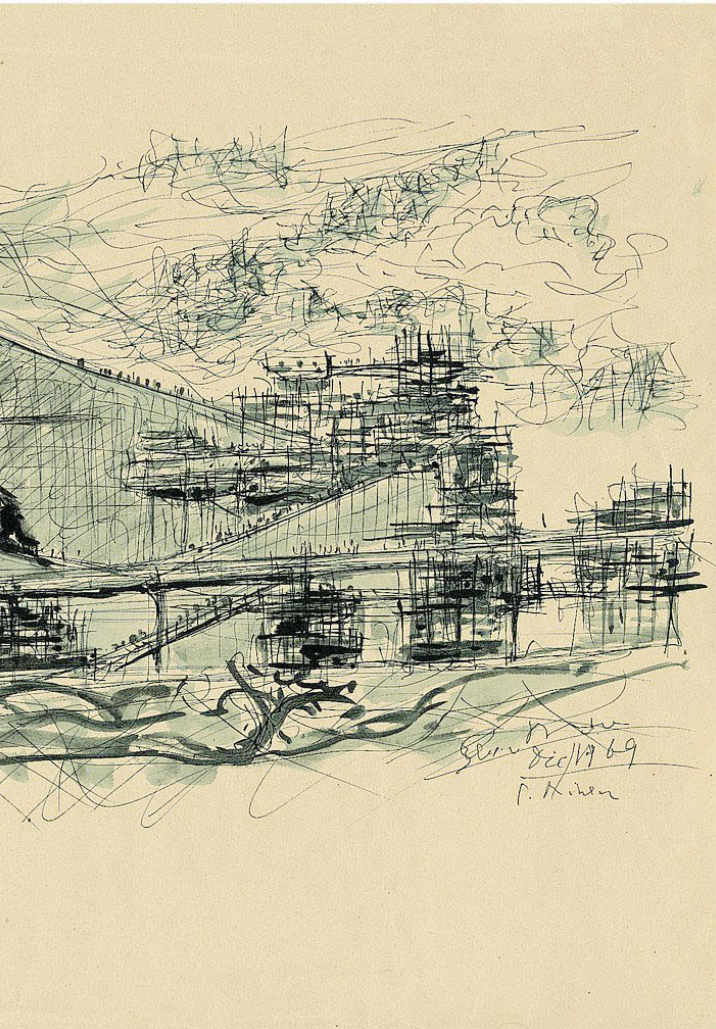
AD00861969

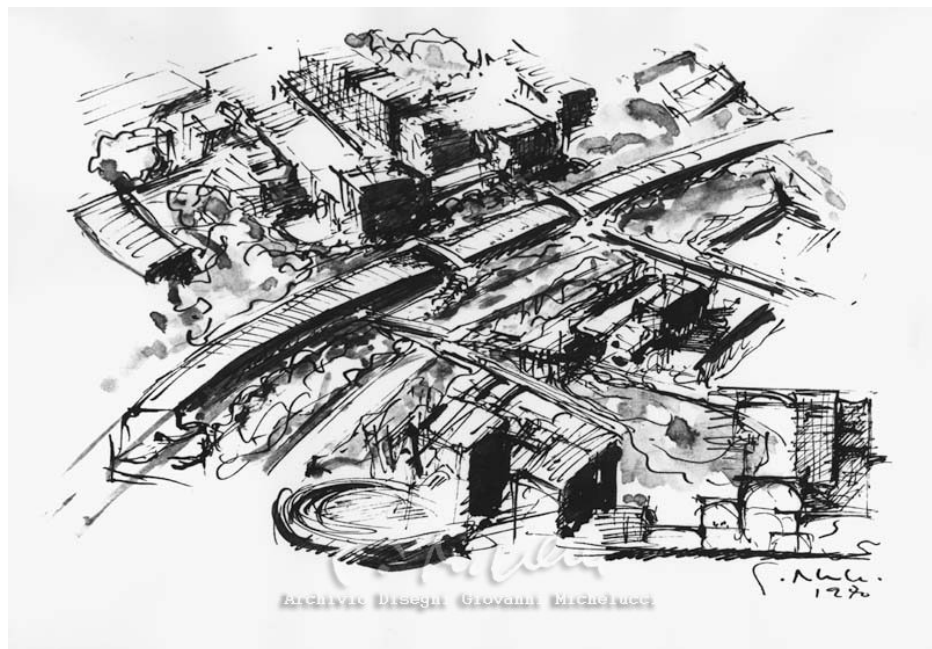
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Schema di inserimento urbano della chiesa dell'Autostrada

Iscrizioni: 'Giovanni Michelucci', 'Dic/1969 G. Michelucci'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 50x70





AD02791970

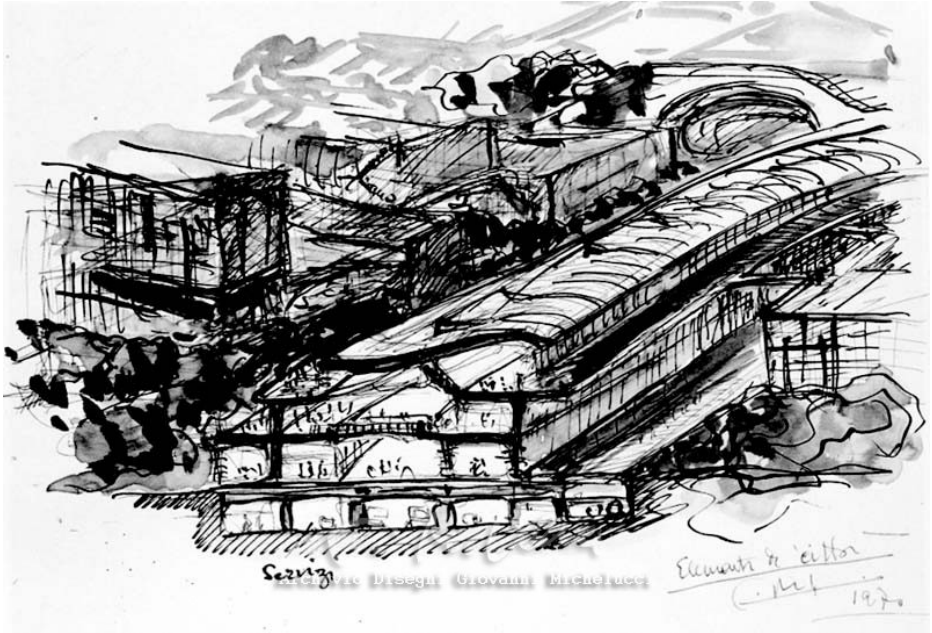
Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta dall'alto di città con percorso di attraversamento e sezione di edificio

Iscrizioni: G. Mic. 1970

Caratteristiche: Tecnica mista su carta, cm. 24x34

© Fondazione Giovanni Michelucci



AD02731970

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Area servizi coperta inserita in elementi di città

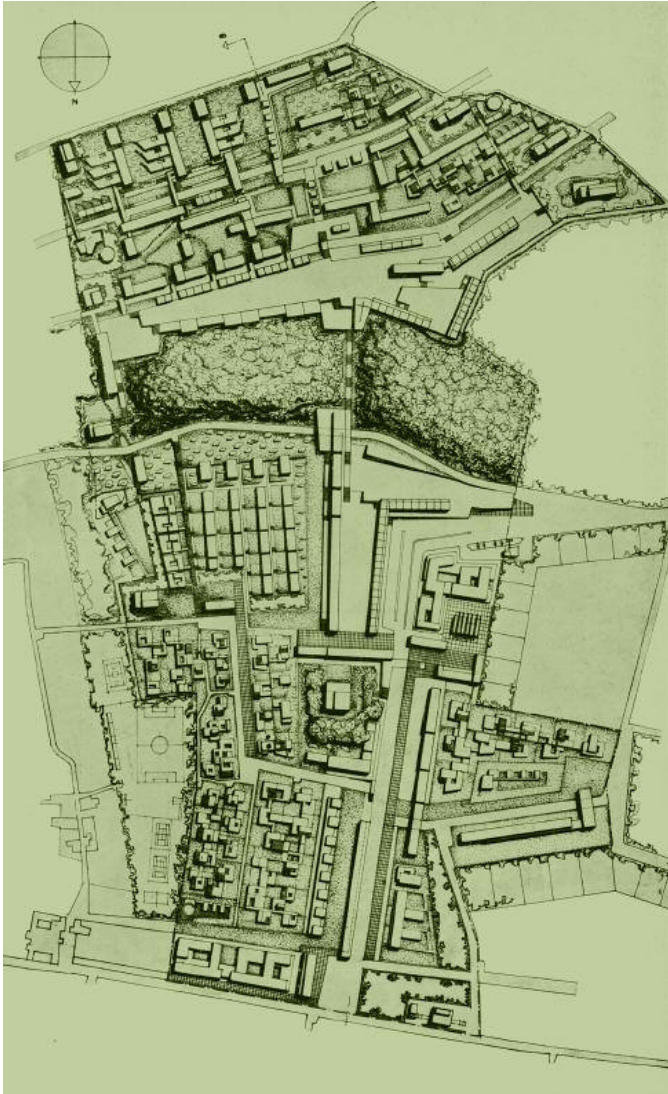
Inscrizioni: Servizi. Elementi di città. G.M. 1970

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 25x35

© Fondazione Giovanni Michelucci

Piano particolareggiato per il quartiere CEP (ex Ina-Casa)

Sòrgane, Firenze 1956-57

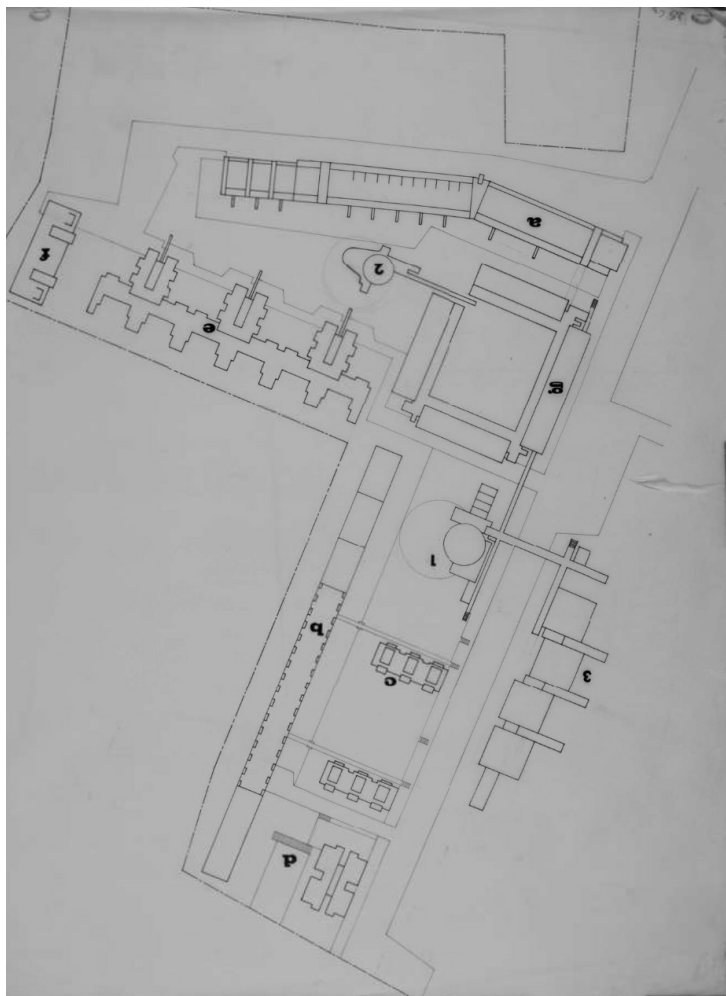


© Archivio di Stato di Firenze

**Piano particolareggiato per
il quartiere CEP di Sòrgane,**
Firenze 1956

Rapporto 1:4.000 circa
dati:
area 42 ha
vani 12455
importo 8,5 miliardi

Progettisti: Ballio Morpurgo Vittorio,
Berarducci Francesco,
Betti Alberto, Gargano Michele,
Rustichelli Rodolfo,
Santoro Giorgio, Cetica Aurelio,
Bardazzi Silvestro,
Cardini Domenico, Raspollini
Rodolfo, Gori Giuseppe,
Brizzi Emilio, Isotta Emilio, Nelli
Ernesto, Pagnini Rolando,
Michelacci Giovanni, Bartolini
Corinna, Cappelli Silvano,
De Mejer Nereo, Tagliavento Ivo,
Tizzi Francesco,
Poggi Ferdinando, Focacci Mario,
Pastorini Sirio, Pedotti Bruno,
Saccaridi Primo, Ricci Leonardo,
Agsotini Adriano,
Oberziner Alfredo, Petrelli Gianfran-
co, Porta Aldo,
Ravioli Leonardo, Melucci Piero,
Santi Danilo, Spinelli Leonardo,
Piccardi Giacomo, Torsellini Manlio.
Coordinatore: Giovanni Michelacci.



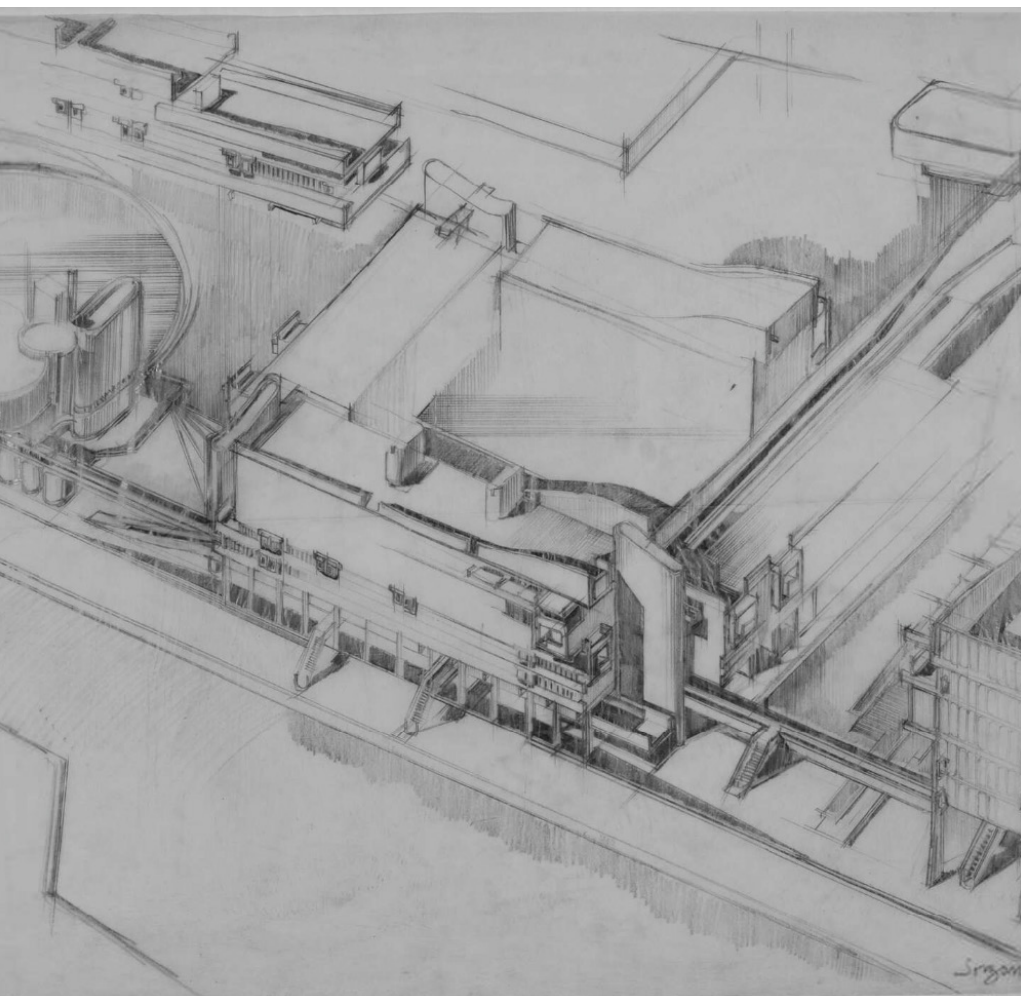
Piano urbanistico per Sorgane, Firenze, 1957-1966

Planimetria di progetto dei collegamenti con l'edificio a corte del mercato.

Elaborati grafici in rotoli, 25.1, c.3Sorgane

© Archivio di Stato di Firenze

Progetto Archivi Digitalizzati - Riproduzione integrale



Leonardo Savioli Piano urbanistico per Sorgane, Firenze, 1957-1966

Assonometria dell'edificio A

Disegni già in cornice, 2, c.22

© Archivio di Stato di Firenze

Progetto Archivi Digitalizzati - Riproduzione integrale

8 Conclusioni aperte

Una domanda per Claudia Conforti: l'eredità di Michelucci per il futuro dell'architettura

D. Professoressa, i suoi testi su Michelucci ed il lavoro ineccepibile svolto per il numero dell'*Electa*, sono considerati oggi pietre miliari sull'argomento, come si è avvicinata a Michelucci, ha avuto modo di conoscerlo di persona?

R: Sì lo conoscevo, l'ho conosciuto quando ero ancora studentessa. Io mi sono iscritta nel '67 alla facoltà di Architettura di Firenze, dunque, l'anno dopo l'alluvione, è l'anno in cui cominciavano i movimenti del '68 prima a Parigi, poi Roma e Firenze. Cominciano in realtà molto prima i disordini nel '66 e quando io mi sono iscritta, già c'era un movimento molto continuo di forze dell'ordine, insomma una serie di camionette della Polizia che andavano e venivano. La contestazione metteva in discussione soprattutto il metodo di insegnamento, durante questo contesto a un certo punto invitarono Michelucci, forse per iniziativa di Marco Dezzi Bardeschi, il quale era stato suo allievo ad ingegneria a Bologna. Lui venne, era verso l'estate, tutto vestito di bianco, con una specie di Panama in testa. Io non so se lui fosse proprio così o se la mia memoria ne ha fatto una sorta di ierofania perché la mia descrizione è molto simile a quella di Pio XII a San Lorenzo dopo il bombardamento; quindi, mi viene il dubbio che ci siano degli elementi che si sono sovrapposti. Comunque io così l'ho in qualche modo registrato e fece una sua lezione, una conversazione. Di cui io ricordo in particolare una cosa che mi sembrava stupida, cioè lui disse: «*La città che noi dobbiamo costruire è una città in cui si sente il pianto di un bambino*». Io avevo vent'anni e non capii, mi domandavo se con tutti i problemi che una città ti pone, Firenze l'aveva appena dimostrato con l'alluvione, cosa c'entrasse il pianto di un bambino? Però poi in quello stesso torno di

tempo, venne Louis Kahn a Firenze. E anche lì figurati era il massimo. Fece un lungo discorso, assolutamente per me enigmatico, basato su un inno alla natura. A me sembrava puerile, adesso mi rendo conto che ero io puerile, cioè che mi aspettavo probabilmente una specie di rivelazione; lì un talismano che mostrassero perché erano due giganti nelle cose che avevano fatto. In realtà Michelucci corrispondeva fisicamente al profeta perché era longilineo, leggermente curvo, un'eleganza naturale straordinaria. Proprio il contrario di Kahn. Però, credo da all'ora di avere capito che gli artisti in qualche modo sono la loro arte.

Il resto siamo noi che ne abbiamo bisogno per rassicurarci, ma non è molto importante. Quello fu il nostro primo incontro.

Io non ho scelto di fare il libro su Michelucci, il primo. In realtà fu Francesco dal Cò mio grandissimo amico già da allora, che mi disse: «guarda che c'è un architetto grandissimo, ce l'avete lì a Firenze che non viene studiato, lo studiano delle persone che in realtà fanno delle geografie di santi, non funziona». E dissi: «ma insomma Michelucci...qui sai Firenze... Michelucci...» Alla fine accettai questa cosa. All'epoca studiavo con Amedeo Belluzzi, quindi cominciamo insieme a farlo. Facemmo tutto il necessario, i sopralluoghi, le ricerche ecc.... Abbiamo fatto però una scelta, ci siamo imposti di non andare a parlare con Michelucci. Perché lui era un incantatore! quindi ci avrebbe in qualche modo fuorviato. Sì, perché poi alla fine, se tu leggi la produzione prima, non sono stupidi quelli che hanno scritto su di lui, però sembrano tutti telecomandati, non mettono mai in dubbio quello che lui afferma per esempio, si guardavano bene solo dal fare riscontri documentari in archivio, ecc...., per cui io non volevo cadere in quella trappola. E quindi così ho fatto. Ad ogni modo Michelucci lo incontravo, lui sapeva che lo stavamo studiando perché andavamo anche a fare le ricerche in archivio nella sua casa studio, quindi sapeva tutto. Però ha rispettato la nostra scelta. Poi quando il libro è uscito, eravamo d'estate, gli ho telefonato e gli ho chiesto se potevo portarglielo, avevo la prima copia e volevo che la avesse lui. Lui disse di andare molto volentieri.

Io andai in macchina con mio marito e con la mia nipotina che aveva all'epoca 13, 14 anni, e fummo accolti da lui e già c'era una cosa interessante. Perché lui rimaneva in piedi. A un certo punto gli ho detto: «professore si sieda» e lui ha risposto: «No, finché che c'è una donna in piedi nella stanza, io non mi siedo». Allora ho detto a mia nipote di sedersi immediatamente, mi siedo anch'io e nella confusione di questa scena mi siedo, eravamo vicino al camino, pensando di essere sullo zoccolo del camino. Errore! c'era un paiolo che non ho visto, mi sono seduta lì! Hai presente il paiolo è instabile! Sembrava allora un film comico io risi e lui anche rise molto...

Eravamo su alla villa il Roseto nella stanza del cammino e c'erano le imposte socchiuse, perché era estate. Questa scena fu veramente surreale, ed è rimasta nei nostri ricordi. Poi lui sfogliò il libro, lo lesse e ci ringraziò ripetutamente. Dopo questo incontro abbiamo fatto molte cene lì a Fiesole per festeggiare il libro con lui, oggi ci sono alcune foto, anche molto divertenti, perché a lui piaceva moltissimo stare insieme, mangiava poco, però gli piaceva moltissimo andare in trattoria. Era quindi nata questa convivialità e fu così che il nostro rapporto è cresciuto. C'era una grande simpatia, ma soprattutto il fatto che a entrambi piaceva ridere. Detto così, si potrebbe dire che a tutti piace ridere, invece no, non è vero. Cioè ci sono persone che non ridono, io invece cerco la risata, il sorriso, ed anche lui la cercava. Quindi ci siamo frequentati molto, tanto che quando ad Arzignano gli dettero la cittadinanza onoraria lui si era rotto una costola, gli succedeva quando faceva il bagno, e allora mi chiese di andare a rappresentarlo in suo nome.

Feci il discorso, naturalmente lo feci come storica e critica, dopo di che sono rimasta perché Arzignano era una grande comunità. Infatti, ho fatto poi un libro su Arzignano perché era una comunità di base, una comunità liturgica formidabile, con persone di grande carica e limpidezza. Dal mio canto, non essendo praticante, era molto coinvolgente perché c'era una dimensione spirituale intensa. C'era una comunità non solo nella dimensione caritatevole, ma anche in quella sociale. Avevano ben presente che la differenza veniva dall'attingere comune a una dimensione spirituale che la si raggiunge

con la preghiera insieme. Non solo con le opere buone ma insieme, era molto, molto interessante, perché fai sì che l'individualismo arretri. Questa cosa è secondo me importante anche per un progettista.

Per cui poi siamo rimasti sempre in contatto, fino a che lui è morto facendo quello scherzo, perché lui è morto il giorno prima di incontrarsi nel giorno del suo compleanno. Sì, avevamo preparato tutti i festeggiamenti.

Prima di questo, presentammo il libro nella sala delle bandiere, di Palazzo Vecchio, con lui, che era molto anziano. Il sindaco, lo voleva presentare lì. Noi eravamo ben felici ovviamente, però pensavamo che fosse meglio fare una cosa a Fiesole, magari così non si stancava, ma lui venne assolutamente. Si vedeva che era contento, era molto festeggiato come era giusto che fosse, era molto amato. In quella occasione si sentiva questo perché la generazione che in qualche modo si era scontrata contro di lui non c'era più. Erano tutti defunti, li ha battuti anche sul tempo.

È stato veramente un rapporto per me molto importante.

Anche per il rapporto che lui aveva con le sue opere che una volta fatte e finite non gli importava più, tranne per Arzignano, perché per la sua costruzione non avevano soldi, quindi non era più un edificio, era diventato un'altra cosa, quella costruzione l'ha sempre seguita con molta attenzione e appassionamento.

D. Una delle critiche maggiori che potremmo imputare oggi a Michelucci, è quella di non aver avuto la capacità, o la forza, di fondare una scuola fiorentina basata sui propri principi compositivi e teorici, tuttavia alcuni dei suoi allievi migliori, mi riferisco a L. Savioli, L. Ricci, G.G. Gori, E. Detti ... seppur talvolta con aspri contrasti hanno tentato di coltivare un certo approccio al progetto; dunque, quale è oggi l'eredità di Michelucci tramandata attraverso i suoi allievi?

R. Una cosa di cui non andava a Michelucci proprio per niente di parlare era Sòrgane, credo che sia perché lui l'abbia vissuto proprio come un tradimento fatto da un suo allievo con cui erano amicissimi. Edoardo Detti non era solo un allievo, era proprio un amico di famiglia, facevano le vacanze insieme.

D. È stato proprio E. Detti in quanto assessore a muovere buona parte della scena politica contro, può parlarcene?

R. Detti era assessore all'urbanistica, ed ha proprio detto di no al progetto, la città si doveva sviluppare da un'altra parte. Tutte le sue lezioni erano sull'asse Firenze-Prato-Pistoia, invece, le argomentazioni di Sorgane erano molto interessanti perché Michelucci diceva che privilegiare la pianura per l'edilizia significava privilegiare, detto brutalmente "la facilità del costruttore" e anche la pigrizia dell'architetto. Questo da un lato, dall'altro significa anche che la pianura è ritenuta brutta. Le colline vanno salvate, la pianura ci puoi fare quello che vuoi! Giustamente Michelucci diceva che la pianura è bella quanto le colline e vanno salvaguardati entrambi i sistemi con un'architettura appropriata. A Sòrgane, io non ci vado da diversi anni, ma la parte costruita è straordinariamente emozionante. È un'architettura potente, sia quella di Savioli che quella di Ricci. Ricci è Ricci e va bene, è un gesto imperativo, Savioli è modulato invece, è proprio uno che modella, che ha le sfumature, i passaggi, è più complesso, diciamo meno *voyant* però è più complesso, sono due comunque grandissimi. È lì insieme che dialogano, non c'è contrapposizione, proprio loro che erano molto, molto amici, diversissimi in tutto. Anche nei destini che poi hanno avuto. Poi, sai quella stranissima cosa che hanno avuto di chiamarsi tutti e due Leonardo ed entrambi scomparsi prima di lui.

D. Nonostante l'indiscusso talento, secondo lei quanto l'influenza della lezione di Michelucci ha contribuito sull'opera di Ricci e

Savioli e quanto loro hanno ereditato proseguendone gli assunti teorici?

R. Senza Michelucci loro non ci sarebbero stati. Pensa a Gamberini. È noiosa la scuola Fiorentina. Gamberini io non dico che non avesse talento, certo se lo aveva l'ha espresso poco e male, era noioso e prevedibile, Spadolini è iterativo. Cioè se quelli, che non hanno seguito minimamente l'insegnamento, anche deducendo regole lessicali, che era quello che Michelucci odiava e detestava di più, fossero restati dentro i lemmi Michelucciani non avrebbero fatto grandi stupidaggini. Cioè la voce della città riuscivi a farla svegliare, il bambino che piange nella notte. Quegli altri no. Se ci pensi, la vitalità dell'architettura di Firenze ha proprio questo, questa corrente carsica che viene da Michelucci, passa attraverso Ricci e Savioli e alla fine approda da Natalini in Superstudio, verso Archizoom, ecc... che sono gli allievi diretti di Savioli, ma per i quali Ricci era importante. Pensa Ricci fece fare una tesi di laurea che era una stanza da letto dopo che una coppia aveva fatto l'amore. Ci fu un casino che non ti puoi immaginare, non era un progetto, cioè era reale in scala uno a uno. Era la vita in realtà. Cioè lui aveva questa idea un pò utopica, un pò velleitaria, di portarti a scontrarti proprio con il fatto che la vita è anche una camera da letto dopo che gli amanti l'hanno abbandonata.

L'architettura è anche questo.

Savioli aveva un'altra sensibilità, molto diversa. Savioli era inoltre anche cardiopatico, quindi le persone che sono valetudinarie tutta la vita maturano anche una sensibilità diversa. Savioli faceva lezione nell'aula dei gessi dell'accademia, me lo ricordo perché c'era uno sgabello con un giradischi con un braccino piccolo di plastica, una cosa miserabile, e metteva John Cage. Ora eravamo nel 69, John Cage faceva "lascia o raddoppia", era un poveraccio, eppure faceva una musica strabiliante, con i rumori, le macchine da scrivere, i trilli dei telefoni. Savioli poi chiamò Vedova a fare una lezione. Tu pensa a delle bestie come eravamo noi arriva Emilio Vedova, io non mi ricordo se capissi o non capissi, certo è che mi piaceva moltissimo.

Era un modo di insegnare cose straordinarie, in modo completamente straordinario.

D. Forse possiamo affermare il fatto che Michelucci, che ricordiamo durante la sua presidenza a Firenze propose di abolire i corsi di composizione architettonica, sia stato interpretato dai suoi allievi anche in questo modo?

R. Infatti non a caso Savioli insegnava arredamento e Ricci insegnava urbanistica. Questo ti dice che se guardi chi insegnasse composizione, allora come oggi, è gente mediocrissima.

Anche allo stesso Adolfo Natalini diedero l'insegnamento di caratteri stilistici e decorazione; io feci con lui il plastico ornamentale di decorazione, scelsi il corso proprio perché c'era lui. Faceva le lezioni più esaltanti che si potessero immaginare, dove ti faceva, ad esempio, vedere le lettere come si evolvevano nella forma del disegno, i rapporti che c'erano con la pittura e l'architettura e il lettering, ma chi altri lo faceva? C'era solamente lui.

C'era anche Remo Buti, il quale partecipò ad una biennale facendo fare dei piatti con i frammenti delle opere dei più grandi e famosi architetti italiani, un servizio di piatti fantastico! era un designer veramente divertente. Lui ti dava una pianta, ma non ti diceva di cosa si trattava, forse di una villa ma di cui non ne sapevi la provenienza. Le misure in scala dovevi sceglierle tu ed anche la localizzazione, da quella pianta poi dovevi sviluppare il plastico e al momento dell'esame c'erano tutti questi plastici, erano plastici di balsa e di cartoncino che tutti potevamo fare, era straordinario perché non ce n'erano due uguali. Poi scoprivi che in realtà il progetto di partenza era di qualche architetto della Bauhaus che transfuga negli Stati Uniti.

Erano esercizi straordinari, probabilmente ce ne sono altri sicuramente più evoluti, anche più formativi, però penso che tutto questo venisse da Michelucci, da Michelucci che sosteneva di non saper disegnare. E in un certo senso è vero, cioè se tu confronti le

prospettive degli studi di Fasolo, quelli Michelucci sono scarabocchi, ma in quelli di Michelucci vedi. Vedi che c'è già l'edificio.

E l'altra cosa, secondo me importante, tipica però del mondo della tradizione Toscana, è la progettazione per sezioni. Non per pianta, secondo me questo qui è un elemento importante, perché se progetti per sezione vuol dire che progetti dallo spazio interno, da dentro a fuori. Invece direi che la tendenza oggi è da fuori a dentro, tranne Renzo Piano, che progetta ancora in sezione. Piano però ha fatto tre anni a Firenze prima di ottenere il permesso di andare al Politecnico e quindi diciamo che quel filone lo ha in qualche modo imboccato.

D. Per quale motivo secondo lei, Michelucci non ebbe quella forza o destino di fondare una vera scuola?

R. Non la voleva. Lui non la voleva.

Quando altri si presentavano come suoi allievi diceva: «io non ho allievi».

Proprio perché la rifiutava, riteneva che l'architettura non si potesse insegnare; quindi, se fai una scuola in qualche modo parti dal presupposto che la si può insegnare. Se pensi ad esempio che Tadao Ando ha fatto il pugile, che non ha mai fatto studi accademici, dopodiché certe cose sono bellissime, altre sono opere più discutibili, meno riuscite, ma del resto come qualsiasi architetto che ha fatto le sue scuole, master ecc... questo vuol dire quindi che Michelucci non aveva torto, quello di cui però non teneva conto è che siamo in una società di massa. Allora, con una società di massa, le scuole sono non utili, ma necessarie. Perché altrimenti si salva soltanto chi ha talenti speciali o chi ha mezzi speciali. Però lui, come tu hai detto, era un uomo dell'Ottocento. Insomma, cresciuto prima in officina e poi con l'Accademia con la materia sempre da manipolare, con un rapporto molto fisico, non con il disegno ma con lo spazio.

Lui disegnava in piedi. Quando ho fatto gli studi ho lavorato a lungo abbastanza da Portoghesi e la fatica era quella che tu stavi in piedi, non è vero che ti siedevi sul seggiolino se l'hai provato. Dopo un pò non riesce.

Non riesci perché usi tutto il busto per disegnare. Come architetti eravamo un'altra cosa. Michelucci usava la penna graphos, che è vero che venivano le righe più belle del mondo ma solo a chi aveva una grande abilità manuale, quando macchiava erano guai!

La facilità quindi con cui testa e mano andavano insieme, in questo Michelucci aveva un talento straordinario.

Ah, guarda il terzo quadro là in alto, è della moglie, di Eloisa.

Lei è stata in quadriennale, era anche una brava pianista, ma rimase poco nota, come molte donne, quasi tutte quelle della sua generazione, si è immolata al marito. A questo uomo più vecchio di lei. Poi all' ora il divario d'età sembrava così tanto. Oggi invece non ci fa più effetto, quello che fa effetto è che lui aveva intestato tutti i suoi beni a lei pensando di morire prima e quando invece lei è morta, ha dovuto dividere l'eredità di lei con i membri della sua famiglia. Michelucci si è trovato in un periodo che era già anziano ed era mal partito economicamente, così quando ha fatto tutte quelle bellissime incisioni, delle magnifiche incisioni che erano rievocazioni delle sue opere, tende, anfiteatri, cave, gli elementi di città, era per avere subito denari. Con i progetti prima che ti paghino possono volerci anche anni.

D. Quale è secondo lei l'eredità dell'architettura di Michelucci oggi, possiamo affermare che nel suo metodo vi sia la capacità di definire traiettorie di sviluppo future?

R. Io penso che la sua lezione oggi valga tantissimo. Intanto per il controllo delle scale. Michelucci controllava perfettamente la scala del giunto della lastra del pavimento e la scala dei pilastri e delle carpenterie ecc.... Questa secondo me è stata una mutilazione dell'accademia. Cioè anche, forse senza imputarla al singolo, ma certe sperimentazioni di Aldo Rossi che erano così programmaticamente contro il dettaglio era, se vuoi anche un duello a distanza con Carlo Scarpa, erano un'altra generazione, ma insegnavano tutti e due a Venezia. C'era e il predominio di Scarpa

che poteva essere fastidioso, anche perché onestamente gli edifici grandi di Scarpa, come la banca non sono entusiasmati, cioè è sempre buona architettura, ce ne fossero, però certamente rispetto alle cose in cui la scala del dettaglio era perfettamente coniugata con la scala dell'opera, lì lui era bravissimo, inarrivabile. Quando io sono a Venezia ancora ogni volta vado a vedere il negozio Olivetti, quello è un progetto dove il tempo lì non passa, non ci riesce proprio. È una cosa straordinaria. Michelucci non aveva quel tipo di sensibilità onestamente, però l'interno di alcune ville e soprattutto l'interno delle chiese e delle banche, purtroppo smantellate in parte, ma il disegno di certi banconi, delle sedute è meraviglioso. Anche in quella bellissima Cassa di Risparmio, infilata sotto le arcate neo-Buontalentine, oppure anche nelle poste di Firenze, che è un edificio straordinario, ma è stato sfortunato, lo hanno veramente massacrato.

L'edificio della direzione provinciale delle Poste di Firenze adesso è stato oggetto di un concorso di riqualificazione, ma lo hanno snaturato completamente. Il fatto che gli chiudi quella che è una strada coperta. È come nella stazione, lo stesso principio. E poi usare quel blu e giallo. Michelucci usa sempre i colori naturali, cioè ritiene una forzatura che l'architettura debba avere una così epidermica decorazione così futile, va bene negli abiti, ma non nell'architettura. Insomma, io quello veramente l'ho trovato proprio un omicidio nel senso che l'hanno massacrato. Su questo progetto poi Michelucci ci aveva investito molto, quello era l'edificio della rinascita di Firenze dopo l'alluvione nel quartiere più disastrato, aveva fatto sul quartiere Santa Croce un lavoro straordinario con il giovanissimo sociologo Masi. Quel progetto doveva in qualche modo far ripartire la città con gli uffici, gli sportelli postali, lì vicino al mercato dei Ciampi. Si realizzava in quel quadrante, un pò l'unione, di spazio e funzioni che voleva.

Inoltre, lui lì vicino aveva costruito l'edificio per il Centro didattico nazionale, che c'è ancora in quella piccola via ed è ancora un braccio del ministero della pubblica istruzione, anche quello è un

edificio elegantissimo con dei mobili, belli, chiari. Io amavo molto proprio il modo in cui lui usava i colori innaturali, come nella palazzina reale della stazione di Firenze che usa il bianco di Carrara negli esterni e fa il un vero e proprio "impluvio", non so come altro chiamarlo. È come se fosse una corte, con i colori delle Palme e il bianco esternamente e poi entri dentro invece ed hai tutti i marmi possibili, verdi, rossi, e poi all'improvviso nel salone trovi il mosaico d'oro. È un crescendo. Con il corrimano della scala che è di dettaglio, come se fosse cera modellata, è lì che si capisce il trasporto che lui aveva per Michelangelo, perché quando poi noi gli chiedemmo, con Grazia Sgrilli, la fotografa moglie di Amedeo Belluzzi, di fargli una foto per il libro, lui accettò e chiese di posare vicino la scultura di gesso della pietà Rondanini di Michelangelo che aveva in casa.

D. Ho sempre pensato alla scelta fatta nell'avere quella scultura in casa, come la pietà non perfetta di Michelangelo opposta alla pietà presente in Vaticano. È come se fosse l'altra faccia dell'arte. Quindi anche in questa scelta di Michelucci, c'è un pò tutto il suo mondo e modo di ragionare.

R. Sì esatto, è quella vera, quella della vecchiaia. Sì, perché Michelangelo la scolpì vecchio quasi come lui. È spiritualismo, e il gesso non gli toglie niente, anzi la rende ancora più eterea perché se vuoi per certi versi è molto forte emotivamente, la materia non è addomesticata fino in fondo, però vibra fino al biancore, così come il corpo di cristo, adagiato in quella forma. Lui conosce e amava moltissimo Michelangelo in tutte le sue manifestazioni. Anche il Memorial a Michelangelo che avrebbero dovuto fare sarebbe stato una cosa bellissima. Nelle Apuane con la sfera sopra il traliccio visibile dal mare. Sarebbe stato incredibile.

Lui era così, dentro i materiali, un uomo per molti versi terraneo, perché Michelucci, appunto, cresciuto in una fonderia dove il crogiolo modifica la materia, ma prima la deve conoscere e dominare

per modificarla, poi però mantiene una capacità visionaria di passare via tutta la realtà e le sue cose. La chiesa dell'autostrada o la stazione sono veramente senza tempo e il fatto che nella stazione Vittorio Sgarbi ha messo quello stupido quadro dei viaggiatori con le valigie nella testata ovest, è veramente un insulto, uno sgarbo senza motivo. Però neanche questo riesce a scalfirla. Michelucci una volta, quando io ero molto, molto indignata dalla costruzione della pensilina per i mondiali del 90' ad opera di Toraldo di Francia, non giudico se fosse bella o brutta, non mi interessava neanche, sta di fatto che veramente occludeva e levava la pienezza della vista, tra l'altro, in un punto che è molto delicato perché è il passaggio dalla pietra forte ai marmi, ai mattoni e poi di nuovo ai marmi bianchi; quindi, è un punto in cui si svela se vuoi il progetto. Svela le sue parti e la paternità, perché poi in fondo c'è Michelucci, da solo, nella palazzina reale.

Francamente poi era una pensilina inclinata verso l'alto, non verso il basso; quindi, è l'unica pensilina al mondo che è capace di catturare l'acqua in rovesci. Li direzionava molto bene su chi aspettava. Andai appunto a trovarlo, così dissi: «Professore, hanno costruito questa pensilina e stanno costruendo delle garitte di Gae Aulenti. Protesti. Lei ha l'autorevolezza per farlo» e lui: «mi sembra che quell'edificio abbia le spalle larghe, è bellissimo» ed è vero, quell'edificio sopporta tutto è come il Colosseo, sopporta tutto e secondo me se c'è una lezione, che si può prendere da Michelucci, è questa, proprio cioè che gli edifici debbono star fuori dalle mode. Ogni volta che prendi gli edifici modaioli, invecchiano subito e vengono a noia immediatamente. Prendere la consapevolezza che il tempo è il nostro competitor, quello con cui ti devi misurare e che lui è più astuto di noi, quindi lo devi proprio battere, con i materiali che la natura ci ha dato e usarli proprio nella loro massima capacità espressiva, di resistenza. Non affidare l'architettura, peraltro, a dignitose bellurie del design.

Un'altra cosa, secondo me che la sua architettura insegna sempre, non in termini lessicali, è la continuità degli elementi. Michelucci non ha mai usato i pilotis, perché i pilotis sono le palafitte, cioè due elementi separati che tu metti insieme. I pilotis, alla fine, nello spazio

di sotto, anche quando sono fatti bene come al quartiere Flaminio del quartiere olimpico di Roma, dove veramente quegli edifici sono stati fatti in fretta ma bene, perché reggono dopo sessant'anni in maniera eccellente; è però l'essere appunto palafitte che rende quegli spazi morti. Sono paludosi, quegli spazi ristagnano. Invece, Michelucci la fa sempre continuare la materia anche quando usa il ferro come a Colle Val d'elsa, arriva fino in cima e l'incapsula, entra dentro, non tiene separati gli spazi. È il principio di Michelangelo che l'architettura è sempre antropomorfa, oltre che antropometrica e nel corpo non ci sono parti aggiunte, ci sono le protesi, ma sono frutto di un incidente o di una mancanza iniziale. Ben vengano, ma non siamo nati con le protesi. Anche il fatto che ogni volta che la continuità viene meno, nella bocca, nelle orecchie, negli occhi, nel naso, allora gli devi costruire intorno qualcosa di speciale. Perché la discontinuità diventi un elemento invece di attrazione e di protezione. È secondo me questo quello che può servire e insegnarci Michelucci, che poi son delle basi di metodo, molto molto generale. Se a questo metti il proporzionamento, metti le sezioni, la sezione aurea in primis, dopo forse non serve più tanto. Dopo bisogna studiare i materiali, quelli nuovi ancora di più, non rifiutarli, ma anzi studiarli in modo da farli entrare dentro questo universo.

Dopo secondo me tutto il resto serve mica tanto.

D. Come giudica l'architettura contemporanea di oggi?

R. Io spero che si smetta con i boschi verticali. Assolutamente con tutte queste stupidaggini che sono in realtà anti-ecologiche, non sono scienze dispendiosissime, ma sono dispendiose non solo in termini di denaro. Ti pare possibile che devi prendere i cordatori, gli alpinisti per pulirle, per irrorarle, per curarle? Adesso non voglio scaldarmi troppo, ma quelle mutande messe a simulare una nuvola all'interno di un, peraltro, dignitoso parallelepipedo vitreo, che richiedono anche loro per la pulizia sempre degli acrobati, ti pare normale che tu metta in pericolo degli acrobati per pulire delle mutande gigantesche appese là in alto? Non le mettere.

La nuvola che sta là sospesa è l'anti architettura, ci sta pure antipatica spesso quando ci bagna, ma ad ogni modo sta per aria, sospesa, perché allora devi fare la nuvola? Io tutto questo marketing così scadente proprio non lo trovo utile. Niente di personale. Secondo me quell'edificio sarebbe un normale bell'edificio. Certo, nel grande salone del piano terra da 6000 persone, c'è il pilastro proprio in mezzo, ma forse anche lo spazio sotto la nuvola, ti senti un po' troppo compresso, lo senti anomalo. Un po' di sezione aurea, per esempio, non avrebbe fatto male in questo caso. Io penso sempre, adesso che sono tanto a Venezia, quando entro nella sala del Palazzo Ducale del Gran Consiglio, se quando dopo l'incendio del '73, l'architetto che lo ha ricostruito avesse proposto di mettere un pilastro al centro. Secondo me lo avrebbero impiccato lì, tra le due colonne di piazza San Marco, senza indugio. Il problema è proprio lì e ti accorgi di come le proporzioni sono fondamentali perché è enorme. Adesso non mi ricordo le misure, ma è proprio enorme, dato che raccontano che quando gli ambasciatori veneziani sono andati a Firenze e hanno visto il salone dei 500 hanno detto *Beh! ma che robetta!* sembrava una cosa così povera rispetto al loro tutto d'oro, i fiorentini sono parsimoniosi. Però li capisci che non hai mai la sensazione di essere sperduto. Stai sempre nel posto dove devi stare.

D. È quello che accade in molte opere di Michelucci, anche la chiesa dell'autostrada, che è enorme, mantiene un rapporto alla scala umana con lo spazio che è sempre misurato. E lì che emerge la capacità di vero controllo, anche solamente mentale, dello spazio.

R. Esattamente

D. La ricerca sin qui svolta, tenta di far emerge come la scelta da parte di Michelucci di abbandonare ogni carattere formale dell'architettura coincida al tempo stesso con l'adozione di figure archetipiche di carattere collettivo: la capanna, la tenda, il teatro, l'arca, l'albero ... , se l'abbandono progettuale di forme razionalmente definite induce la percezione dell'essere umano ad essere meramente sbilanciata verso l'istinto indotto dallo spazio, le figure archetipiche avvicinano la ricerca progettuale verso una spiritualità collettiva dell'immagine dell'architettura. Ad esempio, il pilastro alberato che compare numerose volte, simboleggia sempre uno spazio collettivo dove in generale poter sottostare, o nello specifico dialogare, come accade ad esempio nel giardino degli incontri.

È plausibile secondo lei ritenere che Michelucci sia arrivato a stabilire un metodo progettuale basato sulla sintesi tra spazio, figure e sentimento, capaci di definire un'architettura atemporale?

R. L'albero, lui lo usa sempre come il supporto della tenda, come a Collodi ad esempio, parte da lì, o anche nella chiesa del Belvedere, la quale è un'anticipazione della Chiesa dell'autostrada. Forse nel giardino degli incontri nonostante il suo contributo sia limitato in questo progetto, l'idea originaria, ovvero quella di colloquiare sotto un albero rimane. Quella sì, è proprio la sua e lì c'è tutto, tutto lui e la sua intensità.

Lui veramente in questo modo sconfigge il tempo. Sì, perché lui ci arriva tardi secondo me a capire che tempo e architettura sono in competizione, però quando lo capisce è tardi. Perché lui ha già 40 anni. Secondo me con la stazione di Firenze, lui lo capisce, perché guarda lì non cede in niente, lì lui fa le cornici che non sono copiate, il disegno è diverso, ma sono le stesse cornici che poteva fare Michelangelo. Cioè l'idea che quando due piani si incontrano e aprono un varco che sia una porta o una finestra, quello che vuoi, non lo lasci nudo, lo proteggi. E lui lì si muove, anche questo è archetipico, e secondo me è lì che lui spazza via tutte le cose che

possono lasciare il tempo. Infatti, non usa proprio gli intonaci, e poi appunto fa la gronda e la fa in pietra.

È completamente atemporale, e ci riesce. Ma ci arriva tardi.

D. Quali erano secondo lei i riferimenti progettuali di Michelucci?

R. Lui, poi non so, sono pronta anche a smentirmi, guardava moltissimo l'architettura antica. E che io sappia, non è mai andato in Grecia, l'avrei trovato. Riferimenti non ci sono mai. Alla fine, lui ha viaggiato per andare solo a Ronchamp e a Parigi.

D. Ho letto una sua dichiarazione dove afferma di essere stato a Ronchamp e a Parigi un paio di volte.

R. Io non ho trovato invece altri permessi oltre quelli di una volta sola. Questo non fa di lui chiaramente un mentitore, capita che la memoria si sdoppia e slitta le cose. Quindi, come lui, giurava e spergiurava di non essere iscritto al partito fascista. Poi la vita, sempre che fa scherzi. Però insomma, lui non era un mentitore è solo che vecchio com'era con tanti ricordi, è normale che andassero. Anche il fatto che lui sapeva tutto della storia dell'architettura, cioè lui conosceva James Sterling! Già per la mia generazione, l'idea che non vai all'estero è strana, figuriamoci per la vostra! Invece questi erano personaggi abituati a studiare senza poter vedere le cose; quindi, secondo me lui era molto affascinato dalla forza tellurica.

Ecco di edifici come quelli, o come la basilica di Massenzio.

Roma è un passaggio fondamentale per lui, mentre di Firenze ha solo fascino per la cupola. Che ha la stessa matrice dell'architettura romana. Del resto, io non l'ho mai sentito estasiarsi per buon talento o per ammannati, mai quando lo frequentavo.

D. Le chiedo un'ultima considerazione, nei confronti dell'architettura contemporanea. Oggi siamo dominati da una sovrapproduzione, una mercificazione di immagini architettoniche che al contrario, per eccesso di produzione produce una perdita

stabile di immagini. Michelucci aveva intuito attraverso la variabilità della città quanto fosse importante ottenere questo risultato in virtù di una libera espressività di forme e spazi individuali, capaci di formare in definitiva l'immagine della città stessa, intrinseca nel fatto proprio che la città può costruirsi come una sommatoria di spazi e forme individuali in una dimensione corale dove ogni individuo è partecipe della costruzione della città. Tuttavia, quello a cui stiamo assistendo oggi giorno in opposizione alle speranze di Michelucci, è una perdita di significato delle immagini e di conseguenza delle forme dell'architettura e del loro significato. La perdita di immagini equivale ad una perdita della capacità di immaginazione e dunque una intensificazione della soggettività individuale a discapito della collettività.

L'architettura di oggi tende sempre più a non essere un riflesso dell'immaginazione collettiva e spesso gli edifici sono solamente la manifestazione di un singolo. È La perdita sostanziale di una immaginazione collettiva, che veniva riflessa negli edifici, sotto forma di opere di elevato carattere collettivo, simbolico ed archetipico. Reinterpretare attraverso questa dissertazione il lavoro di Michelucci, in parte serve per ricondurre la progettazione verso uno sguardo capace di dettare una speranza nel riprendere una strada che appare ormai smarrita.

Lei crede che tornare oggi a ragionare in termini progettuali sul ruolo simbolico dell'architettura, sull'armonia dello spazio in comunione con la vita umana, possa rappresentare nei confronti della collettività una speranza di salvezza per l'architettura della città?

R. Nell'ultimo numero del giornale dell'architettura, c'è un lungo articolo di un Architetto sull'Azerbaijan notando che in realtà la capitale Baku, non è riuscita a diventare in 20/30 anni una città moderna all'occidentale. Eppure, ha tutti questi edifici contemporanei, Zaha Hadid per esempio li ha fatto un museo. Mi ha molto colpito questo articolo perché ho ritrovato delle similitudini con

la città di Oslo in Norvegia. Sono stata a Oslo, a giugno con Marco Magni, dello studio Guicciardini e Magni. Loro lì hanno fatto gli allestimenti di 85 stanze del nuovo museo statale norvegese, il cui progetto è fatto da Klaus SchuwerK (Kleihues + Schuwerk), un architetto tedesco che vive a Napoli. Ha fatto un progetto tedesco, cioè due scatoloni uno sull'altro dove non mette prospezione esterna nella vista verso il fiordo, le finestre sono sulla parte tergale e sul fianco dove c'è il parcheggio. Io in questo vedo un pò il sadismo tedesco. Comunque io sono andata per l'inaugurazione, siamo rimasti un pò di giorni perché dovevo scrivere nel loro libro la parte sul loro contributo e mi ha colpito in Oslo il fatto che la città si sia sviluppa dietro il fiordo. La città antica era un porto di nessun valore, era importante come porto, ma fino nel 1905 era niente. Lì ho trovato uno scritto di Ivo Pannaggi, è stato un brillantissimo futurista che va poi in Germania attratto dalle sperimentazioni del Bauhaus. Arriva il nazismo e va in Norvegia, si sposa lì ed in breve diventa il capo dell'ufficio d'architettura di Oslo. Poi a 65 anni torna in Italia e muore nelle Marche da cui proveniva. Uno strano personaggio Ivo Pannaggi scrive un reportage del 33' in cui dice: «Oslo è una città che non è città, è un paesone, non riesce a trovare una sua identità, copia un po' gli edifici tedeschi». Oggi è la stessa cosa, solo che il bordo del Fiordo è un'Expo, comincia dall'estremità con un edificio, l'unico, veramente in realtà non l'unico, però con un edificio notevole interpretante il luogo di Renzo Piano. È il museo di arte contemporanea, una fondazione privata, che sorge proprio su una sorta di lingua che chiude il fiordo a nord. E quindi al mare. Qui Piano praticamente fa due barche che si aggrappano alla terraferma con delle pensiline che aggettano in modo che tu possa passare sotto, in cui vedi sempre il cielo, è bellissimo e radicato. È fatto in legno prevalentemente, quindi sta invecchiando molto bene e senti proprio il rumore camminandoci attraverso, lo stesso legno di cui sono fatte le barche che stanno lì attraccate. Poi la città continua con altri più o meno banali edifici, ma ognuno per conto suo. Fino a che si arriva alla Norwegian National Opera and Ballet di Snøhetta, questo edificio è un capolavoro senza riserve. Ma lo è anche solamente perché fa

entrare addirittura le piazze nell'edificio. Eravamo a giugno e io non mi sarei mai tuffata, ma tu vedessi i bambini, loro sono molto più spericolati di noi e le mamme non gli dicono niente, li vedevi partire vestiti, si bagnavano fino al busto, poi tornavano su tutti zuppi. L'edificio funziona bene perché è tutto penetrabile, mentre se tu vuoi andare a vedere il museo Munch, che è partecipe invece di questo errera, molto stretto, per cui hai tutte scale e stanzette, rimane isolato. Invece quello di Snøhetta, tu entri dappertutto ed è l'unico edificio che riesce ad agganciarsi alle case che stanno dietro perché i suoi spazi si prolungano fino alle corti delle case, cioè è l'unico che ha pensato che doveva fare una città, legare, quegli altri si sono sbizzarriti a piantare il loro "mammozzi", più o meno riusciti, e hai un Expo permanente proprio come accade a Baku.

Secondo me l'altro insegnamento di Michelucci è che non c'è divaricazione tra architettura e urbanistica. Cioè, un conto è la tecnica, ma la tecnica c'è anche nell'architettura, ma architettura e urbanistica sono un'unica cosa e separarle significa la non città. Michelucci su questo si è battuto tanto.

Per concludere, il palazzo di giustizia di Firenze, sappiamo cosa ha significato per Ricci, le sue lettere a Michelucci sono strazianti e la durezza con cui lui risponde, sono proprio una cosa che fa veramente dolore. Però le ragioni le avevano sia l'uno che l'altro. Michelucci in realtà voleva farlo secondo me, lui forse riassumendo un po' tutti i suoi archetipi. Ricci aveva ormai un altro mondo visionario. Alla fine, non è un edificio riuscito, però è un edificio che da carattere a quella parte di città che è stata accuratamente progettata, ma non considerandola abbastanza architettura, considerandola molto di più urbanistica. In fondo questo elemento sgarbato che lo vedi dappertutto ti dà un segnale urbano non trascurabile. E alla fin fine riesce a dare senso a tutte queste costruzioni, anche a quelle di Adolfo Natalini, che non hanno veramente identità, non abbastanza. Magari adesso è troppo presto, per dare un giudizio, ma i dettagli e il linguaggio non si riscatteranno

mai, mentre le masse sì secondo me, cioè potrebbe essere una bella rovina.

Ci vuole molto tempo, ci vuole un po'.

Conclusioni aperte

Come si è tentato di tracciare ed indagare attraverso la progressione dei capitoli precedenti, l'evoluzione del pensiero di Michelucci ed il suo parallelismo progettuale, sono testimonianze di un atteggiamento di natura critica nei confronti di questioni attorno a molteplici tematiche di varia natura, prima ancora che di soluzioni squisitamente di carattere architettonico, sociale e del vivere umano. Il senso di taluni atteggiamenti ricorrenti nell'opera di Michelucci, quali ad esempio, lo spazio percorso, le strutture ramificate, l'uso di elementi simbolico archetipici, l'informalità della composizione, non sottolineano affatto, o comunque non sono sufficienti a stabilire l'aderenza ad uno schema procedurale specifico, preconstituito e preconetto. Piuttosto si tratta di un atteggiamento "mentale", del porsi dinnanzi alle questioni in una determinata posizione etica del fare architettura.

Se tentiamo di ripercorrere schematicamente le indagini della dissertazione, possiamo intuire come tutto tenda verso una visione, qualunque essa sia, formale, sociale, politica, istituzionale o accademica, di tipo liberale e al limite dell'anarchico²²⁶, al punto tale che il "Metodo Michelucci" oggetto di questa dissertazione è assimilabile ad un "non-metodo".

Tuttavia, è proprio in questa scelta di volontà di mancata appartenenza verso uno schema preconstituito che la mancanza di metodo diviene metodo e linfa vitale per fecondare un fermento progettuale basato quasi esclusivamente su una semplice e chiara

²²⁶ I termini anarchia e anarchismo derivano dal greco *αναρχία*, ovvero senza archè (principio regolatore, comando, potere) è intesa come una forma egualitaria di relazioni umane stabilite ed effettuate intenzionalmente. L'egualitarismo (dal francese *égalité*, da *égalitaire*, 'ugualitario') è una scuola di pensiero che si basa sul concetto di uguaglianza sociale, dando priorità a tutte le persone. Le dottrine egualitarie sono generalmente caratterizzate dall'idea che tutti gli esseri umani sono uguali in termini di valore fondamentale o status morale. L'egualitarismo è la dottrina secondo cui a tutti i cittadini di uno Stato dovrebbero essere accordati esattamente uguali diritti.

domanda, ovvero quale può essere il miglior dispositivo architettonico per stimolare le relazioni umane.

È dunque nella mancanza di metodo che risiede l'originalità di tutto l'operato di Michelucci. Una mancanza che lascia spazio ad un vuoto che è possibile colmare solo attraverso soluzioni progettuali di volta in volta inventive ed analogiche, facendo leva sulla narrazione del progetto in accordo alla funzione, per quanto essa in realtà possa essere abbandonata in qualsiasi momento e trasformata in altro²²⁷, o come maggiormente accade, in comunione alle caratteristiche dei luoghi dove insiste il progetto. Scardinando dunque meccanismi percettivi usuali attraverso l'uso di immagini archetipiche capaci di trasmettere emozioni forti e sovraeccitate di significato²²⁸, il "non-metodo" non significa una rinuncia al progetto, ma anzi denota un'attenzione forse ancora maggiore nei suoi confronti, infatti come già più volte espresso, la rinuncia al controllo della forma sarebbe impossibile in architettura, e ancor di più quando la "forma" tenta di essere "non forma". Le architetture di Michelucci, infatti, soprattutto in quelle che si avvicinano ad opere di stampo espressionista²²⁹, (p.es. Santuario della beata vergine della Consolazione di Borgo maggiore, San Marino, o Chiesa di San G. Battista, Campi Bisenzio, Firenze) celano un controllo estremo della forma ed una conoscenza ed un rigore compositivo dovuto non ultimo anche ad una non trascurabile

²²⁷ Cfr. Capitolo 2 – La complessità della generatrice orizzontale, concetto di variabilità espresso a p.62

²²⁸ Cfr. Capitolo 5 – Archetipi, riconoscibilità e trasfigurazione

²²⁹ Si pensi a confronto alcune opere di Michelucci rispetto alle avanguardie dell'espressionismo tedesco di Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Hans Scharoun, Rudolf Steiner, Michel de Klerk, Piet Kramer, solo per citarne alcuni, ove la forma dell'opera assume caratteri di volumetrie insolite plastiche, distorte o frammentate e a volte ispirate a forme biomorfiche naturali, spesso connotate dall'uso di un unico materiale. Caratteri molto vicini a talune opere di Michelucci. Sull'argomento: Cfr. G.K. Koenig G.K., *L'esperienza organica in Italia e la "scuola fiorentina"*, in «Casabella», 337, 1969, pp. 8-17 e

difficoltà tecnica costruttiva da tenere in un certo qual modo sempre sotto controllo²³⁰.

Il continuo dichiararsi anti-formalista di Michelucci può sorprendere e apparire come una “*exusatio poetica*” di chi, le forme, le conosce benissimo e come pochi altri architetti. In realtà l’anti-formalismo di Michelucci è vicino a quello predicato da Wright o Scharoun, ovvero un negare alla forma un destino predestinato, una prevaricazione sui contenuti; nel rifiutarsi di assoggettare la vita delle forme ad una esteriorità che fa aggio sulla *privacy*, nella comodità degli utenti. Il che è l’unica via di salvezza delle forme e solo ancorandosi ad una solidità di contenuti, nuovi e vitali, l’architettura può dimostrare il suo diritto all’esistenza nel mondo moderno²³¹.

Ad ogni modo, la mancanza di un metodo progettuale, la mancanza di appartenenza ad una cifratura linguistica, la mancanza di sentirsi afferenti ad un pensiero unico, pongono le basi per una libertà progettuale che Michelucci acquisita sempre più con maggior consapevolezza progetto dopo progetto nei settant’anni di attività progettuale svolta.

Il “metodo Michelucci” non è dunque un decalogo di norme da seguire come traccia per la buona riuscita del progetto di architettura, né tantomeno ha lo scopo di essere uno strumento per comprendere i processi logici nascosti dietro la forma finale delle opere per imitarne i caratteri formali o stilistici. Vuole rappresentare un punto di riflessione riguardo una determinata modalità di porsi nei confronti dell’approccio alla progettazione di un organismo architettonico. È un atteggiamento critico che, come per Michelucci, bisognerebbe avere dinnanzi ad ogni esperienza progettuale, ponendosi l’obiettivo del rapporto che intercorre tra significato e

²³⁰ [...] Per la Chiesa dell’Autostrada abbiamo dovuto fare insieme al mio collaboratore Maurice Cerasi delle sezioni a poco meno di un metro l’una dall’altra [...] Michelucci G., *Anatomia del progetto*, in: Dove si Incontrano gli Angeli, pensieri fiabe e sogni. p.94-95

²³¹ Cfr. Koenig G. K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Verona, 1968

forma, edificio e città, edificio ed essere umano, ovvero ad una posizione etica e morale che il progetto di architettura assume nei confronti dell'uomo e della città. Tematiche che oggi giorno paiono essere messe sempre più spesso in secondo piano nella comune pratica progettuale. Il timore che viviamo oggi è infatti un appiattimento dell'architettura contemporanea, la quale denota una profonda crisi di pensiero architettonico critico riflesso di una società contaminata da un individualismo sempre più dilagante ed incapace di immaginare nuove forme, nuovi modelli di vita, nuove modalità esperienziali di uso dello spazio, riducendo l'architettura ad una semplice replica di soluzioni già adottate, siano esse di natura formale che tipologica, o di schemi ed immagini precostituite.

Se allora la pratica progettuale perde la capacità di produrre nuove immagini, nel senso di immaginarle, ne risulta un'intensificazione della soggettività corrispondente alla perdita della collettività e che si manifesta nell'egocentrismo del singolo episodio architettonico, realizzando edifici fini a sé stessi, senza volto, senza animazione, senza interiorità, incapaci di concorrere alla creazione dell'anima della città.

Michelucci, con il suo operato ed il suo pensiero, ci riporta proprio a questo, ovvero al centro di un ragionamento che al contrario alimenta la capacità immaginativa, sia intesa come atto della creazione progettuale, sia come percezione degli individui che vivono un determinato spazio, travalicando i confini della soggettività personale trasformandola in una "psicologia delle cose viste" come "oggettivazioni" ovvero dotate di interiorità di immagini e come frutto del dispiegarsi della fantasia.

Non sono rari, infatti, gli episodi in cui Michelucci ci racconta del carattere fiabesco del fare architettura (p.es. Osteria del Gambero Rosso, Collodi, Pistoia), oppure di come certe scelte formali, certi elementi simbolici, rimandino ad una dimensione mitica ed archetipica. Per questo motivo possiamo definire l'opera di Michelucci come una architettura profondamente psicologica, in quanto come lui stesso afferma capace di : «Imprimere sollecitazioni mentali» e sempre per tali ragioni il pensiero di Michelucci, man

mano che progredisce negli anni tende sempre più ad abbandonare ogni tipo di modello per adottare invece la più totale libertà figurativa e formale, ricercata in fine, nell'adozione di archetipi universali, poiché questi possono essere immagini comuni psichiche comprese da tutti gli individui capaci di vivere uno spazio. Lo spazio parla, e parla anche quando non vogliamo ascoltarlo.²³²

È questo il tema che Michelucci guarda, controlla, addomestica e subisce restituendolo progettualmente sotto forma di incredibili opere dove ogni singolo elemento architettonico, muro, superfici di copertura, struttura di sostegno ecc., sono un *unicum* e concorrono con la propria immagine a determinare e qualificare lo spazio, anch'esso inteso come un *unicum* che accoglie tutto, mostrandosi agli occhi del mondo con un carattere al pari di quello di un essere vivente. Si potrà allora dire che lo spazio di alcune opere di Michelucci può essere drammatico (chiesa dell'immacolata vergine di Longarone) infantile (Osteria del gambero rosso) fantastico (Giardino degli incontri del carcere di Sollicciano) austero, mistico, gioioso ecc.... e per ottenere questo, lo spazio è controllato e misurato attraverso l'uso di piante e sezioni, intese come matrici di un organismo, come generatrici di spazi concepiti come cavità suscitatrici di sensazioni, di comportamenti. Indagando sempre il progetto quindi, dall'interno; cioè dalla funzione che si trasforma in spazio e solo in ultima definizione forma.

Questo modo di pensare l'architettura, per cavità e non per forma o per struttura, è tipica di Michelucci, anche quando concepisce dispositivi architettonici maggiormente rigidi, come ad esempio accade in talune scelte progettuali di composizione della facciata (p.es. progetto del mercato agricolo, Firenze²³³) dove attua, metaforicamente, un ribaltamento dello spazio rovesciando dunque il "problema tradizionale". È la facciata che diviene parete interna dello

²³² U. Eco, Saggio introduttivo in: Edward T. Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1988

²³³ Cfr. Capitolo 1 – La facciata differita

spazio della strada, confermando il rapporto osmotico tra edificio e città, sempre più indagato nell'automatismo progettuale divenuto ricorrente dovuto all'inserimento di percorsi urbani che si strutturano all'interno dell'edificio e che si snodano fin sopra le coperture.

Il lavoro che suggerisce Michelucci ruota attorno, dunque, ad una duplice principale questione, da una parte vi è il lavoro progettuale sullo spazio, in quanto elemento di comunione soggettiva tra individui. Secondo un punto di vista squisitamente fenomenologico, la nostra esperienza umana dello spazio costituisce l'infrastruttura della nostra conoscenza del mondo reale. L'oggetto, l'uomo, il mondo si costituiscono spazialmente, prendendo posizione nello spazio, assumendo un'identità in esso e con esso. L'analisi del concetto di spazio, infatti, non può essere disgiunta dalla più ampia considerazione sulla nozione di intenzionalità, la direzione intenzionale del significare e, dunque, l'indagine fenomenologica sul senso intenzionale degli atti esperienziali. Lo spazio, dunque, viene vissuto dall'esperienza corporea attraverso l'intenzionalità del movimento²³⁴, il quale esplorandolo e in un certo qual modo

²³⁴ La descrizione dello spazio del soggetto è garantita dalla sua capacità di interazione con altri soggetti che "si danno" nel mondo: lo spazio non è una specie di etere nel quale tutte le cose sono immerse, sono collocate cartesianamente, ma è mezzo di interazioni, potenza universale di interconnessioni. Lo spazio perde ogni valore di astratta assolutezza per venire ridisegnato attorno ad un'entità soggettiva, capace di determinarne ogni possibile visione prospettica (J.H. Poincaré, *Scienza e metodo*, Einaudi, Torino, 1997 p. 72). Husserl definisce quindi lo spazio come "sistema intersoggettivo di luoghi", ossia come campo di interazioni di intenzionalità differenti che congiungono, intersecandosi tra loro, i vari ego costituenti con le varie "cose" disposte nello spazio. Questa potenzialità di prospettive è garantita al soggetto dalla sua capacità di movimento; scrive Husserl in un testo del 1927:

«il mio movimento soggettivo mi conduce in ogni spazio esterno, in modo tale che le cose là fuori diventano per me vicine e circondano così, nel suo spazio prossimo, la mia carne assolutamente vicina, forniscono precisamente il campo prossimo, insieme visivo e tattile, come se facessero un tutt'uno con essa. Ogni movimento di una cosa esterna che vedo possiede il suo corrispettivo in un movimento soggettivo possibile, in cui io percorro soggettivamente lo stesso spazio che dà luogo al movimento. Ogni movimento apparente, ogni mutamento dell'orientamento di altre cose possiede già il

misurandolo, realizza una rappresentazione immaginaria emotivo-cognitiva. Lo spazio, che di per sé non è nulla, si attiva attraverso la presenza di esperienze e relazioni umane che lo animano, trasformandolo da vuoto in spazio vissuto.

Lo spazio che vuole progettare Michelucci coincide con questa idea di spazio vissuto, ottenuto attraverso la progettazione del movimento degli individui all'interno della concatenazione di episodi esperienziali spaziali densi di significati simbolici, trasfigurati solo in un secondo momento sotto forma di alberi, rocce, caverne, sentieri ecc.... in quanto raffigurazioni di un palinsesto figurativo, di un bagaglio immaginario che gli appartengono. Lo spazio percorso, largamente impiegato in numerose opere realizzate, determina una ontologia dello spazio in cui il legame tra l'essere umano (*attraverso l'esperienza corporea*) e lo spazio (*attraverso la modellazione dell'architettura*) entrano in contatto. Il movimento del corpo è l'elemento di connessione tra uomo ed architettura ed essa attraversa e plasma le prospettive sovrapposte che si formano all'interno degli spazi.

La seconda questione, direttamente legata alla prima, è il concepire edifici come elementi di città. L'idea di alcuni lavori quali, le raffigurazioni degli elementi di città, o la costruzione fisica di edifici concepiti attraverso un processo ideativo scaturito da riflessioni più ampie sul rapporto tra edificio e città (p.es. Sede del monte dei Paschi di Siena di Colle val D'elsa²³⁵) sono la prova di un atteggiamento progettuale che non ammette l'esistenza di edifici concepiti nel loro individualismo iconico, rappresentazione solo di sé stessi. Gli edifici di Michelucci, nonostante anche loro dotati di una propria immagine fortemente iconica, o per meglio dire archetipica, e dunque riconoscibile, si pongono sempre come edifici che nascono da relazioni che esse stesse producono, legandosi indissolubilmente al territorio che le ospita.

suo correlato in un movimento soggettivo che ne forma la compensazione» (E. Husserl, *Sur l'intersubjectivité*, Parigi, PUF, 2001, p. 41)

²³⁵ Cfr. Capitolo 6 – La tensione critica con il contesto

Questi aspetti se sommati tra loro delineano un profilo, quello di Michelucci, lontano dalle anime dei personaggi e dagli stili degli anni in cui ha operato, soprattutto nelle tendenze italiane comprese tra gli anni '40 e '80. Certamente un lavoro possibile potrebbe essere quello di sforzarsi per tentare di delineare determinate aderenze ad un tema ricorrente in altri illustri architetti o movimenti culturali, piuttosto che notare avvicinamenti verso particolari stili linguistici architettonici oppure estetici. Ma a non molto servirebbe una volta compreso. Quel che invece emerge è l'attualità e validità del pensiero di Michelucci, e sarebbe interessante cercare di comprendere in fondo se il solco tracciato da Michelucci nella storia possa significare un cammino pronto per essere intrapreso e continuato.

Si tratterebbe, provocatoriamente, di decidere da che parte stare, se accettare la tendenza di un mondo che volge ad una omologazione di tutti gli stili, di tutte le espressività, di tutte le narrazioni, concependo una architettura, ricca di sola tecnologia, efficienza energetica, ottimizzazione funzionale priva di generosità e di spazio collettivo, dalle facciate epidermiche, ovvero di architetture incapaci di "creare anima"²³⁶, in quanto concepite come oggetti, rappresentazione di pochi individui dotati di cospicui interessi economici, invece che essere generate come spazi capaci di innescare virtuosi processi di partecipazione comunitaria e caratteri identitari.

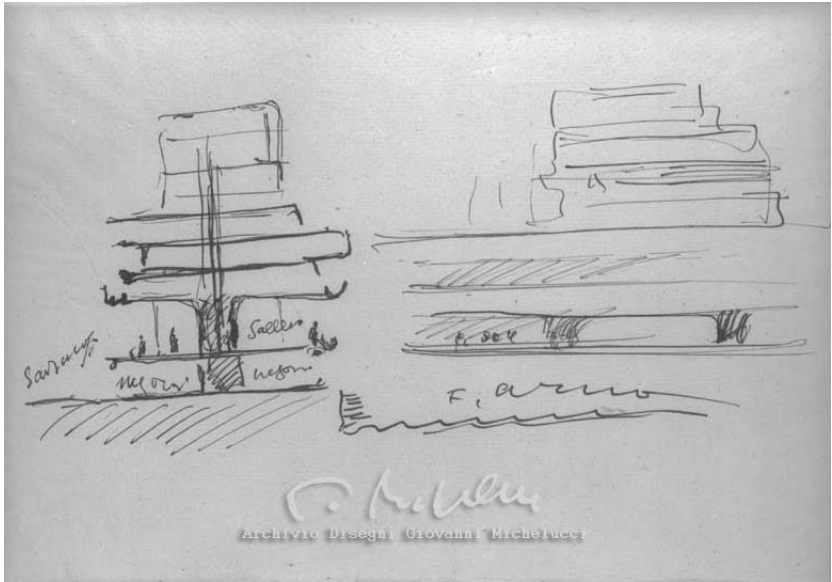
Se al contrario il "metodo Michelucci" che si è tentato di delineare, in contrapposizione al conformismo espressivo delle attuali tendenze progettuali possa rappresentare una visione salvifica per l'architettura contemporanea, la domanda con la quale vogliamo volgere al termine questo ultimo capitolo è: a quale tipo di architettura siamo disposti ad andare incontro nel prossimo futuro?

²³⁶ Hillman J., *Il "Fare Anima"* in: *Psicologia Archetipica*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, collana Voci, Roma, 2021

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere

Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio
Firenze 1945-1947



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD0340[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Studio di sezione per Borgo S. Jacopo.

Il collegamento all'Arno con zone porticate per uffici e negozi

Iscrizioni: [Da destra] 'F. Arno', 'Galleria', 'negozi', 'negozi', 'San Jacopo'

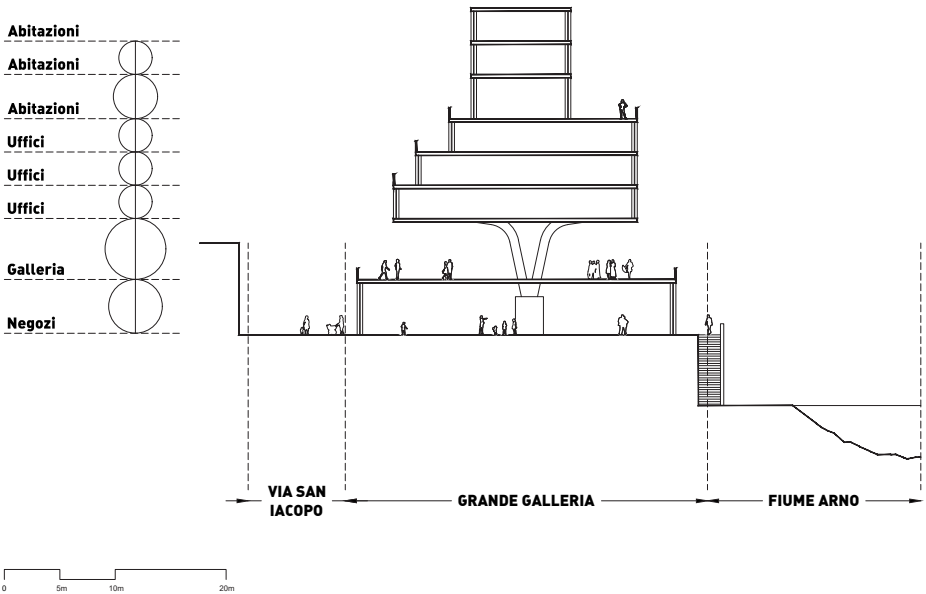
Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 27x40

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere

Sezione di un edificio lungo Via S.Jacopo Facciate scomposte e piano galleria pubblico

Disegno interpretativo dell'autore
© Domenico Faraco



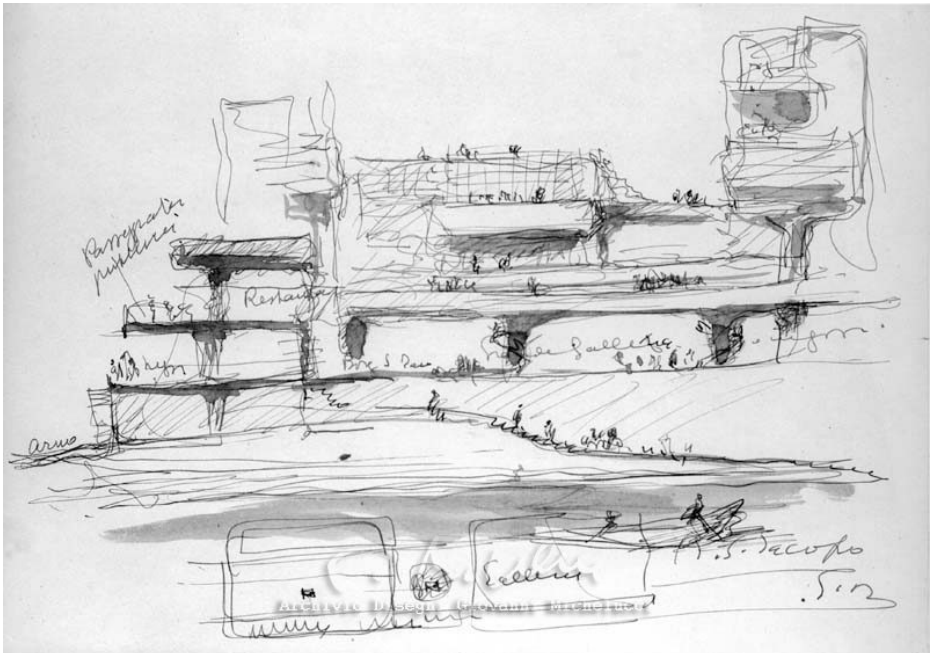
AD0341[1946]

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Studio per Borgo S. Jacopo: le zone porticate per uffici e negozi e i percorsi pedonali al fiume visti da Lungarno Acciaiuoli,

Iscrizioni: [Da sin.] 'Arno',
'Passeggiata pubblica',
'negozi', 'Ristorante', 'Borgo S. Jaco',
'Grande galleria', 'ingressi' [In basso]
'Galleria', 'B. S. Jacopo. G.M.'

Caratteristiche: Penna, pennello e
inchiostro su carta, cm. 24x34



© Fondazione Giovanni Michelucci

PARTE TERZA

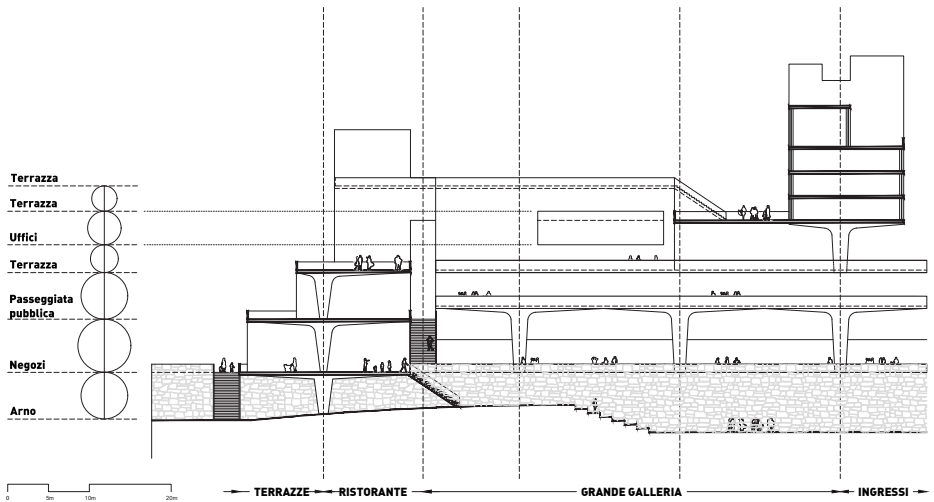
Traduzione dei disegni e delle opere

Stralcio di profilo longitudinale di un gruppo di edifici lungarno

Volumi scomposti e multipli livelli di gallerie pubbliche

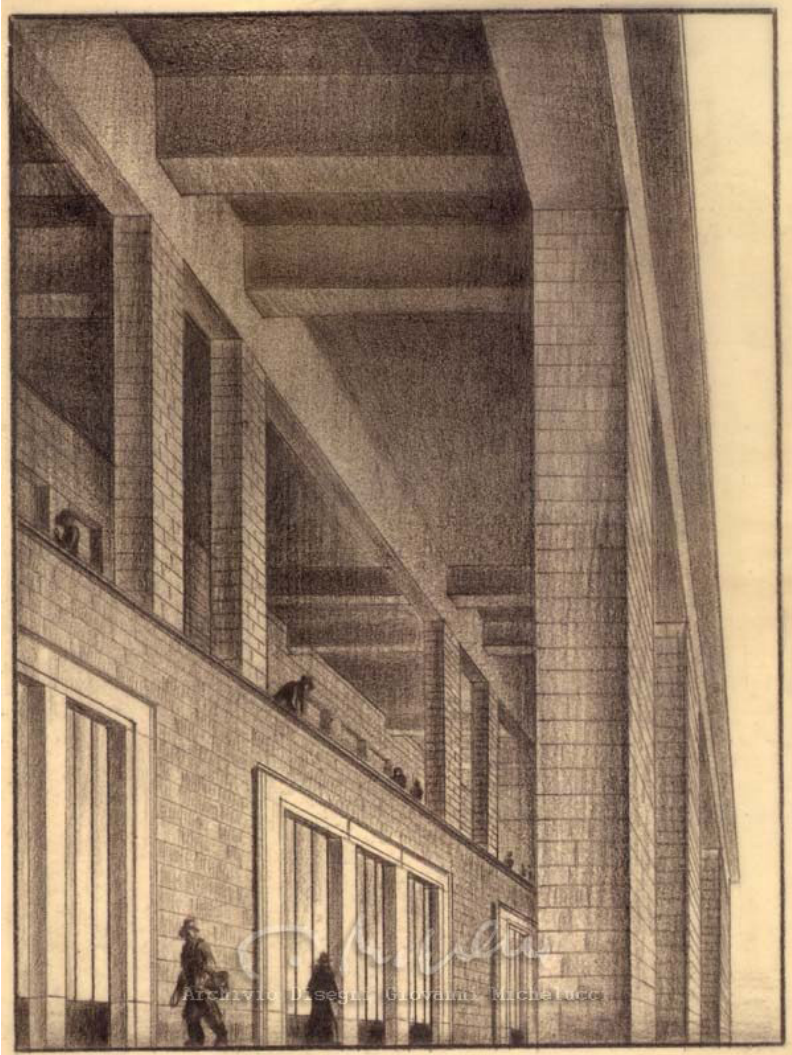
Disegno interpretativo dell'autore

© Domenico Faraco



Progetto del mercato agricolo [progetto non realizzato]

Firenze 1935



AD1895[1935]

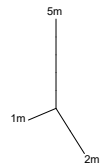
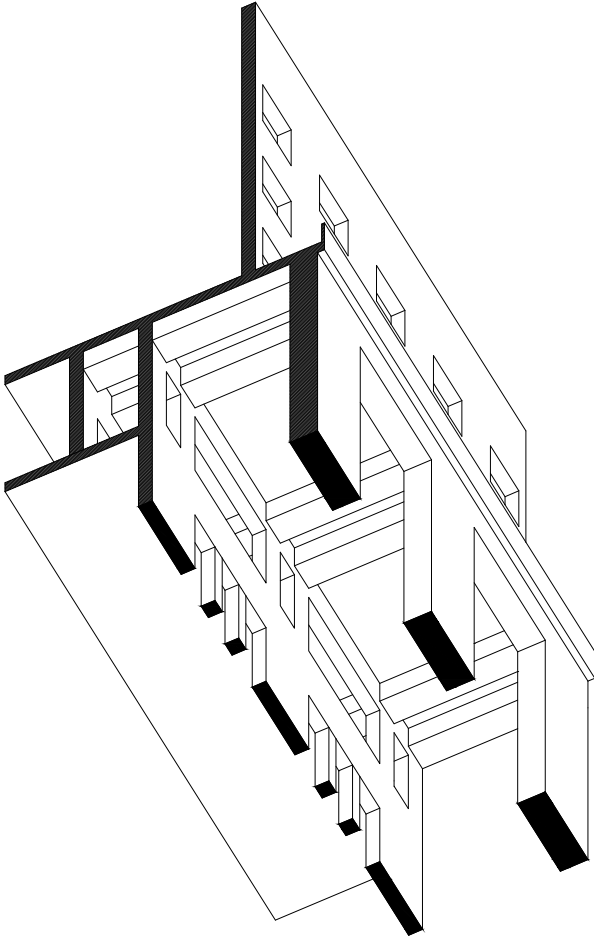
Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Descrizione: Veduta prospettica del loggiato con percorso in quota.

Caratteristiche: Tecnica mista su cartoncino, cm. 35x25

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



Progetto del mercato agricolo di Firenze

Assonometria dal basso dello spazio compreso tra la facciata esterna/interna

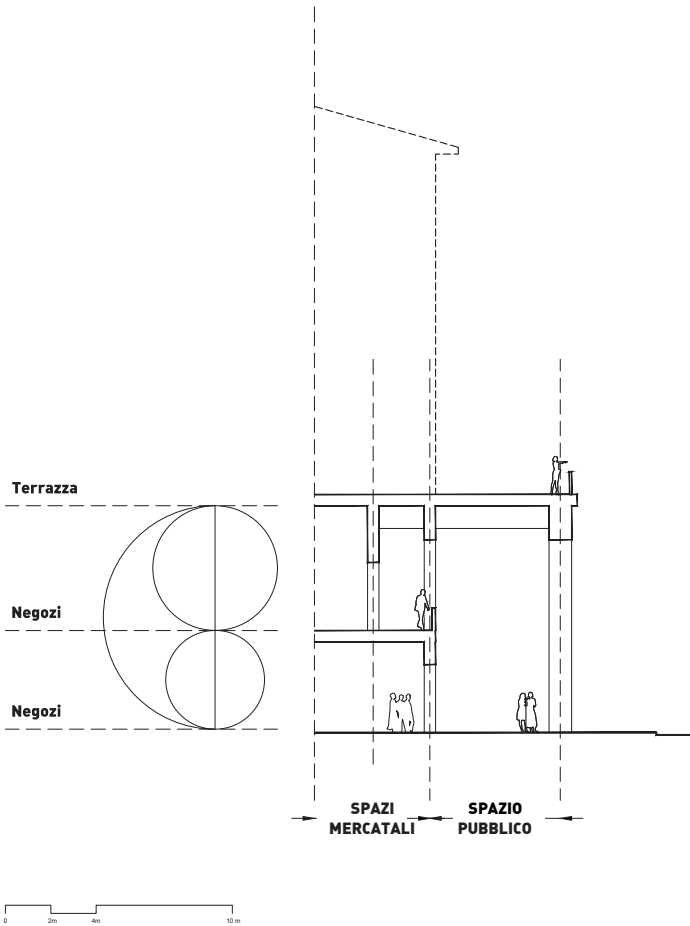
Disegno interpretativo dell'autore

© Domenico Faraco

**Progetto del mercato agricolo di
Firenze**

Sezione trasversale tipologica sul
doppio ordine di facciata

Disegno interpretativo dell'autore
© Domenico Faraco

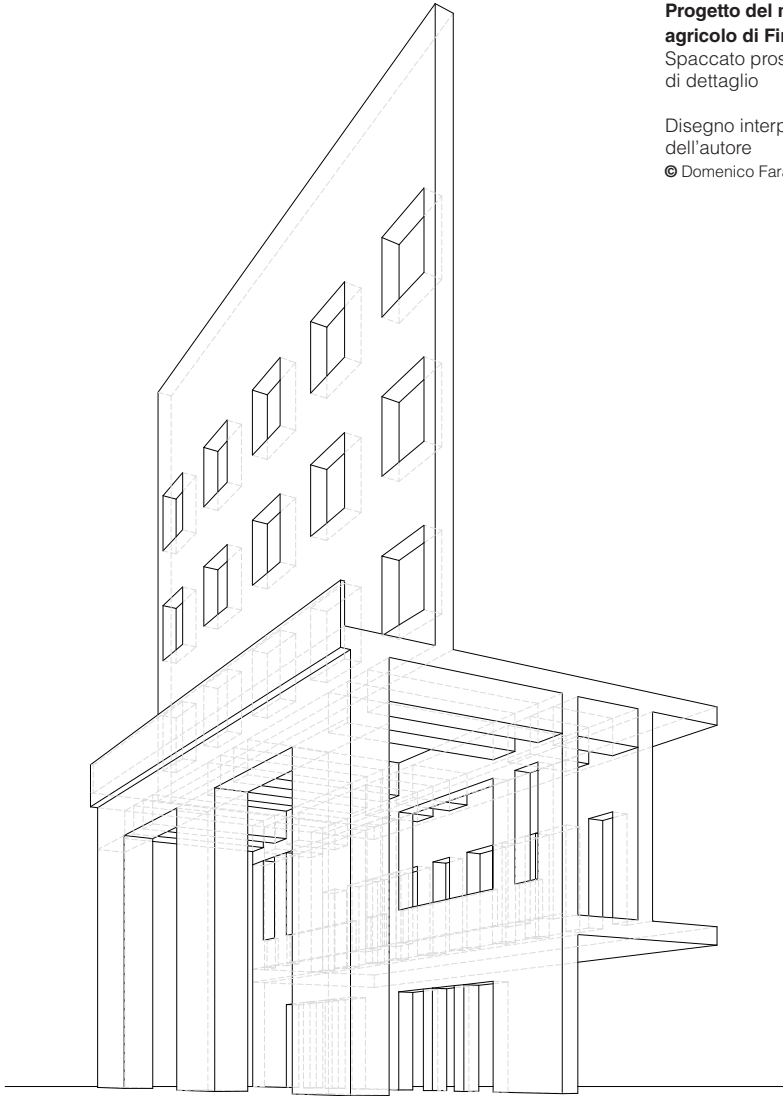


PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere

**Progetto del mercato
agricolo di Firenze**
Spaccato prospettico
di dettaglio

Disegno interpretativo
dell'autore
© Domenico Faraco





**Progetto del mercato agricolo di
Firenze**

A lato, spaccato prospettico di dettaglio
in basso fotografia originale del modello
di presentazione del progetto

Disegno interpretativo dell'autore

© Domenico Faraco

AF0470027

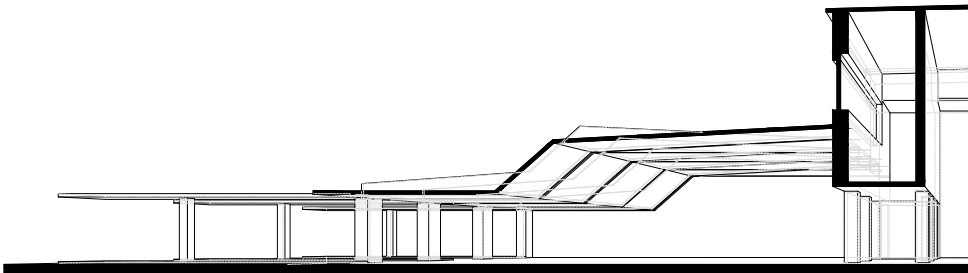
Plastico, anni '50

Aristotipo virato su carta, 170x90 mm



© Fondazione Giovanni Michelucci

Stazione di Santa Maria Novella
Firenze 1932



PARTE TERZA

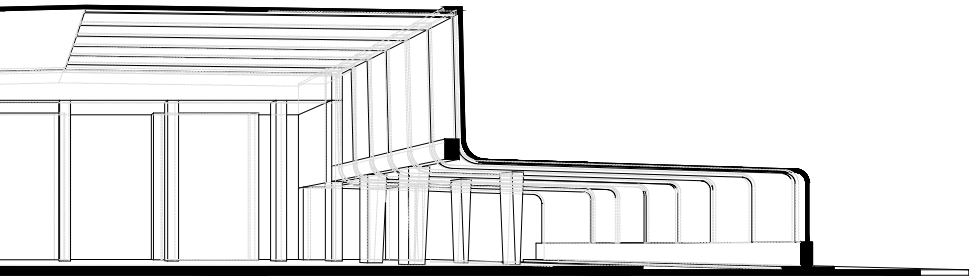
Traduzione dei disegni e delle opere

Stazione di Santa Maria Novella

Sezione prospettica trasversale
sulla "cascata di vetro"

Disegno dell'autore

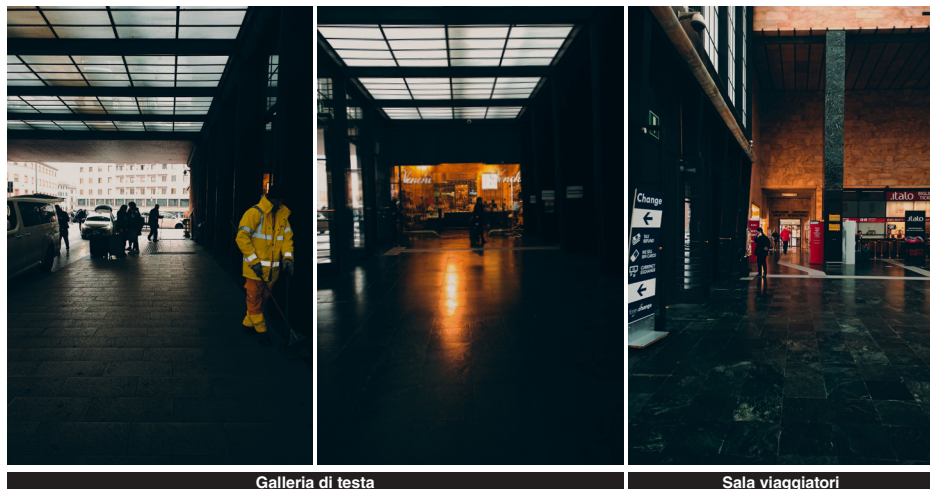
© Domenico Faraco



Stazione di Santa Maria Novella

Foto in ordine progressivo di attraversamento dello spazio

© Domenico Faraco



Galleria di testa

Sala viaggiatori

Stazione di Santa Maria Novella
Sezione trasversale tipologica sulla
"cascata di vetro"

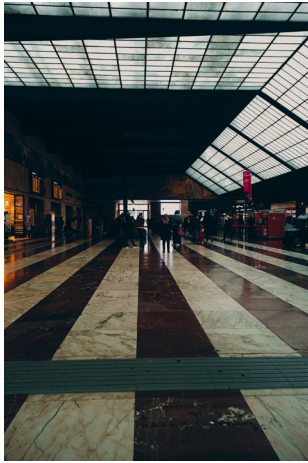
Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



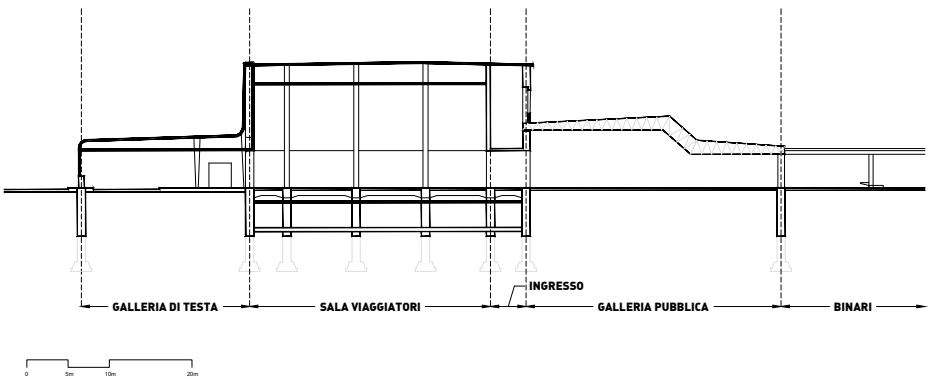
Sala viaggiatori



Galleria pubblica



Binari

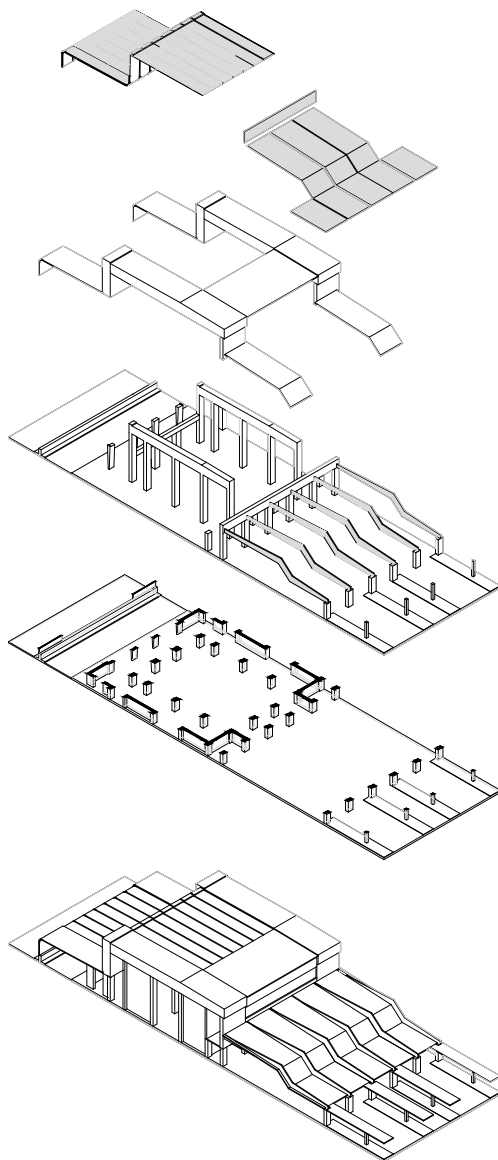


Stazione di Santa Maria Novella

Esploso assometrico delle parti
tettoniche

Disegno dell'autore

© Domenico Faraco



PARTE TERZA

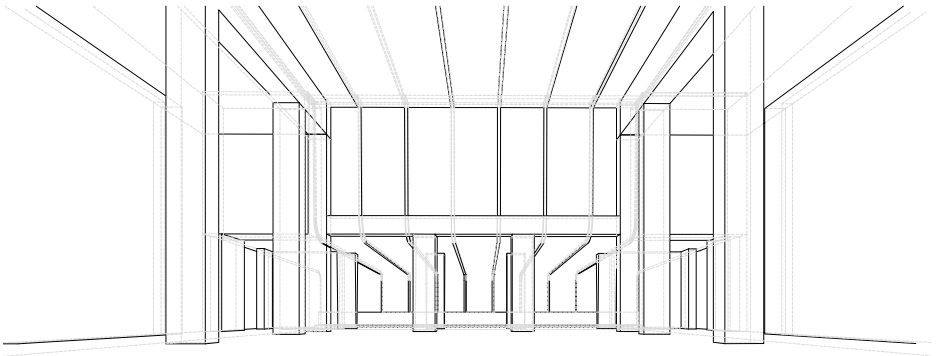
Traduzione dei disegni e delle opere

Stazione di Santa Maria Novella

Prospettiva dello spazio della sala
viaggiatori

Disegno dell'autore

© Domenico Faraco



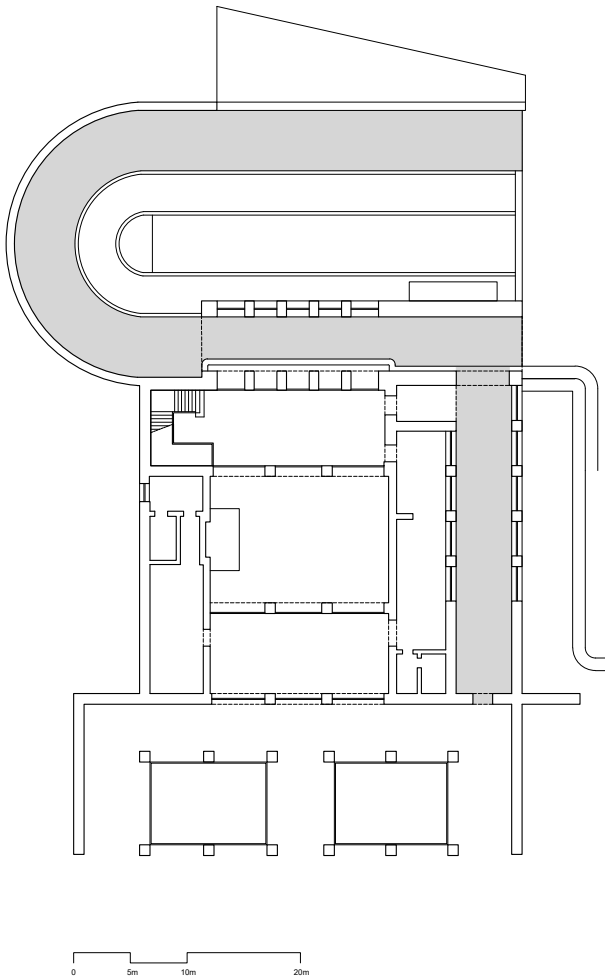
Palazzina Reale
Stazione di Santa Maria Novella, Firenze, 1932



© Domenico Faraco

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



Palazina Reale

Planimetria, Stazione di Santa Maria Novella,
Firenze, 1932

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



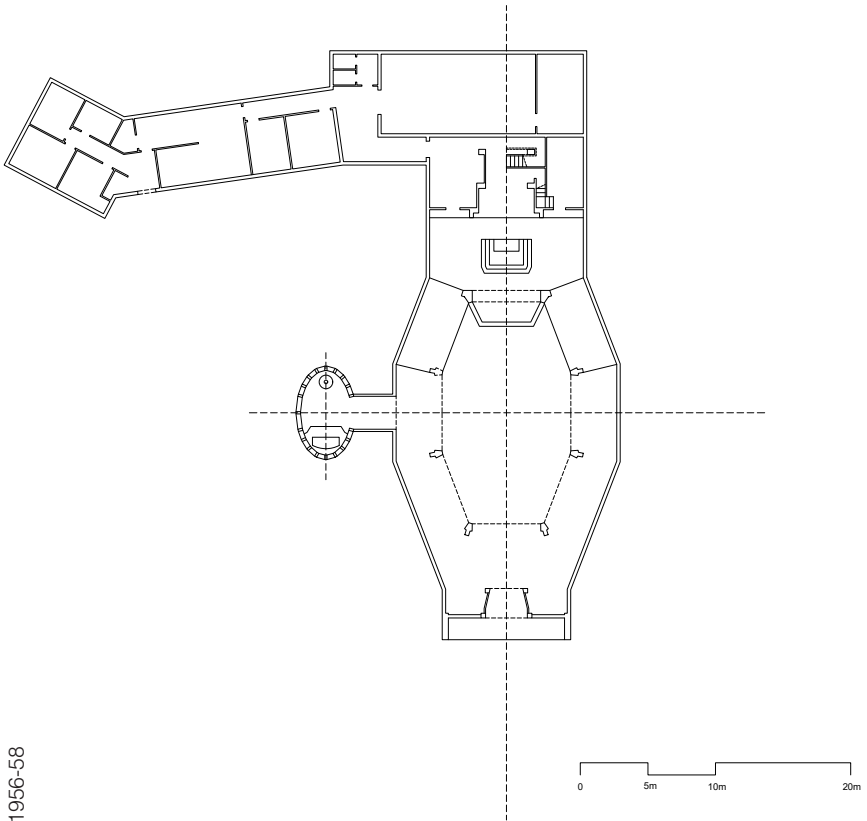
© Domenico Faraco

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



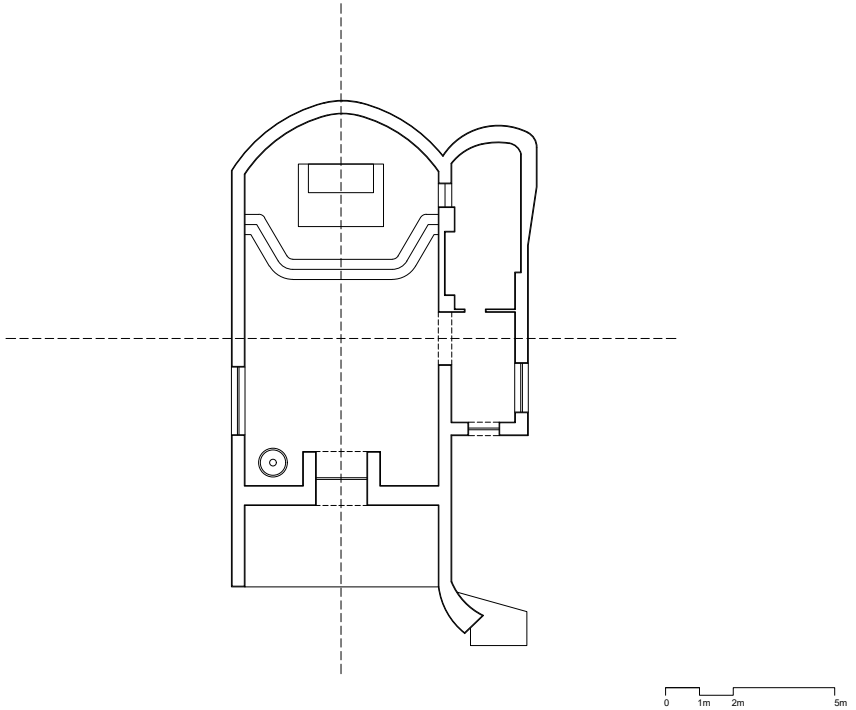
© Domenico Faraco



Chiesa di Santa Maria
Larderello, Pisa, 1956-58

Chiesa di Santa Maria
Planimetria,
Larderello, 1956

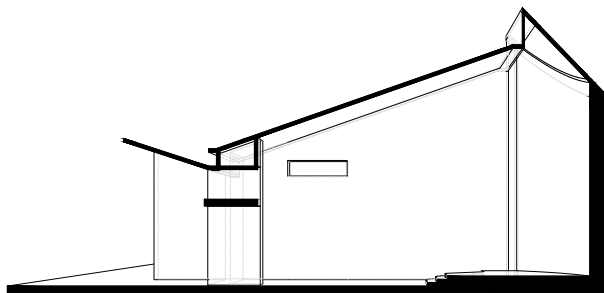
Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



Cappella di Lagoni
Sasso Pisano, Pisa, 1956-1958

Cappella di Lagoni
Planimetria,
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

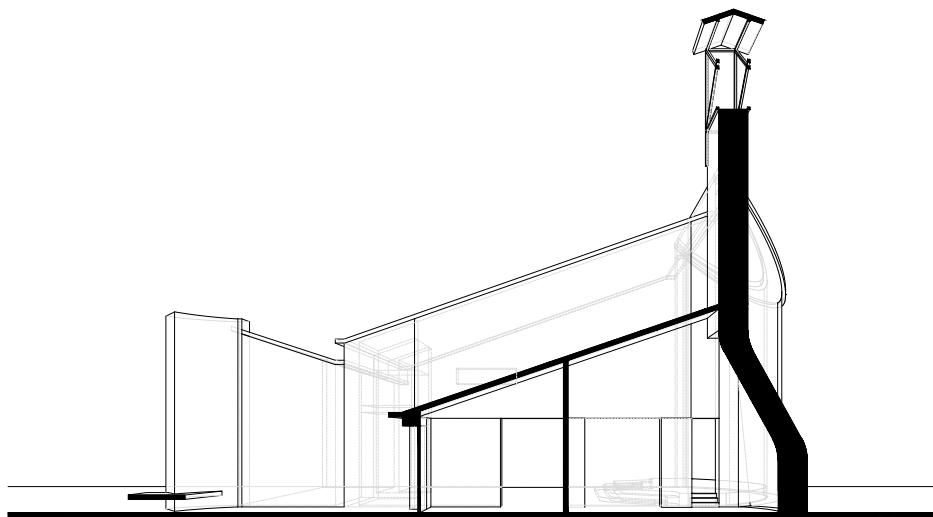


Cappella di Lagoni

Sezione prospettica longitudinale sull'aula liturgica
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore

© Domenico Faraco



Cappella di Lagoni

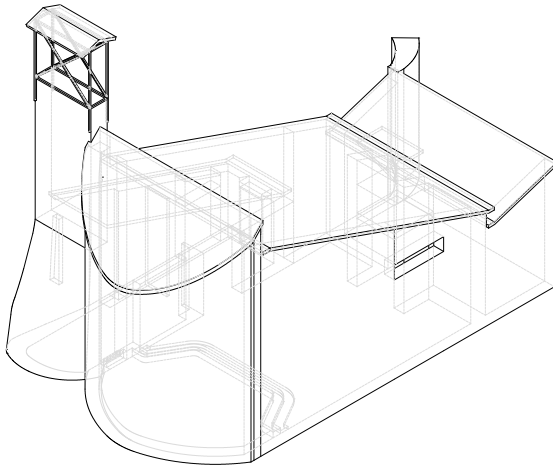
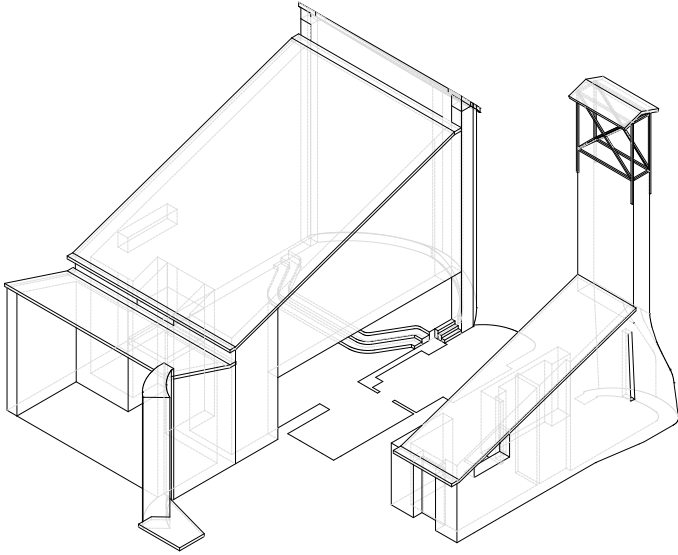
Sezione prospettica longitudinale sulla sagrestia
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore

© Domenico Faraco

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



Cappella di Lagoni

Assonometrie
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

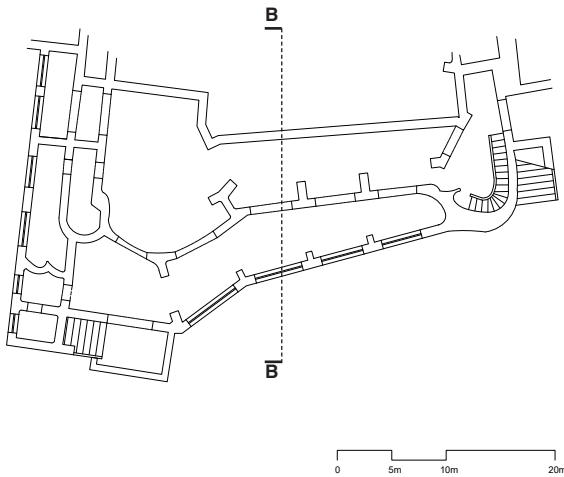
Santuario della Beata Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore, San Marino, 1961-67



Santuario della beata Vergine della Consolazione,
Borgo Maggiore, San Marino, 1961 - 67
Immagine dello spazio interno

PARTE TERZA

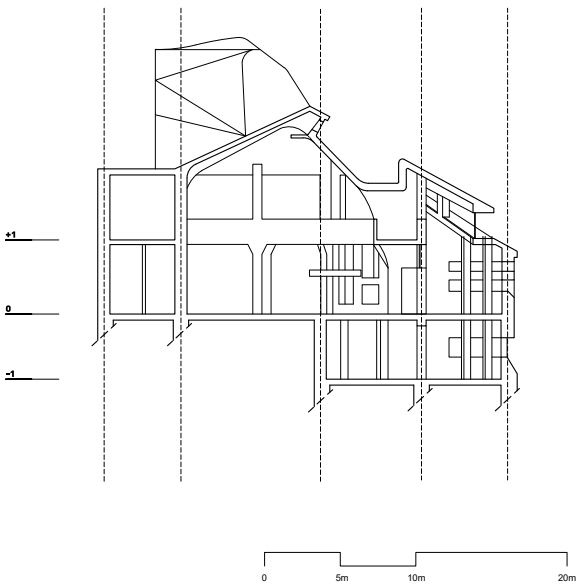
Traduzione dei disegni e delle opere



Santuario della beata vergine della Consolazione

Planimetria pianta a
quota -8.10 m
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



Santuario della beata vergine della Consolazione

Sezione B-B
Sasso Pisano, 1956

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD01351964

Proprietà del Comune di Pistoia

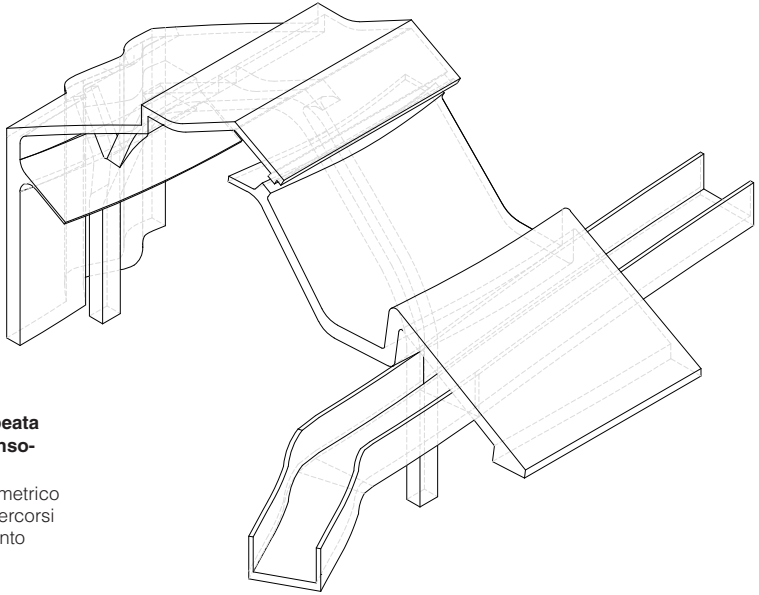
Descrizione: Studio di sezione e di inserimento ambientale

Iscrizioni: [Da sinistra] 'strada', 'Borgomaggiore', 'relazione (pianta struttura sezione Borgomaggiore) Pesaggio', 'Galleria', 'S. Marino 1964', 'Strada', 'G.M.'

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 25x35

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



Santuario della beata vergine della Consolazione

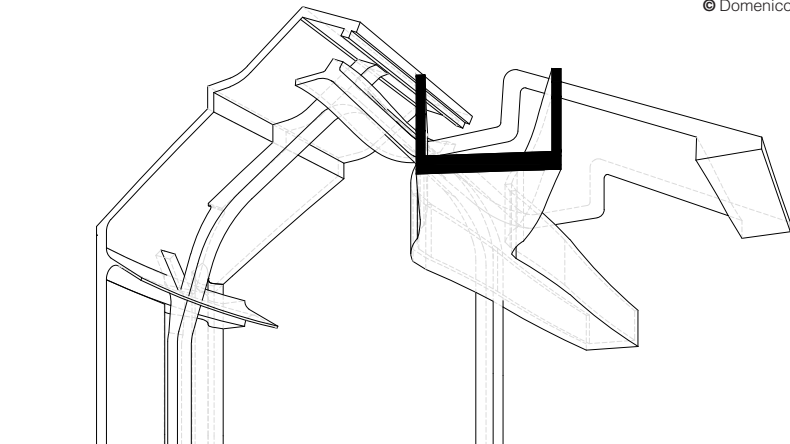
Spaccato assonometrico delle strutture e percorsi fusi con l'andamento della copertura

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

Santuario della beata vergine della Consolazione

Spaccato prospettico delle strutture e percorsi fusi con l'andamento della copertura

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



Osteria del Gambero Rosso nel parco di Pinocchio
Collodi, Pistoia, 1958-63



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD08551962

Proprietà del Comune di Pistoia

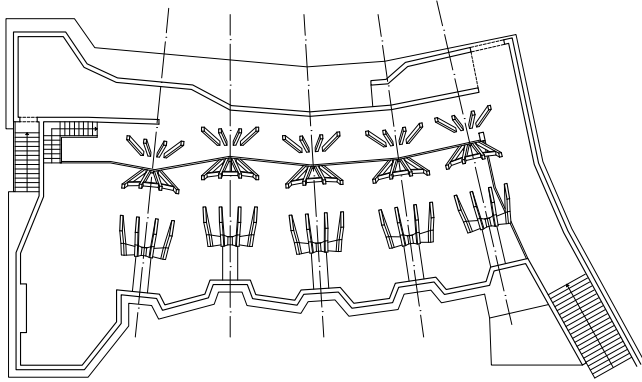
Descrizione: Veduta prospettica di interno con pilastri e percorso in quota

Iscrizioni: 'Gambero rosso 62'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 31x41

PARTE TERZA

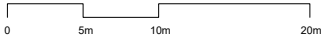
Traduzione dei disegni e delle opere



Osteria del Gambero Rosso

Planimetria del secondo livello

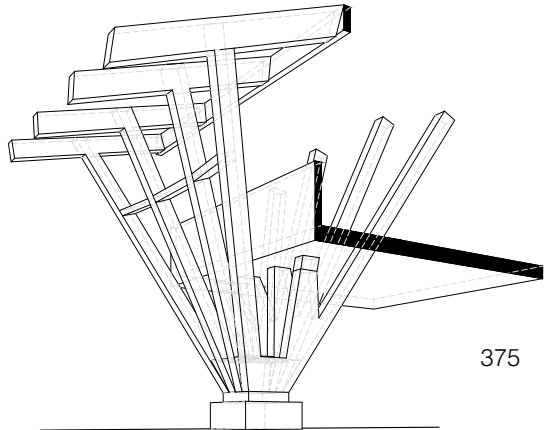
Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



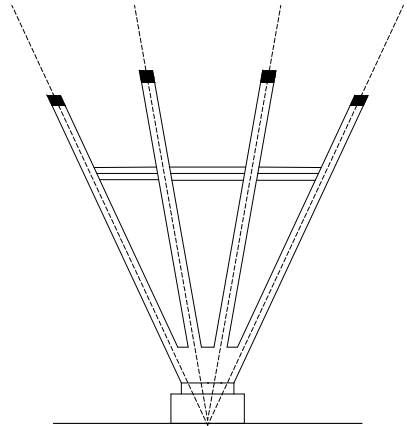
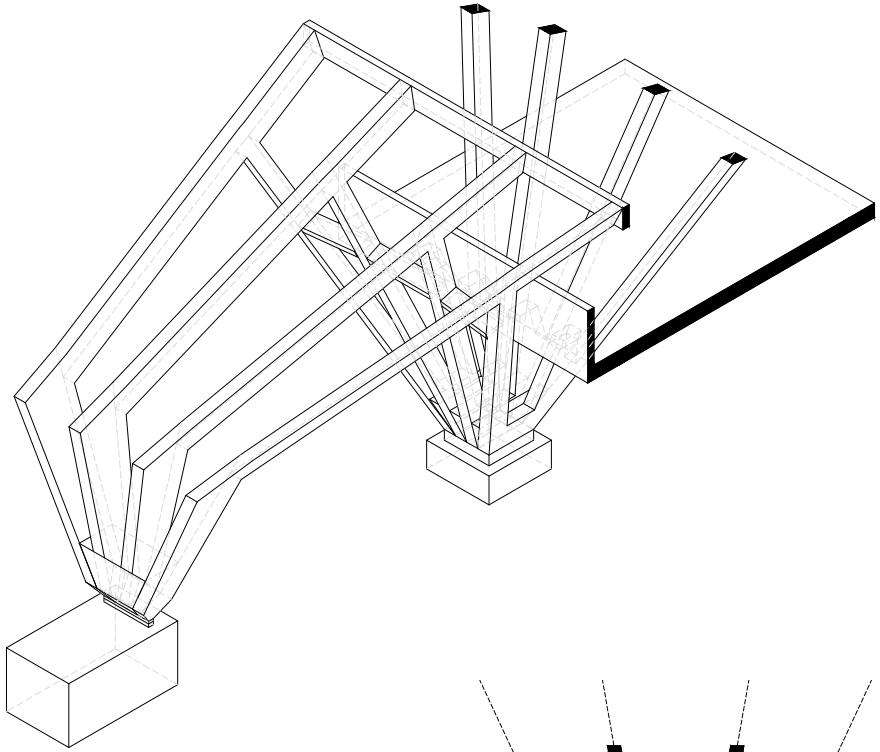
Osteria del Gambero Rosso

Spaccato prospettico del dettaglio del sistema strutturale

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



375



Osteria del Gambero Rosso
Dettaglio assometrico del
del sistema strutturale | Pro-
spetto del pilastro ramificato

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

PARTE TERZA

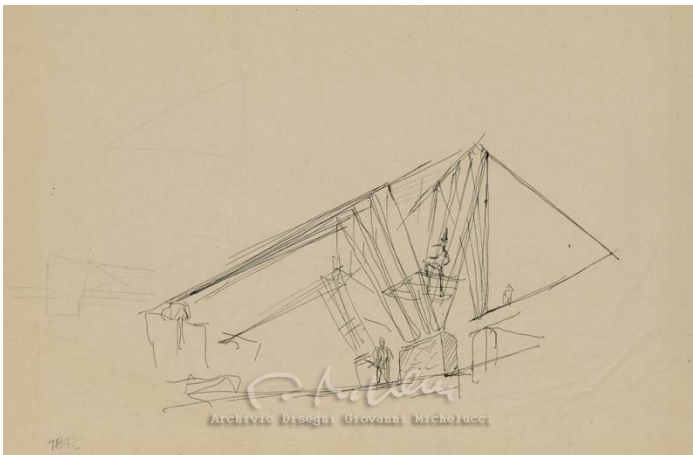
Traduzione dei disegni e delle opere

AD1842[1960]

Proprietà della Fondazione Michelucci,
Fiesole

Descrizione: Veduta d'interno con
Pinocchio sul pilastro

Iscrizioni: Caratteristiche: Penna e
inchiostro su cipollino, cm. 30x40



© Fondazione Giovanni Michelucci

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria al Villaggio Belvedere+ù
Pistoia, 1959-61



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD1842[1960]

Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Descrizione: Veduta d'interno con Pinocchio sul pilastro

Iscrizioni: Caratteristiche: Penna e inchiostro su cipollino, cm. 30x40

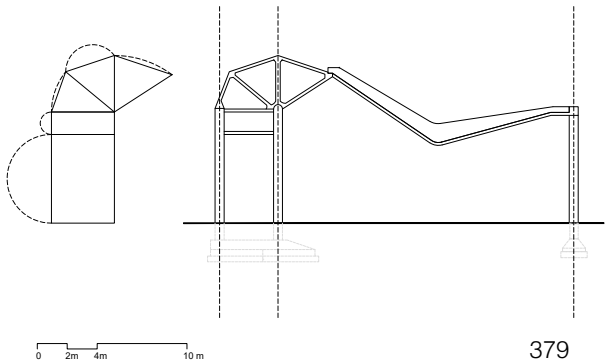
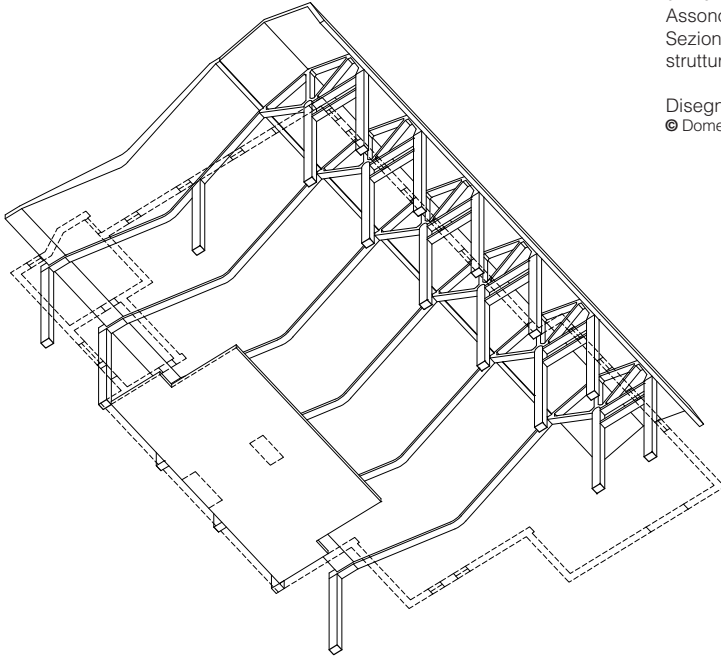
PARTE TERZA

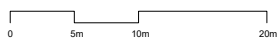
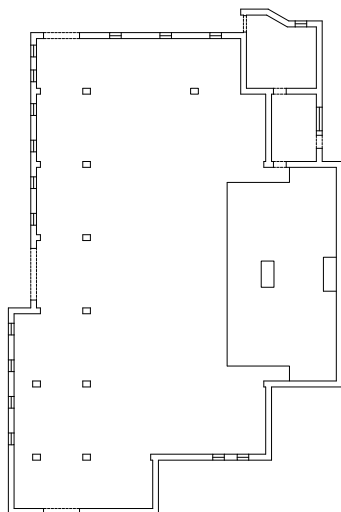
Traduzione dei disegni e delle opere

Chiesa del Cuore Immacolato di Maria al Villaggio Belvedere

Assonometria del basso |
Sezione di dettaglio del sistema
strutturale

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco





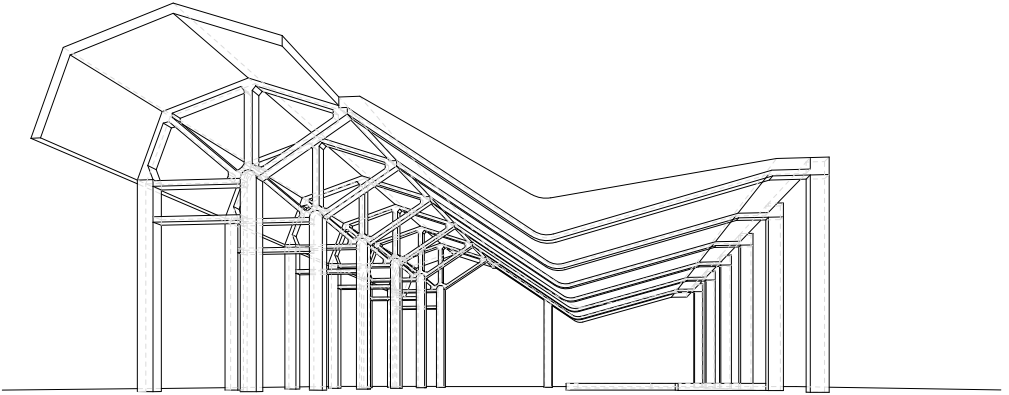
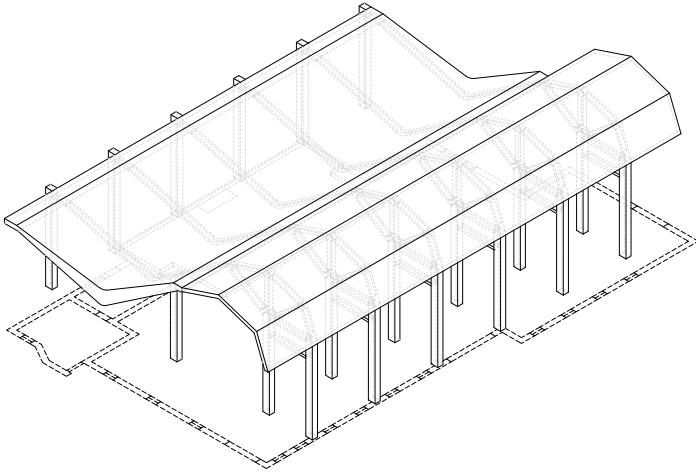
**Chiesa del Cuore Immacolato
di Maria al Villaggio Belvedere**
Planimetria

Pagina accanto: Assonometria
del basso | Sezione di dettaglio
del sistema strutturale

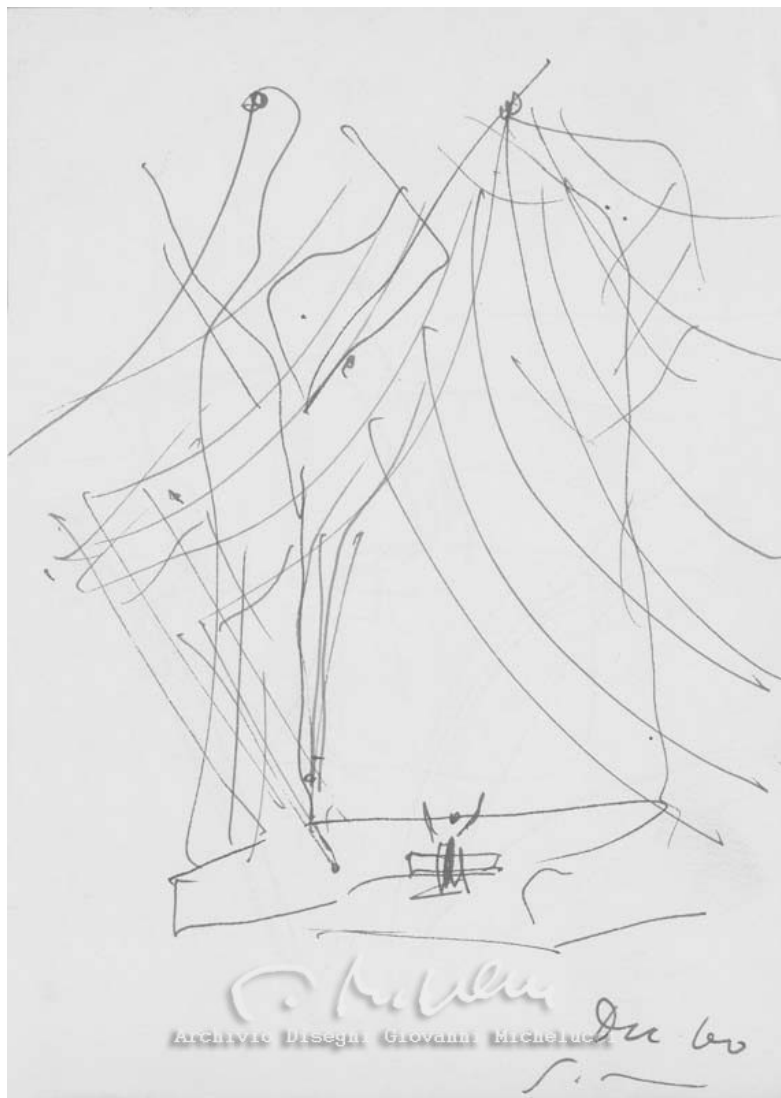
Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



Chiesa di San Giovanni Battista «dell'Autostrada»
Campi Bisenzio, Firenze 1960-64



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD20911960

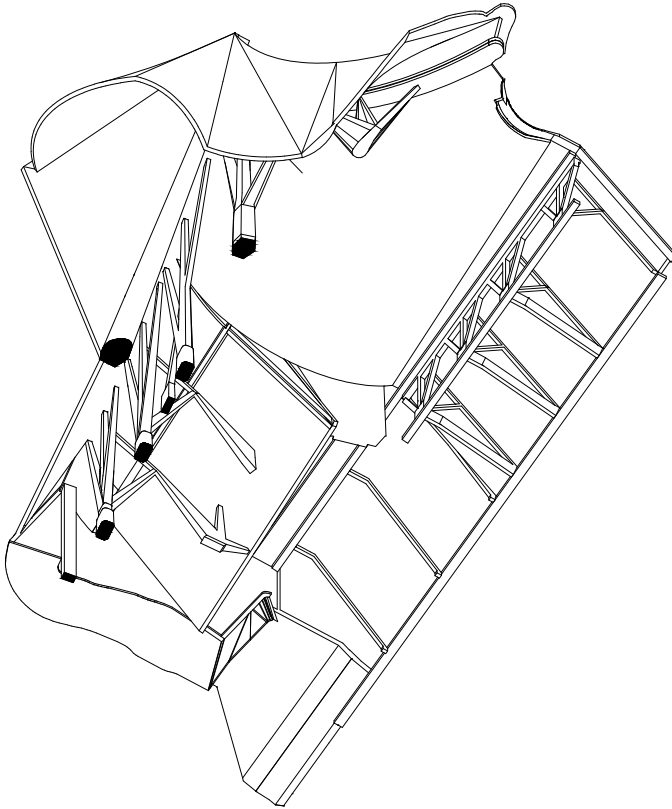
Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

382

Descrizione: Veduta spaziale dell'aula con altare. Sul retro disegno 2136

Iscrizioni: 'Ott 60', 'G.M'

Caratteristiche: China su foglio block notes bianco, cm. 14x11

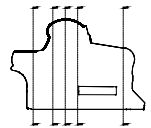
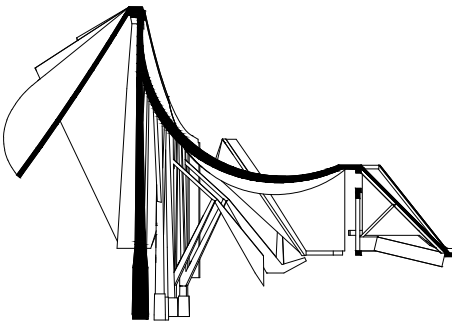
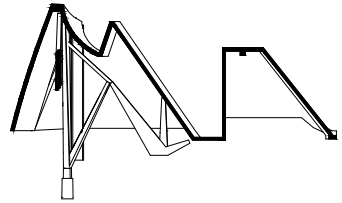
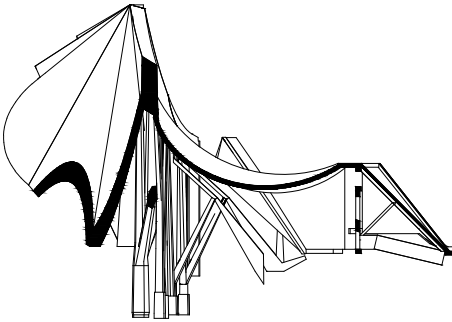
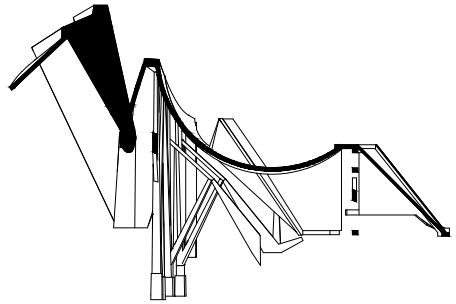
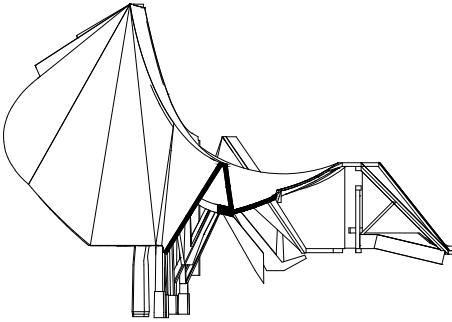


Chiesa di San Giovanni Battista

Assonometria dal basso della copertura e degli
elementi strutturali

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

IL METODO MICHELUCCI



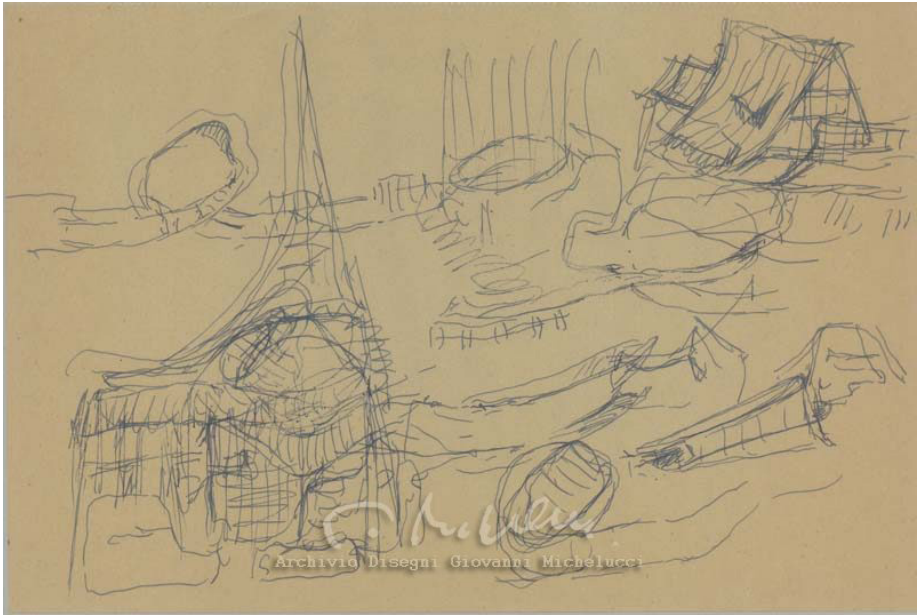
PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere

Chiesa di San Giovanni Battista

Pagina accanto: Sezioni nella progressione dello spazio definito dalla copertura a forma di tenda

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



© Fondazione Giovanni Michelucci

Casa capanna Pitigliani,
Marina di Tor San Lorenzo, Roma, 1957

AD2133[1957]

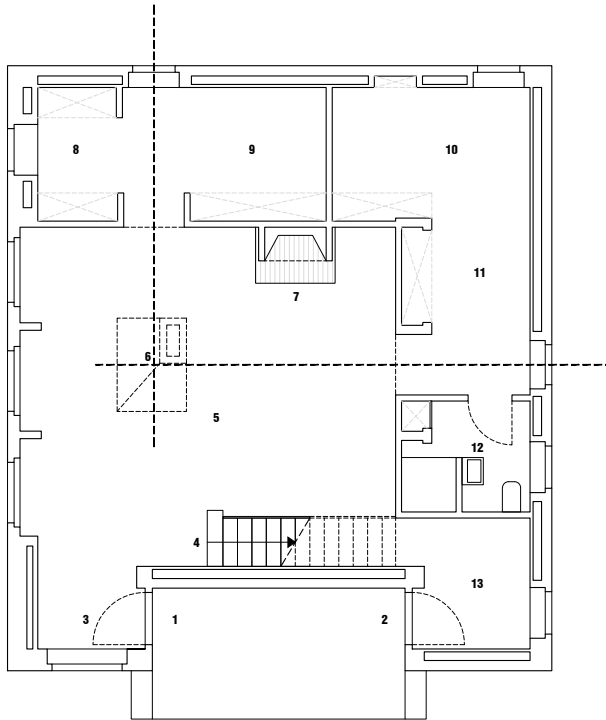
Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Veduta prospet-
tica e appunti grafici

Iscrizioni: Caratteristiche: In-
chiostro su carta, cm. 17x25

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



LEGENDA:

- 1 Accesso zona giorno
- 2 Accesso zona cucina
- 3 ingresso
- 4 Collegamento ballatoio superiore
- 5 Soggiorno
- 6 Prima posizione di progetto del camino
- 7 Camino nella posizione definitiva
- 8 Area armadi
- 9 Camera da letto
- 10 Camera da letto
- 11 Area armadi
- 12 Bagno
- 13 Cucina

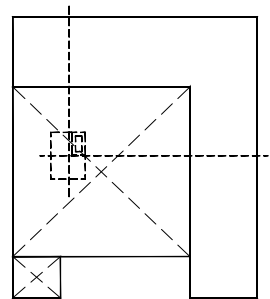
Casa Capanna Pitigliani

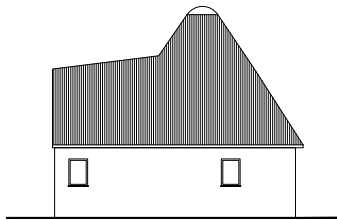
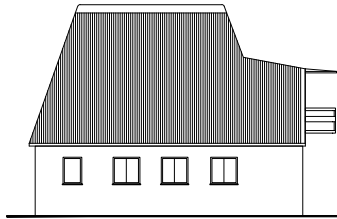
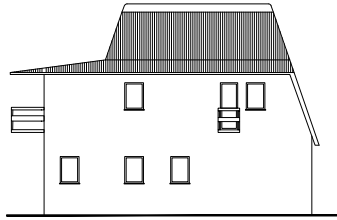
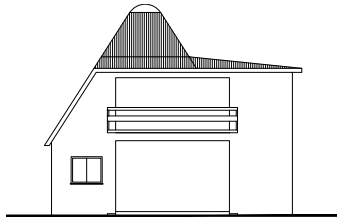
Planimetria piano terra.

Pagina successiva: Prospetti

Disegno dell'autore

© Domenico Faraco







© Domenico Faraco

Casa Capanna Pitigliani

Nella pagina accanto: Prospetti Sud, Est, Ovest, Nord
in questa pagina: Dettaglio copertura angolo Nord-ovest

Chiesa dell'Immacolata Concezione della Vergine

Longarone, Belluno, 1966-78



© Fondazione Giovanni Michelucci

AD02001968

Proprietà del Comune di Pistoia

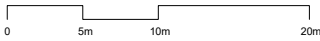
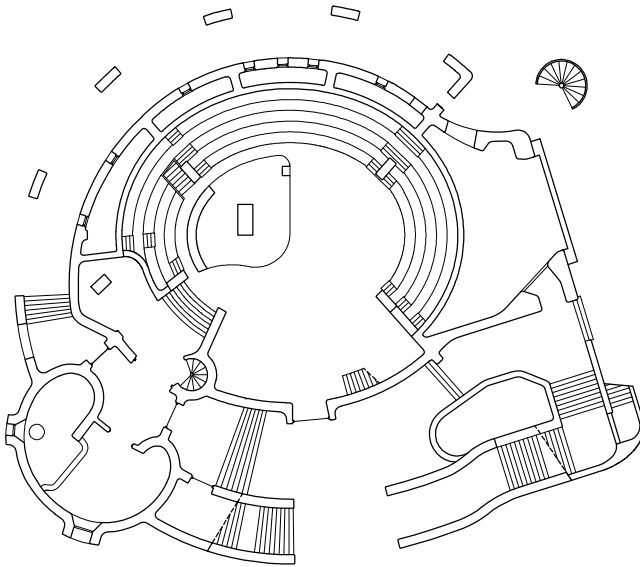
Descrizione: Pianta e vedute prospettiche della copertura

Iscrizioni: Giugno 68. G. M.

Caratteristiche: Penna, pennello e inchiostro su carta, cm. 26x40

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



**Chiesa dell'Immacolata
Concezione della Vergine**

Longarone, Belluno, 1966-78

Planimetria
Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



© Fondazione Giovanni Michelucci

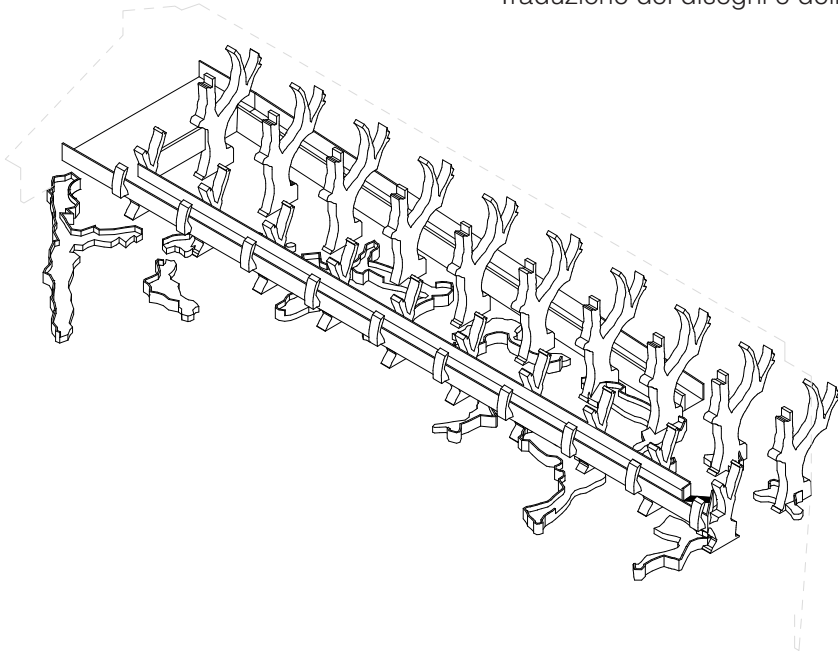
Giardino degli incontri del carcere
Sollicciano, Firenze, 1986-05

AD1860[1989]

Proprietà della Fondazione
Michelucci - Fiesole

Descrizione: Sezione

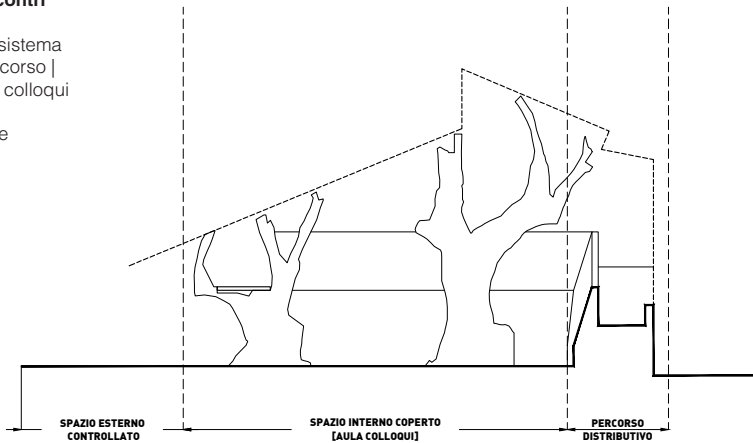
Iscrizioni: Caratteristiche: Penna-
rello su carta lucida, cm. 30x40

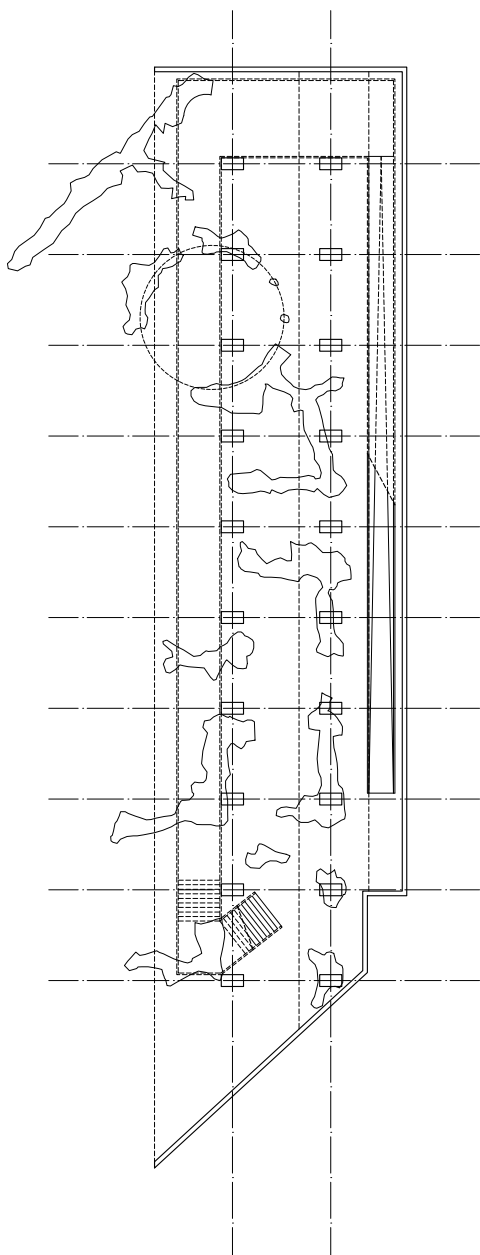


Giardino degli incontri

Assonometria del sistema
strutturale con percorso |
Sezione della sala colloqui

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

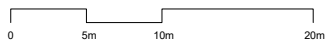




Giardino degli incontri

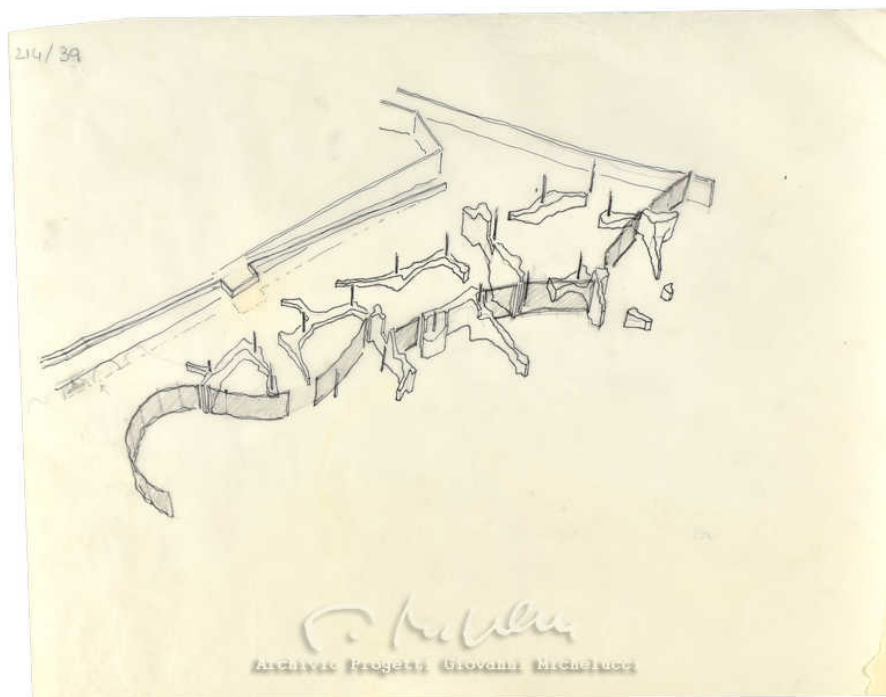
Planimetria della sala colloqui, con disegno delle sedute al sotto delle strutture alberate

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco



PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



© Fondazione Giovanni Michelucci

PAP214039

Descrizione: Disegno di studio,
Schema

Iscrizioni:

Caratteristiche: Matita e china su
spolvero, cm 52x40



Sede del Monte dei Paschi di Siena

Colle Val d'Elsa, Siena 1973-63

© Fondazione Giovanni Michelucci

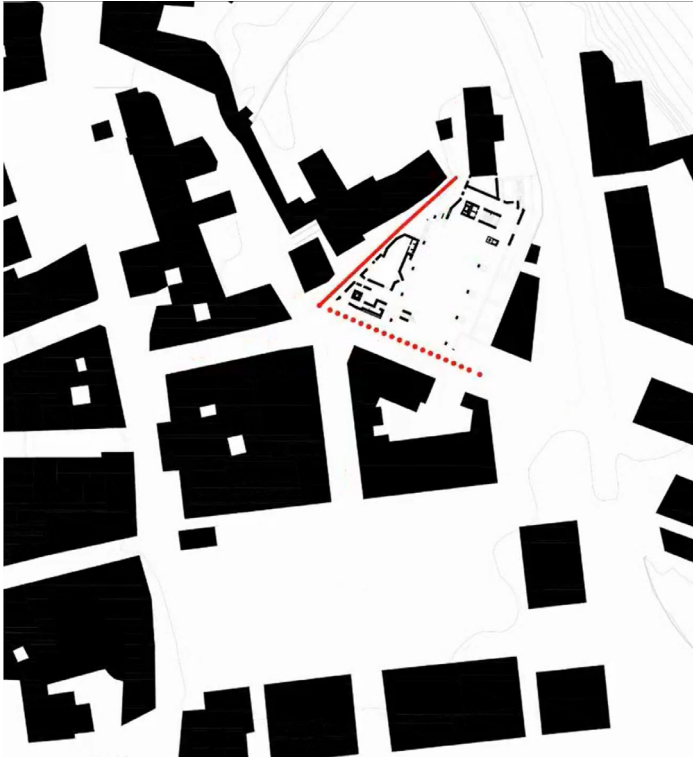
AD05221973

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Prospettici e urbanistici. Prima ipotesi

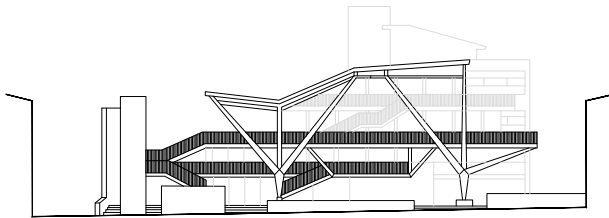
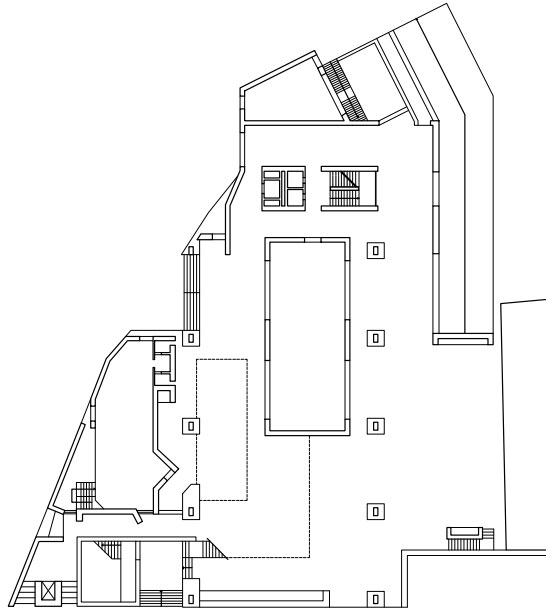
Iscrizioni: Via della Ruota. Via di Spugna. 3/10

Caratteristiche: Tecnica mista su carta, cm. 22x28



Sede del Monte dei Paschi di
Siena, Colle Val d'Elsa (Siena)
1973-1983

Inserimento urbano dell'edificio,
evidenza dell'angolo di maggior
interesse



Sede del Monte dei Paschi di Siena,
Colle Val d'Elsa (Siena) 1973-1983



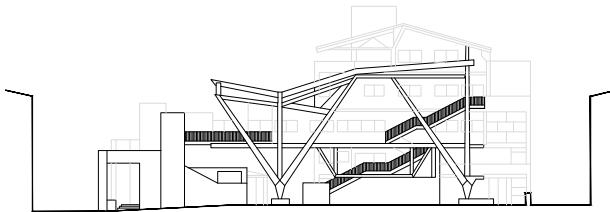
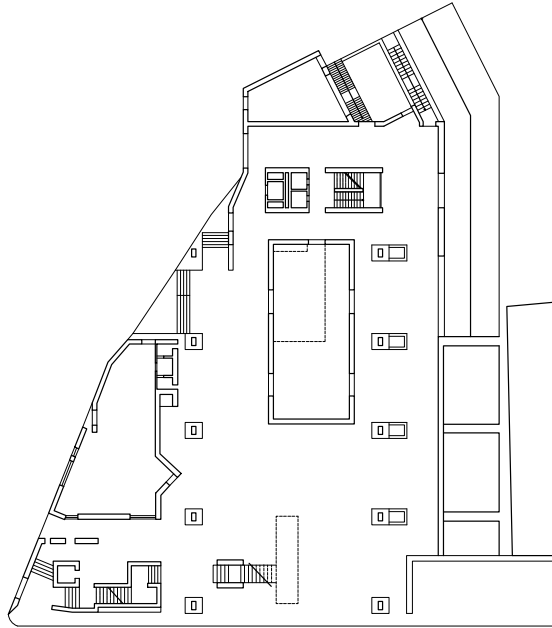
1977

Dettaglio soluzione d'angolo,
edificio in aderenza con il tessuto
esistente. Occupazione dello spa-
zio alla quota urbana con il volume
della sala riunioni

Prevalenza in facciata del sistema
dei percorsi

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



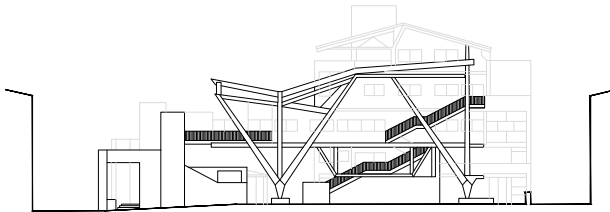
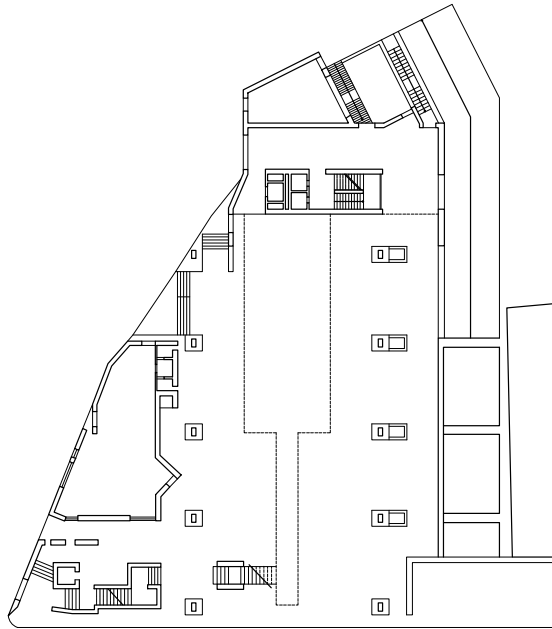
Sede del Monte dei Paschi di Siena,
Colle Val d'Elsa (Siena) 1973-1983

0 5m 10m 20m

1979

Dettaglio soluzione d'angolo, edificio non in aderenza con il tessuto esistente. Occupazione dello spazio alla quota urbana con il volume della sala riunioni

Prevalenza in facciata del sistema strutturale e volumi retrostanti



Sede del Monte dei Paschi di Siena,
Colle Val d'Elsa (Siena) 1973-1983

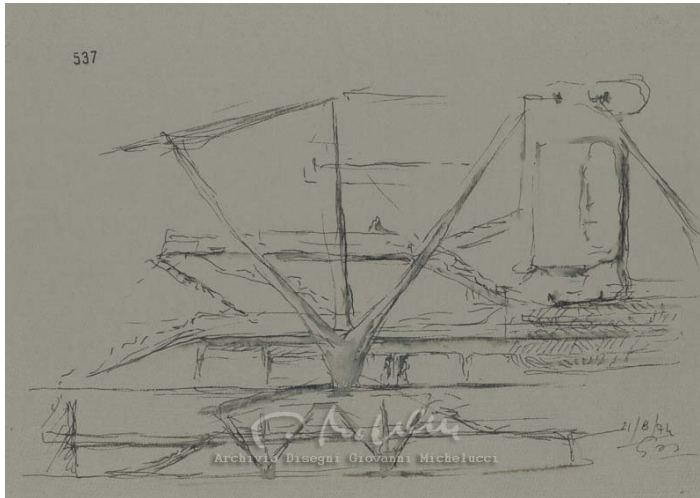
1981

Dettaglio soluzione d'angolo, edificio non in aderenza con il tessuto esistente. Sollevamento del volume della sala riunioni

Prevalenza in facciata del sistema strutturale e volumi retrostanti

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



AD05371974

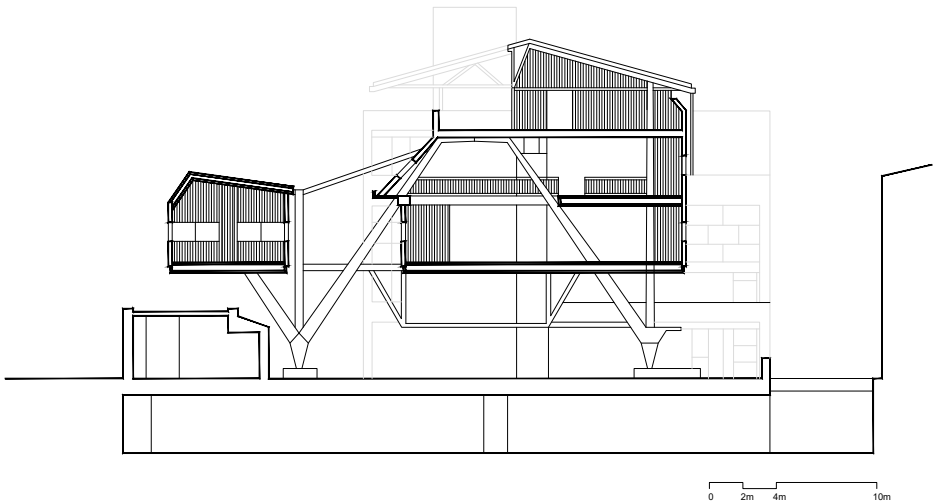
Proprietà del Comune di Pistoia

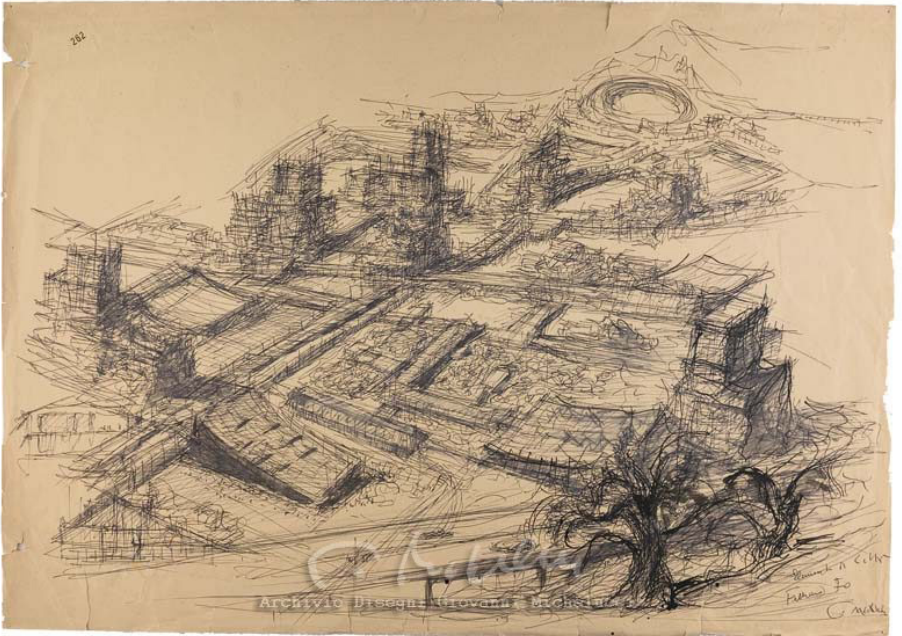
Descrizione: Prospetti e pianta. Prima ipotesi

Iscrizioni: 21/8/74.
G.M.

Caratteristiche:
Penna, pennello e inchiostro su cartoncino, cm. 24x34

© Fondazione Giovanni Michelucci





© Fondazione Giovanni Michelucci

Elementi di città, n.d. 1964-1985

AD02621970

Proprietà del Comune di Pistoia

Descrizione: Veduta d'insieme
con albero

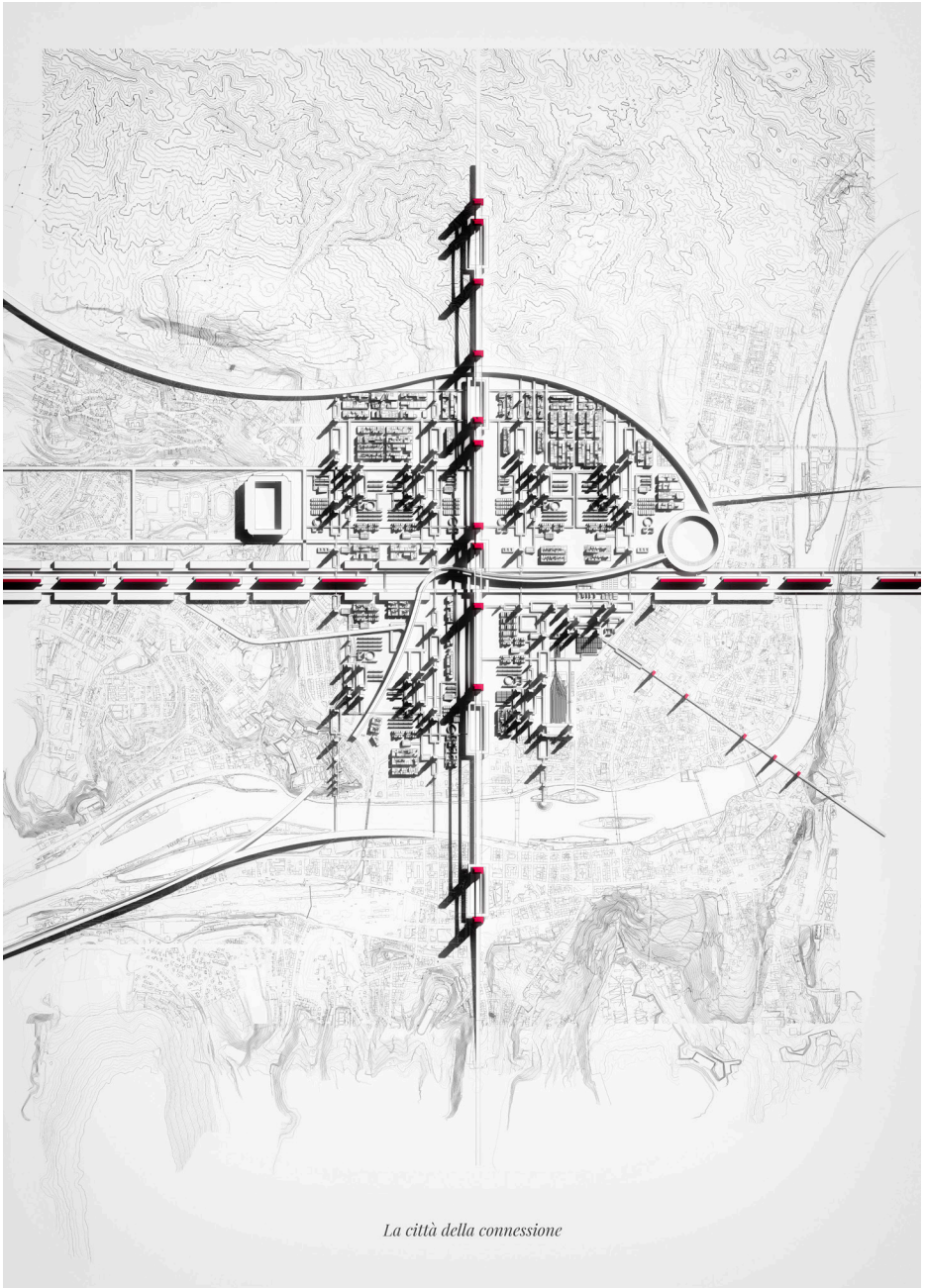
Iscrizioni: Elementi di città.

Febbraio 70. G. Michelucci

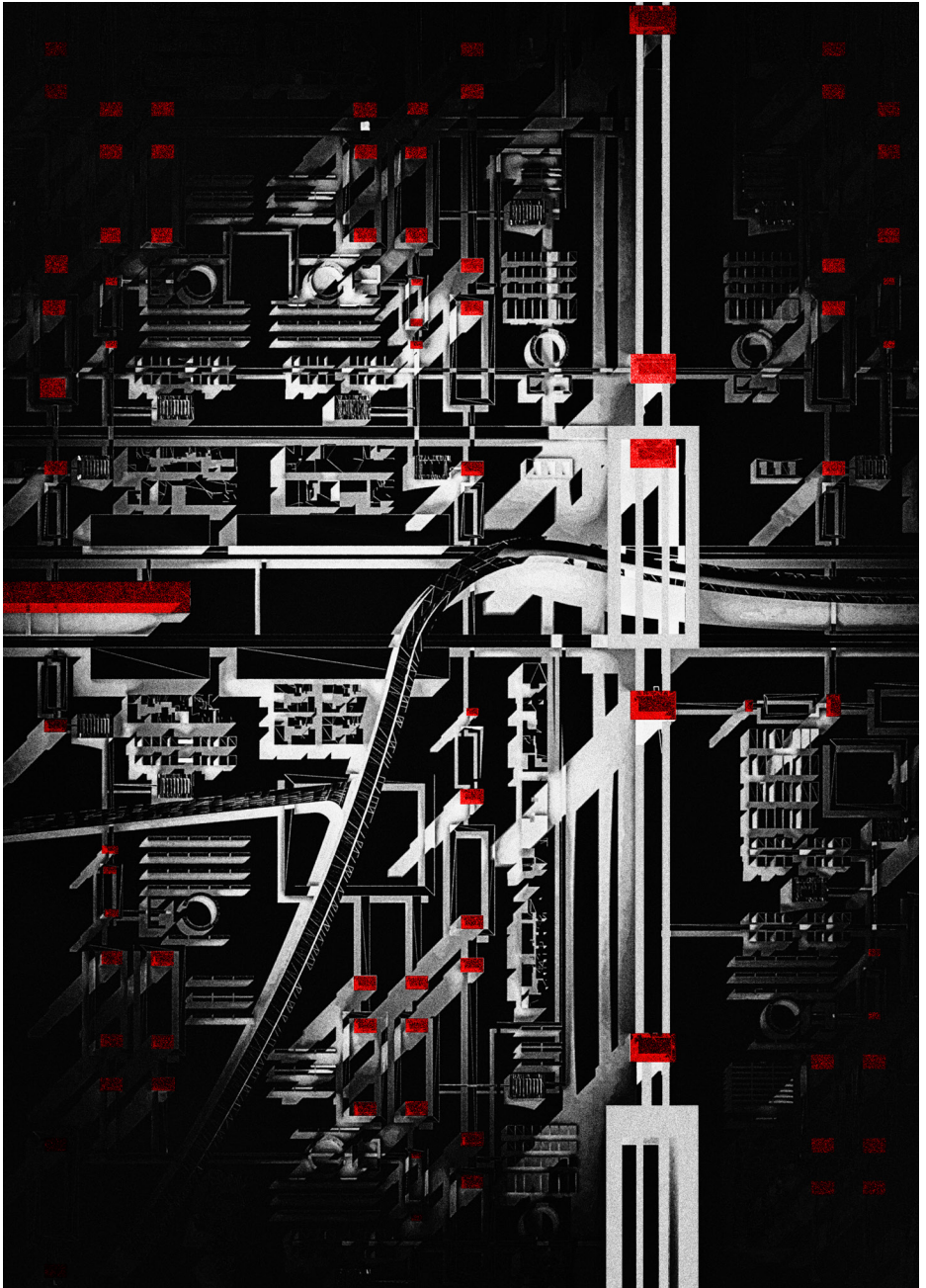
Caratteristiche: Penna, pennello
e inchiostro su carta, cm. 50x70

PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere

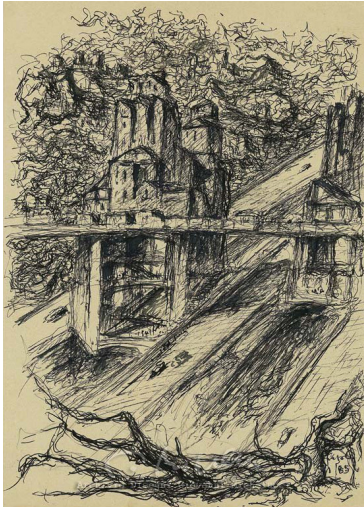


La città della connessione



PARTE TERZA

Traduzione dei disegni e delle opere



AD10641985

Proprietà della Fondazione Michelucci
Fiesole

Descrizione: Prospetto
Iscrizioni: Fiesole. 1/85. G.M.
Caratteristiche: Tecnica mista su cartoncino
grigio, cm. 35x25



La città della connessione

Disegni interpretativi della
città di Michelucci

Disegno dell'autore
© Domenico Faraco

Glossario dei termini utilizzati

Il glossario che si riporta di seguito è un riferimento per i lettori composto da un elenco alfabetico di parole o termini tecnici utilizzati da Michelucci per esprimere specifici concetti e da terminologie utilizzate nella dissertazione derivanti da un particolare campo di conoscenza, accompagnati entrambi da una breve definizione o spiegazione.

Archètipo:

archètipo s. m. [dal lat. *archetypum*, gr. *ἀρχέτυπον*, comp. di *ἀρχε-* (v. archi-) e *τύπος* «modello»]. – **1.** In architettura, l'archetipo si riferisce a modelli o tipologie di edifici che rappresentano simbolicamente concetti universali e atemporali. Questi modelli sono spesso basati su forme e strutture che si sono evolute nel corso della storia dell'architettura e sono diventati parte dell'immaginario collettivo, ad esempio, l'archetipo del tempio è una struttura che si è sviluppata in molte culture del mondo come luogo di culto e di preghiera. Questo modello archetipico rappresenta simbolicamente il desiderio umano di connettersi con il divino e di cercare la spiritualità. Allo stesso modo, l'archetipo del palazzo rappresenta il potere e l'autorità e può essere trovato in molte culture e periodi storici. L'archetipo della casa, invece, rappresenta simbolicamente il rifugio e la convivialità familiare. Gli archetipi in architettura, dunque, sono modelli che rappresentano simbolicamente concetti universali e atemporali, aiutando a creare edifici che comunicano significati e valori profondi attraverso la loro forma e struttura. **2.** In filosofia, spec. nella tradizione platonica, l'essenza sostanziale delle cose sensibili. Anche come agg.: idee archetipe. **3.** Nel pensiero dello psichiatra e psicologo svizz. C. G. Jung (1875-1961), immagine primordiale contenuta nell'*inconscio collettivo*, la quale riunisce le esperienze della specie umana e della vita animale che la precedette, costituendo gli elementi simbolici delle favole, delle leggende e dei sogni.

Città Variabile:

La "Città Variabile" – 1. è un concetto introdotto dall'architetto italiano Giovanni Michelucci intorno agli anni '60. Si tratta di un approccio alla pianificazione urbana che si basa sulla creazione di ambienti urbani flessibili e adattabili alle esigenze dei cittadini. Secondo M., la città dovrebbe essere concepita come un organismo vivo, in continua evoluzione e adattamento, capace di rispondere alle mutevoli esigenze della società. L'idea di Città V. nasce dall'osservazione della trasformazione della società moderna, la quale tende ad una progressiva perdita di stabilità e, al contrario, all'enfatizzazione del movimento, alla complicazione dei rapporti sociali, all'emarginazione di elementi di città che tendono a fratturare l'organismo urbano, annullando progressivamente l'identità della città stessa. La Città V. si contrappone alla città statica, che non tiene conto delle esigenze degli abitanti e rischia di diventare obsoleta nel tempo. Michelucci propone quindi di creare una città basata sulla "variabilità" [vedi voce *variabilità*], in cui gli spazi urbani possono essere riorganizzati e adattati alle esigenze dei cittadini. Ciò significa creare spazi pubblici e privati che possano essere trasformati in base alle esigenze dei cittadini, con la possibilità di creare spazi verdi, di svago, di lavoro o di servizi in modo dinamico. La Città V. è una città provvisoria, riflesso di una comunità in continuo fermento e trasformazione, inteso non solo come trasformazione fisica dei luoghi, ma anche e soprattutto come evoluzione continua dello spirito che la abita. In sintesi, la Città V. proposta da M. è una città in grado di evolversi e adattarsi alle esigenze della società, garantendo una migliore qualità della vita per tutti i cittadini.

Diaframma:

(ant. **diafragma**) s. m. [dal lat. tardo *diaphragma*, gr. *διάφραγμα*, der. di *διαφράσσειν* o *διαφράσσω* «separare»] (pl. -i). – 1. Elemento (chiuso o provvisto di aperture) che serve a dividere un ambiente, una cavità, un recipiente in parti, o a limitare la portata di correnti fluide, l'ampiezza di fasci luminosi, e simili, dall'uno all'altro degli scomparti da esso determinati. In partic.: **a.** Per Michelucci, il d. rappresenta il dispositivo architettonico della facciata di un edificio, ovvero una soluzione progettuale della facciata interpretata come menzogna o mezzo per nascondere la verità dello spazio interno all'edificio. La facciata per M. è dunque concepita come un diaframma spaziale, ovvero uno spazio dotato di profondità abitabile e capace di scaturire relazioni variabili ed infinite tra gli esseri umani. Come M. afferma: (...) *Pensavo e penso, che se alla facciata si sostituisse un diaframma sensibile che rivelasse la struttura interna, si stabilirebbe un nuovo rapporto tra casa e strada, cioè la strada sarebbe un prolungamento della casa. Non si tratta di abolire la facciata ma di considerare la facciata come specchio dell'articolazione muraria interna, così non ci*

sarebbero più tanti temi isolati ma variazioni infinite su un "tema" dettato dall'organismo architettonico, non più il tema che sovrappiù la struttura intima della costruzione.

Elementi di città:

Serie di disegni prodotti tra il 1964 e 1985 in cui Michelucci riversa le proprie suggestioni sugli spazi della città. Si sviluppano attraverso una serie di manipolazioni dei luoghi riconducibili ad una matrice di azioni: le architetture simbolico-religiose, il rapporto con il fiume, le isole abitate, l'uso dello spazio pubblico, il mercato teatro. In partic.: **a.** M. nelle raffigurazioni delinea una gerarchia semantica di segni, i quali individuano gli "elementi di città", i quali risultano essenziali per la costruzione e la comprensione dello spazio urbano. Tali elementi di città includono: 1. Piazza: La piazza è il centro dello spazio collettivo della città, il luogo in cui le persone si incontrano e socializzano. La piazza dovrebbe essere ben collegata al resto degli elementi di città. 2. Strada: La strada è l'elemento che collega le diverse parti della città e consente la circolazione delle persone e delle merci. La strada dovrebbe essere progettata in modo da facilitare la mobilità, ma anche la socializzazione. 3. Edificio: L'edificio è il luogo in cui le persone vivono, lavorano, studiano e si passano il tempo libero. L'edificio dovrebbe essere progettato per soddisfare le esigenze delle persone personali e collettive e integrarsi bene con gli altri elementi della città. 4. Verde pubblico: Il verde pubblico è l'elemento attorno al quale si struttura la città ammettendo l'esistenza di intere aree naturali nella forma originaria al proprio interno. 5. Spazio pubblico: Lo spazio pubblico è l'elemento che consente alle persone di incontrarsi e socializzare in modo informale. Lo spazio pubblico dovrebbe essere progettato in modo da soddisfare le esigenze delle persone e favorire la convivialità ed interconnettere ogni spazio della città fin dentro gli spazi privati degli edifici. 6. Elemento simbolico: L'elemento simbolico è l'elemento che rappresenta l'identità della città e la sua storia. L'elemento simbolico dovrebbe essere progettato in modo da comunicare i valori e la cultura della città.

Fenomenologia:

fenomenologia s. f. [comp. di *fenomeno* e *-logia*; il termine è stato coniato originariamente in tedesco, *Phänomenologie*, come titolo di una parte dell'opera *Neues Organon* del matematico e filosofo ted. J. H. Lambert (1764)]. – **1.** In una prima accezione, filosofica, ricognizione ordinata dei fenomeni, descrizione del modo in cui si presenta e manifesta una realtà. In Hegel, f. dello spirito (titolo di una sua opera, *Die Phänomenologie des Geistes*, 1807), il processo attraverso cui lo spirito si eleva dalle forme più elementari di conoscenza alle esperienze conoscitive più generali fino al sapere assoluto. Successivamente, per influenza di M. Heidegger (con *Sein und Zeit*, 1927), attività che riordina e fa conoscere quello che si manifesta nell'esperienza (fenomeno) percettiva o vissuta. **2.** F. trascendentale: indirizzo della filosofia

contemporanea, avviato dalla speculazione del filosofo ted. E. Husserl (1859-1938), secondo cui i concetti logico-matematici sono costruzioni ideali, afferrabili direttamente e intuitivamente (*intuizione eidetica*), e la coscienza è essenzialmente intenzionalità, cioè un tendere e un operare che può essere reso manifesto e descritto nella sua purezza soltanto se «si mette tra parentesi» il mondo e si sospende ogni giudizio riguardo alla sua esistenza (*epochè*). **3.** Con sign. più generico, la f. è una corrente filosofica che si concentra sull'esperienza diretta delle cose, piuttosto che sull'analisi razionale o concettuale. La f. cerca di descrivere e analizzare i fenomeni come si presentano alla coscienza umana, cercando di comprendere l'essenza delle cose attraverso l'esperienza diretta. Fondata da Edmund Husserl, la f. ha influenzato molte altre discipline, tra cui la psicologia, la sociologia e l'arte e l'architettura.

Immagine acustica:

Associazione psichica di una immagine con il concetto corrispondente. —

1. Significante In linguistica, nella definizione di segno formulata da F. de Saussure, l'**immagine acustica** o visiva, ossia l'elemento formale, la 'faccia esterna' del segno (quella interna è il significato) che consente, sul piano della langue (→), di identificare le sue diverse realizzazioni foniche concrete che si collocano sul piano delle parole (→). **2.** Ferdinand de Saussure, uno dei maggiori linguisti del XX secolo, utilizzava il termine "*immagine acustica*" in relazione alla linguistica e alla semiotica.

Per S., l'immagine acustica è la rappresentazione mentale di un segno linguistico, che consiste in una combinazione di un significante (la parte fisica del segno, ad esempio la parola "cane") e di un significato (il concetto o l'idea associata al segno). L'immagine acustica non è quindi il suono fisico che produce il segno, ma la rappresentazione mentale di quel suono nella mente dell'ascoltatore o dell'utilizzatore del linguaggio. Saussure sosteneva che il significato di un segno linguistico dipende dalla sua relazione con altri segni all'interno del sistema linguistico. L'immagine acustica è quindi un elemento fondamentale nella struttura del linguaggio e nella comprensione dei significati. In sintesi, per Saussure, l'immagine acustica è la rappresentazione mentale di un segno linguistico, che consiste nella combinazione di un significante e di un significato, e che è fondamentale per la comprensione del linguaggio e della sua struttura.

Immagine emotiva:

1. In psicologia: rappresentazione mentale che evoca una forte reazione emotiva. Questa rappresentazione può assumere diverse forme, come ad esempio un'immagine visiva, un ricordo, una fantasia, una situazione immaginata o un simbolo, ma è sempre caratterizzata dalla presenza di una

forte carica emotiva. **2.** Per lo psicologo svizzero Carl Gustav Jung, l'immagine emotiva è una rappresentazione mentale che emerge dall'inconscio e che contiene un forte carico emotivo. J. sostiene che le immagini emotive sono universali e comuni a tutte le culture, e che rappresentano il risultato di *archetipi*, cioè di modelli simbolici profondamente radicati nell'*inconscio collettivo* dell'umanità. Le immagini emotive possono assumere forme diverse, come ad esempio simboli, miti, sogni, fantasie, ricordi, e rappresentano l'espressione di bisogni, desideri e paure profondi e inconsci dell'individuo. Secondo J., le immagini emotive possono essere utilizzate nella terapia come strumento per accedere e comprendere l'inconscio dell'individuo, aiutandolo a scoprire e affrontare i propri conflitti interiori e a sviluppare una maggiore consapevolezza di sé.

Immagine psichica:

1. In psicologia, un'**immagine psichica** è una rappresentazione mentale di una situazione, un oggetto, una persona o un evento, che può essere evocata attraverso l'immaginazione e l'elaborazione mentale. Questa rappresentazione mentale può assumere diverse forme, come ad esempio un'immagine visiva, un suono, una sensazione tattile o una serie di pensieri e associazioni. L'immagine psichica può essere una rappresentazione reale o immaginaria, e può essere influenzata dalle esperienze passate, dalle emozioni e dalle aspettative dell'individuo.

Inconscio:

incòncscio agg. e s. m. [dal lat. tardo *inconscious*, comp. di *in-*² e *conscious* «conscio»] (pl. f. *-sce o -scie*). – **1.** agg. Di fenomeno interno (impulso, inclinazione, istinto, atto, ecc.) che non giunge a livello della coscienza; o, più genericam., di processo psichico di cui il soggetto non è consapevole. Meno com., riferito a persona, non conscio, che non ha coscienza di qualche cosa: *era i. dei propri atti*. **2.** s. m. **a.** In psicologia, la sfera dell'attività psichica che non raggiunge il livello della coscienza (detta perciò anche *livello inconscio*). **b.** In psicanalisi, sistema dell'apparato psichico formato da contenuti rimossi, investiti da forti cariche pulsionali e regolati da meccanismi specifici. **c.** inconsciamente.

Inconscio collettivo:

incòncscio collettivo agg., nella psicologia analitica di C. G. Jung (1875-1961), lo strato o livello della psiche dove sono contenute le tracce delle esperienze primordiali dell'umanità, che tornano a manifestarsi attraverso immagini ricorrenti (archetipi) nei miti, nelle creazioni artistiche e nei sogni.

◆ Avv. inconsciamente, *senza averne coscienza: atti, gesti inconsciamente ripetuti; l'ho fatto inconsciamente*

Intersoggettività:

L'intersoggettività è un concetto che si riferisce alla relazione tra soggetti, ovvero alla capacità di due o più individui di entrare in contatto e di creare una reciproca influenza, scambio e comprensione. **1** Insieme delle forme e strutture del rapporto fra soggetti. Nella filosofia moderna il tema dell'ì. è presente in modo esplicito nella fenomenologia di Husserl, sia nelle *Idee per una fenomenologia pura* (1913) che nelle *Meditazioni cartesiane* (→) (1929-31). La preoccupazione di Husserl era quella di evitare una caduta dell'Ego trascendentale nel solipsismo, e la soluzione consiste essenzialmente nell'ipotizzare un rapporto di *empatia* (→) fra i diversi Ego, grazie al quale l'esperienza vissuta del singolo (→ Erlebnis) possa diventare una esperienza comune e aprire la strada verso la conoscenza delle *essenze* che, in quanto tali, trascendono la sfera della mera soggettività. La soggettività trascendentale diviene così gradatamente i. *trascendentale*, nozione che secondo Husserl rappresenta la soggettività trascendentale in modo più preciso. In ambito fenomenologico il tema dell'ì. è stato studiato in partic. da Scheler (*Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, 1916; *Essenza e forme della simpatia*, 1923); da Edith Stein nella sua dissertazione dottorale sotto la guida dello stesso Husserl (*Sul problema dell'empatia*, 1917); e, più recentemente, da Dan Zahavi (*Husserl und die transzendente Intersubjektivität*, 1996; *Empathy and interpersonal understanding*, 2008). Il tema dell'ì. è presente anche in *Essere e tempo* (→) di Heidegger, dove l'Esserci, cioè il *Dasein*, il singolo, è in realtà un *Mitdasein*, un singolo che convive con altri singoli. Questa circostanza impedisce in Heidegger una reale i., perché il tratto fondamentale della convivenza è la cura, che può essere inautentica o autentica. Il tema dell'ì. è presente anche in autori variamente legati alla problematica fenomenologica come Löwith, Sartre, Merleau-Ponty, Gadamer.

Io:

Io. pron. – **1.** In psicologia: si riferisce alla parte della personalità che rappresenta la coscienza di sé e che organizza le funzioni cognitive, emotive e comportamentali dell'individuo. L'io è il nucleo della personalità, in quanto è responsabile della percezione di sé e della propria realtà, della regolazione delle emozioni, della pianificazione e dell'esecuzione dei comportamenti, e della gestione delle relazioni interpersonali. **2.** Modo di essere di un individuo in quanto distinto da tutti gli altri. Nella filosofia e nella psicologia, l'io indica

alcune aree e funzioni della mente. Secondo la psicoanalisi, l'Io svolge la difficile e delicata funzione di mediare tra gli istinti, le esigenze della realtà esterna e le regole della nostra coscienza morale.

Istinto:

s. m. [dal lat. *instinctus -us*, der. di *instinguere* «eccitare»]. – **1.** In senso stretto, impulso, tendenza innata che provoca negli animali e nell'uomo comportamenti che consistono in risposte o reazioni caratteristiche, sostanzialmente fisse e immediate, a determinate situazioni; in partic., nell'uomo, ogni propensione naturale che, anche in contrasto con la ragione, spinga gli individui a compiere atti o a seguire comportamenti propri di tutta la specie umana, eventualmente comuni ad altre specie: *l'i. della conservazione; l'i. materno; l'i. sessuale; seguire, frenare, vincere l'i. o i propri i.; cedere, ubbidire, resistere agli istinti*. **2.** Per Jung, l'i. è una funzione psichica primaria e innata che si manifesta attraverso le pulsioni biologiche dell'individuo. L'i. è presente in ogni essere umano ed è alla base della sopravvivenza e dell'adattamento all'ambiente. Secondo Jung, l'istinto è un'energia psichica che si muove verso un obiettivo e che si manifesta attraverso un comportamento automatico e impulsivo. L'i. non è controllato dalla coscienza, ma è un'energia autonoma che influenza il comportamento dell'individuo. L'i. è inoltre legato alla *psiche collettiva* e ai *simboli archetipici*, ovvero a forme universali di pensiero e di comportamento che sono presenti in tutte le culture e in tutte le epoche. Jung sostiene che gli *archetipi* rappresentano un'organizzazione innata dell'esperienza umana e che si manifestano attraverso i miti, le religioni e le opere d'arte.

La nuova città:

“**La Nuova Città**” è la rivista della Fondazione Michelucci, nata nel dicembre 1945 su iniziativa di Giovanni Michelucci e allora edita dalla casa editrice "Il Libro", negli ambienti della Galleria Vigna Nuova di Firenze. I suoi fascicoli rappresentarono sulla scena fiorentina una ventata di rinnovamento nei riferimenti culturali, nei temi, nelle proposte con cui si affronta la ricostruzione e altri argomenti su cui l'architetto era già intervenuto con gli scritti degli anni precedenti e su cui aveva aperto un confronto con altri intellettuali negli anni della guerra. Da allora sono seguite diverse serie con l'intento di proporre e documentare situazioni di frontiera tra degrado della città esistente e potenzialità emergenti nell'ambito di quelle stesse situazioni di emarginazione che ne minacciano l'identità. La collana "*Architettura vissuta*" pubblica ricerche a carattere monografico sull'architettura e gli spazi della vita sociale, dando voce a interlocutori in grado di intervenire attivamente nella progettazione della città.

Le attività editoriali della Fondazione proseguono oggi con diverse pubblicazioni specifiche legati alle attività in corso, con i cataloghi delle mostre realizzate, con la produzione di materiali multimediali per la diffusione di dati e materiali di ricerca.

Leggi della forma:

Le leggi della forma sono un insieme di principi che descrivono come gli esseri umani percepiscono e organizzano gli stimoli visivi. Queste leggi sono state formulate dalla psicologia della Gestalt, una corrente di pensiero psicologico nata in Germania alla fine del XIX secolo.

Secondo la *teoria della Gestalt*, la percezione umana non è una semplice somma delle parti che la compongono, ma è il risultato di un processo di organizzazione della realtà in figure coerenti e significative. Questo processo di organizzazione si basa sulle seguenti leggi della forma: 1. *Legge della Prossimità*: gli elementi vicini tra loro vengono percepiti come un gruppo unitario. 2. *Legge della Somiglianza*: gli elementi che condividono le stesse caratteristiche vengono percepiti come un gruppo unitario. 3. *Legge della Continuità*: gli elementi disposti lungo una linea o una curva vengono percepiti come una figura unitaria. 4. *Legge della Chiusura*: la mente tende a completare le forme incomplete per creare figure chiuse e coerenti. 5. *Legge della Simmetria*: le forme simmetriche vengono percepite come figure coerenti e piacevoli. 6. *Legge della Destinazione Comune*: gli elementi che si muovono nella stessa direzione vengono percepiti come un gruppo unitario. Queste leggi della forma hanno un ruolo fondamentale nella percezione visiva e nella creazione di immagini coerenti e significative nella mente umana.

Memoria collettiva:

La **memoria collettiva** si riferisce alla memoria condivisa di un gruppo, comunità o società. È l'insieme di ricordi, esperienze e conoscenze che sono trasmessi attraverso le generazioni e che contribuiscono a formare l'identità culturale e storica di una comunità. La m. collettiva può essere espressa attraverso diversi mezzi, come le tradizioni orali, i rituali, le celebrazioni, le opere d'arte, l'architettura, la letteratura e la musica. Questi mezzi di espressione aiutano a preservare e trasmettere la memoria collettiva di un gruppo, assicurandosi che le storie e le esperienze della comunità siano conservate e tramandate alle future generazioni. La m. collettiva può essere influenzata dalla cultura, dalla religione, dalla politica, dall'economia e da altri fattori che contribuiscono a definire l'identità di una comunità. In senso più ampio, si parla talora di m. *storica*, o *collettiva*, per indicare i valori che, derivanti dalla conoscenza della propria storia e dalla tradizione, costituiscono il patrimonio spirituale di un popolo (o anche di un gruppo, di una classe

sociale) e gli danno coscienza della propria identità; anche assol.: ... *Armi e sostanze t'invadeano ed are E patria e, tranne la memoria, tutto* (Foscolo).

Ontologia:

ontologia s. f. [comp. di *onto-* e *-logia*]. – Nel linguaggio filos., la scienza dell'essere in quanto essere: il termine è stato introdotto nel sec. 17° e deve in partic. la sua fortuna al filosofo ted. Christian Wolf (1679-1754) che nella sua *Philosophia prima sive Ontologia* (1729) lo definiva come equivalente di «filosofia prima» (espressione usata da Aristotele per la scienza dell'essere, poi chiamata *metafisica*) «in cui sono contenuti tutti i principi della conoscenza umana»; è stato poi ampiamente riutilizzato nel nostro secolo, con valenze diverse, da E. Husserl, N. Hartmann e M. Heidegger. Edmund Husserl fu un filosofo tedesco che è noto soprattutto per aver fondato la corrente filosofica della fenomenologia. **a.** L'ontologia è una parte della filosofia che si occupa dell'essere, esplorando la natura dell'esistenza, della realtà e dell'essenza delle cose. **b.** Secondo Husserl, l'ontologia tradizionale, che si basa sulla metafisica, non è in grado di fornire una comprensione adeguata dell'essere. La fenomenologia, invece, cerca di studiare l'essere in base all'esperienza diretta della coscienza umana. Husserl sostiene che l'essere non può essere compreso semplicemente come una proprietà degli oggetti fisici, ma deve essere compreso come qualcosa che si manifesta attraverso l'esperienza cosciente. Per Husserl, l'ontologia deve occuparsi dell'essere come è vissuto dalla coscienza, piuttosto che dell'essere in sé. L'ontologia deve quindi concentrarsi sulla comprensione dell'essenza delle cose attraverso l'esperienza diretta della coscienza, piuttosto che attraverso l'analisi concettuale o razionale. In questo modo, Husserl ha sviluppato una nuova forma di ontologia che si basa sulla fenomenologia, che ha avuto un impatto significativo sulla filosofia del XX secolo.

Psicologia archetipica:

La “**psicologia archetipica**” è una corrente psicologica che si concentra sull'esplorazione degli archetipi, ovvero modelli universali di simboli e immagini che si trovano in molte culture e mitologie. – **1.** La psicologia archetipica - la denominazione risale a Hillman (v., *Why 'archetypal' psychology?* 1970) - si è proposta fin dall'inizio di travalicare l'ambito degli studi psicoterapeutici e delle indagini cliniche per collocarsi nella cultura dell'immaginazione occidentale. È una psicologia che volutamente si collega con le arti, la cultura e la storia della società, le quali traggono anch'esse origine dall'immaginazione. Il termine '*archetipico*' contrapposto al termine '*analitico*', che è la qualifica abituale della psicologia junghiana - è stato scelto

non soltanto perché rifletteva "gli approfondimenti teorici dell'ultimo Jung, che tenta di risolvere i problemi psicologici andando oltre i modelli scientifici" (ibid.), ma, e soprattutto, perché ciò che è 'archetipico' appartiene a tutta la cultura, a tutte le forme dell'attività umana, e non esclusivamente ai professionisti della moderna terapeutica. **2.** Fondata da Carl Gustav Jung, la psicologia archetipica sostiene che questi modelli universali di simboli e immagini rappresentano aspetti dell'inconscio *collettivo*, che è una dimensione dell'esperienza umana che va al di là dell'individuo. Secondo Jung, gli archetipi si manifestano in molti aspetti della vita umana, come i sogni, le fantasie, le opere d'arte e le culture. La psicologia archetipica cerca di comprendere l'influenza degli archetipi sulla personalità e sul comportamento umano, cercando di aiutare le persone a sviluppare una maggiore consapevolezza e comprensione di sé stessi e del mondo che li circonda.

Sé:

Sé. In psicologia, e in modo particolare in psicologia sociale: termine usato con una gamma di accezioni diverse. Di volta in volta sinonimo di personalità, di immagine che l'individuo ha di sé come totalità o, con accentuazione più specificamente sociale, di immagine che l'individuo si forma di sé stesso in base alle risposte degli altri, in un contesto che permetta l'assunzione di ruoli diversi o l'immedesimazione in essi. Questo significato costituisce l'esplicitazione dell'intuizione di W. James per cui esiste un solo individuo e per lo stesso individuo più sé (*sé materiale, sé sociale, sé spirituale ecc.*).

Simbolo:

Un "**simbolo**" è un elemento che rappresenta qualcosa di più complesso e astratto, come un'idea, una sensazione, un concetto o una relazione. I simboli possono assumere molte forme, come parole, immagini, oggetti, opere d'arte, architetture, gesti e suoni. – **1** Qualsiasi cosa (segno, gesto, oggetto, animale, persona), la cui percezione suscita un'idea diversa dal suo immediato aspetto sensibile. L'originaria funzione pratica, prevalente ma non esclusiva, è sostituita dalla funzione rappresentativa e s. si identifica con segno. **2.** In psicologia: Per simbolizzazione si intende il processo di formazione simbolica che si svolge nella mente dell'individuo. La psicologia del simbolo sostiene che i simboli rappresentano un modo importante in cui le persone comprendono e danno significato al mondo intorno a loro, e possono essere usati per esplorare l'inconscio e raggiungere una maggiore comprensione di sé e degli altri. **3.** Secondo Jung, i simboli si trovano nell'*inconscio collettivo* e rappresentano esperienze universali che sono condivise da molte culture e individui. I simboli possono apparire nei sogni, nelle fantasie, nelle opere

d'arte e nelle pratiche religiose, e possono essere interpretati per comprendere l'inconscio e le esperienze personali e collettive.

Spazio collettivo:

Lo “**spazio collettivo**” è un concetto che si riferisce alla dimensione sociale e condivisa degli spazi. Si tratta di uno spazio che viene creato e utilizzato da più persone contemporaneamente, e che riflette la cultura, le relazioni e le dinamiche sociali del gruppo che lo occupa. Lo spazio collettivo può assumere molte forme sia fisiche che virtuali, e può essere creato intenzionalmente o emergere spontaneamente. In molti casi, lo spazio collettivo è caratterizzato dalla presenza di attività sociali e culturali. Queste attività contribuiscono a creare un senso di appartenenza e di comunità tra le persone che partecipano, e possono promuovere la coesione sociale e la diversità culturale. Il concetto di *spazio collettivo* è importante per la pianificazione urbana e la progettazione degli spazi pubblici, poiché mette in luce l'importanza di considerare gli aspetti sociali e culturali nella creazione di spazi condivisi e inclusivi.

Spazio esistenziale:

Lo “**Spazio Esistenziale**” (in tedesco "*Existenzraum*") è un concetto introdotto dal filosofo tedesco Martin Heidegger nel suo libro "*Essere e Tempo*". – **1.** Lo Spazio Esistenziale rappresenta il luogo in cui l'essere umano vive la sua esistenza e crea il suo rapporto con il mondo. Questo spazio è costruito e ridefinito costantemente attraverso le azioni e le scelte dell'essere umano, e rappresenta un aspetto fondamentale della sua condizione esistenziale. **2.** È lo spazio in cui l'essere umano vive la sua esistenza, ovvero lo spazio in cui si muove, agisce e interagisce con il mondo circostante. Secondo Heidegger, lo *Spazio Esistenziale* non è semplicemente un luogo fisico, ma piuttosto un luogo in cui l'essere umano si trova in relazione con il mondo e con gli altri esseri umani. Questo spazio non è predefinito, ma viene costantemente costruito e ridefinito dall'essere umano attraverso le sue azioni e le sue scelte. È il luogo in cui si realizza l'esistenza umana, in cui si manifestano le sue possibilità e le sue limitazioni. Un luogo in cui gli esseri umani costruiscono la loro relazione con il mondo e con gli altri.

Spazio percorso:

Il concetto di "**Spazio percorso**" si riferisce alla traiettoria che una persona o un oggetto ha percorso nel corso del tempo all'interno di uno spazio fisico ovvero è la somma dei percorsi compiuti da un soggetto in un determinato

luogo durante un dato periodo di tempo. Lo spazio percorso può essere utilizzato come strumento di analisi e di valutazione di diversi aspetti legati all'ambiente in cui un soggetto si muove. – **1.** Secondo Michelucci lo *spazio percorso* rappresenta la progettualità del movimento all'interno dello spazio architettonico, nel tentativo di fusione e collegamento tra le parti, siano esse interne o provenienti dall'esterno [p.es. *soluzione della galleria di testa per la stazione si S.M.N.*] Lo spazio percorso rappresenta la necessità di creare spazi architettonici che possono essere aperti alle diverse esigenze degli individui moltiplicandone le probabilità d'incontro tra esseri e possibilità di percezione degli spazi. Nel pensiero di M., lo spazio percorso determina una *ontologia* dello spazio in cui il legame tra l'essere umano (*attraverso l'esperienza corporea*) e lo spazio (*attraverso la modellazione dell'architettura*) entrano in contatto. **2.** Secondo M., lo spazio percorso è la dimensione della città che viene percepita attraverso il movimento, ovvero il percorso che gli individui compiono attraverso la città per raggiungere i luoghi di interesse. Lo spazio percorso include quindi strade, percorsi pedonali, ponti, passaggi e tutti gli spazi che vengono attraversati durante un determinato tragitto; pertanto, lo spazio percorso deve essere organizzato in un succedersi di esperienze spaziali rendendo il movimento nell'edificio e città un'esperienza stimolante e non solo una mera questione di spostamento da un punto all'altro.

Spirito del luogo:

La locuzione latina "*genius loci*" significa letteralmente "**lo spirito del luogo**". La parola "*genius*" **gênio** – 1. s. m. [dal lat. *Genius*, nome proprio della divinità tutelare, e fig. (*come nome comune, genius*) «*inclinazione, disposizione*»]. In latino indicava lo spirito protettore che, secondo la credenza romana, presiedeva su un luogo o una persona. Il termine "*loci*" [dal lat. *loci communes*, gr. *κοινὰ τόποι*] invece la forma genitiva del sostantivo "*locus*", che significa "*luogo*". – **2.** Nella cultura romana, il concetto di "*genius loci*" si riferiva quindi allo spirito protettore di un luogo particolare, come ad esempio una città, una casa o un tempio. Nel tempo, la locuzione ha assunto un significato più ampio, indicando non solo la presenza di uno spirito protettore, ma anche l'insieme delle caratteristiche e delle peculiarità che rendono unico un determinato luogo. Nell'ambito dell'architettura e del paesaggio, la locuzione "*genius loci*" viene spesso utilizzata per indicare il carattere distintivo e le qualità uniche di un determinato luogo, come il clima, la geografia, la storia e la cultura locale. Il concetto di "*genius loci*" viene quindi utilizzato per creare progetti che siano in armonia con le caratteristiche e le qualità di un determinato luogo, rispettando la sua identità e la sua peculiarità.

Variabilità:

Variabilità s. f. [der. di *variabile*]. – L'essere variabile; condizione o proprietà di ciò che è variabile; attitudine di uno o più elementi a presentarsi in vario modo o con varia intensità: *v. di una grandezza*; *v. del tempo*; *v. d'amore*. In partic., secondo Michelucci – **1.** La variabilità è la capacità dello spazio e della città di adattarsi alle esigenze dei suoi abitanti nel corso del tempo, in base alle mutate condizioni personali, sociali, economiche e culturali. Per M., la *variabilità* è un elemento cardine nella progettazione poiché consente di creare condizioni adattabili, in grado di soddisfare i bisogni degli esseri umani nel corso del tempo. Nell'architettura di M., la *variabilità dell'edificio* si manifesta, attraverso la capacità delle architetture di accogliere e ospitare differenti tipologie di attività, di spazi e di servizi, in base alle esigenze nel corso del tempo, pur mantenendo la stessa forma architettonica. Corrisponde al rifiuto nell'adozione di modelli tipologici precostituiti, superando in definitiva il divario tra forma e funzione. In questo senso, la *variabilità* si oppone alla standardizzazione e alla omologazione, e valorizza la diversità e l'eterogeneità degli elementi che costituiscono la città e l'architettura. **2.** Secondo M., la *variabilità* non è solo una questione di adattamento alle mutate condizioni socioeconomiche, ma anche di rispetto per la storia e la memoria della città. M. sostiene infatti che la città deve conservare e valorizzare le tracce della sua evoluzione storica, e che la varietà e la diversità degli elementi urbani costituiscono una risorsa preziosa per la città contemporanea.

Bibliografia:

Riferimenti bibliografici monografici essenziali

Scritti di Giovanni Michelucci:

Michelucci G., *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011

Michelucci G., Filippo Brunelleschi, IDEA, Firenze, 1936.

Michelucci G., La felicità dell'Architetto, in *Domus*, n. 234. 1949

Michelucci G., Ardigò A., Borsi F., *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina, Roma, 1968

Michelucci G., L'architettura, cronache e storia, n°227 settembre 1974

Michelucci G., *Non sono un maestro*, Carpena Edizioni, Tarbiano di Romito, 1976

- Michelucci G., La chiesa di Longarone, contributi di F. Brosi, G. Fallani, F. Ferraro, G.K. Koenig, F. Naldi, G. Turrini, Firenze. 1978
- Buscioni M.C. (a cura di), *Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma, con ampia antologia tematica di scritti di Michelucci, 1979
- Michelucci G., *La Felicità dell'architetto*, 1948-1980, Tellini, Pistoia, 1981
- Michelucci G., in: Mario Cuminetti, *...Ero in carcere...*, Editrice Marietti, Casale Monferrato, 1985
- Michelucci G., *La casa: uno spazio tra due territori*, in: V. Esposito e L. Landi (a cura di), *Qualità urbana: la fatica di un mosaico*, Architettura Vissuta, Quaderni della Fondazione Michelucci, La Casa Usher, Firenze. 1990
- Carteggio inedito Michelucci – G. B. Bassi, (a cura di) *Alle radici di Giovanni Michelucci, Pistoia come luogo felice*, Alinea, Firenze, 1992
- Michelucci G., in: Corrado Marcetti e Nicola Solimano (a cura di) *G. Michelucci, Un fossile chiamato carcere, scritti sul carcere*, Angelo Pontecorboli editore, Firenze, 1993
- Michelucci G., *Lettere a una sconosciuta*, Diabasis, Parma, 2001

Testi tratti da: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002

- Michelucci G., *"Non c'è da stare sugli allori"*, in G. Michelucci, *"Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*. Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *Le ringhiere di Piazza Navona*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *Gli spazi perduti*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *Il posto dello spazio*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *"Anatomia del progetto"*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *La pietra e la chiesa*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *"Un tempo si progettava sul terreno"*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., *"Una chiesa a Pian di Novello"*, in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002

- Michelucci G., "Iode allo scarabocchio", in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., "La chiesa di longarone è un teatro", in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002
- Michelucci G., "La Toscana", in: Cecconi G. (a cura di), *G. Michelucci, "Dove si incontrano gli angeli. Pensieri fiabe e sogni"*, Zella editore, Firenze, 2002

- Michelucci G., *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011
- Michelucci G., *Il linguaggio dell'Architetto*, in: *Brunelleschi Mago*, Edizioni Medusa, Milano, 2011

Articoli di Giovanni Michelucci:

- Michelucci G., *Lettera prima al Popolo*, in: «Il popolo Pistoiese» 14 luglio 1923
- Michelucci G., *Lezioni di Pompei*, in: «Arte mediterranea», numero 1, 1934
- Michelucci G., *Tubo e Colonna*, in «Frontespizio», n.1, 1937
- Michelucci G., *Appunti di un architetto*, in «Frontespizio», n. 1, 1939.
- Michelucci G., *Appunti di un architetto, la città armoniosa*, in: «Frontespizio», n.3, 1939.
- Michelucci G., *Architettura umanistica*, in: «Frontespizio», n.1, 1940.
- Michelucci G., *Funzione sociale dell'urbanistica*, in: «Critica fascista», n.1, 1942.
- Michelucci G., *Città antiche e vita moderna*, in «Lo stile», n.19-20, 1942
- Michelucci G., *Elementi della nuova città*, in: «Lo stile», n.23, 1942
- Michelucci G., *Principi e funzioni dell'urbanistica. Urbanistica e politica*, in: «Lo stile», n. 28, 1943
- Michelucci G., *Elementi di città nuova*, in «Lo stile», n.30, 1943
- Michelucci G., *Architettura vivente, La nuova città* in: «La Nuova Città», n.1-2, 1946
- Michelucci G., *Della Collaborazione* in: «La Nuova Città», n.3, 1946
- Michelucci G., *Della città* in: «La Nuova Città», n.4-5, 1946
- Michelucci G., *La nuova città?* In: «La Nuova Città», n.8, 1946
- Michelucci G., *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo*, in: «La Nazione», 20 ottobre 1946
- Michelucci G., *Origini dell'urbanistica barocca*, 1946, ripubblicato in Giovanni
- Michelucci G., *La città variabile*, in: «La Nuova Città», n.13, 1954
- Michelucci G., *Originalità della forma*, in: «La Nuova Città», n.13, 1954
- Michelucci G., in: «L'Architettura cronache e storia», n. 31, 1958
- Michelucci intervista, Franco Borsi (a cura di) pag.340-353, 1966
- Michelucci G., in: «La Nuova città» n.1 V serie, giugno 1986

Articoli di giornale sul caso di Sòrgane:

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

Giornale del Mattino, 20 febbraio 1957

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

Cronaca Italiana, 22 giugno 57, Giovanni Michelucci, La città variabile

Giornale del Mattino, 24 febbraio 1957

Interviste a Giovanni Michelucci:

Luzi M., *L'umanesimo di Michelucci*, Intervista di Milly Mostardini, in: «La Nuova Città», ottava serie. 2001

Borsi F., *Giovanni Michelucci intervista, l'occhio e le seste*, LEF, Firenze, 1966

Brunetti F., (a cura di) *Giovanni Michelucci, Intervista sulla nuova città*, ed Laterza, Roma. 1981

Balducci E., Cardini D., Chiarugi A., Cresti C., De Masi G., Marcetti C., Portoghesi P., Sacchi B., Solimano N., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio, Firenze, 1990

Lupano M., *Colloquio con Giovanni Michelucci*, in: Domus, n.210, ott. 1990

F. Verde, I. Camporeale, *La chiesa di Longarone. Intervista con l'architetto Giovanni Michelucci*, in "Vita sociale", 1968, 1, pp. 11-27.

Intervista a G. Michelucci, di Francesco Colonna, da «La Nazione» 24 febbraio 1983
Senso e nonsenso del tempo libero nella nuova città, intervista a cura di C. Buscioni, in "La città di Michelucci", 1976, pp. 163-170.

F. Naldi intervista (a cura di) "*le infrastrutture comunitarie: ipotesi e progetti.*" In: Michelucci G., Buscioni (a cura di) *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci*, Godoli E. 1976

Brunetti F., *La chiesa un diario progettuale*, intervista, in F. Borsi (a cura di), *La città di Michelucci*, catalogo della mostra, Fiesole, Perretti, Firenze, 1976, pp.69-86.

Lupano M., Colloquio con Giovanni Michelucci, in «Domus», n. 720, 1990, pp. 21-24

Lezioni universitarie di G. Michelucci:

Lezioni universitarie sulla città antica - Busta III fascicolo A 1_35

Lezioni universitarie Firenze - Busta III fascicolo A 36_40

Lezioni universitarie architetti - Busta III fascicolo A 41_50

Lezioni universitarie argomenti recenti (città e spunti vari) - Busta III fascicolo B 1_51

Lezioni universitarie vari argomenti non databili - Busta III fascicolo B 52_63

Lezioni tenute in varie università italiane - Busta III fascicolo C 1_7

Fondazione Giovanni Michelucci - A.L. Busta III fascicolo B 60

Riferimenti bibliografici generali per capitoli:

PARTE PRIMA

La costruzione di un metodo

Introduzione

L. Pareyson, Fichte. Il sistema della libertà (1950), Mursia, Milano 1976

1 La facciata differita tra programmazione e metodo

Il diaframma

Banti A., *Le veglie di Pitti*, "Paragone Letteratura", n. XXXIII, 1982

Belli G., Belluzzi A., *Una Notte d'estate del 1944, le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*. Edizioni Polistampa, Firenze, 2013

Belluzzi A., Conforti C., *Giovanni Michelucci. Catalogo delle opere*, Mondadori Electa, Milano, 1986

Benfante F., *Carlo Levi a Firenze e la Firenze di Carlo Levi (1941-1945), Vita quotidiana e militanza politica dalla guerra alla Liberazione*, Firenze, 2003

Cassigoli R., (a cura di), *G. Michelucci. Abitare la natura*, Firenze, 1991

Privitera F., (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, atti del convegno, Firenze, 14-15 ottobre 2020, Firenze, 2012

Capuano A., *Iconologia della facciata nell'architettura italiana. Dal trattato di Vitruvio alla manualistica razionale*, Gangemi Editore, Terni, 1995

Conforti C., *Progetto del Mercato Agricolo di Firenze* in: AA.VV. *Giovanni Michelucci, 1981-1990*. Mondadori Electa, Milano, 2006

Cozzi M., (a cura di), *Avanguardia e retroguardia*, in: *Edilizia in Toscana tra le due Guerre*, Firenze, 1994

Costruzioni d'oggi per abitazione in Italia, Il villino Valiani in Roma, in: «Domus» n. 38, febbraio, 1931

Cresti C., *Architettura e fascismo*, Vellecchi Editore, Firenze, 1986

Dezzi Bardeschi M., (a cura di), *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo*, Catalogo della mostra, Alinea, Firenze, 1988

Fondazione Michelucci, (a cura di), *Giovanni Michelucci, disegni dal 1935-1964*, Edizioni Diadabis, Reggio Emilia, 2002

Godoli E., *Michelucci per Firenze, Dagli studi per la ricostruzione della zona di Ponte Vecchio (1945-47) alle proposte per la riqualificazione del quartiere Santa Croce*

Gurrieri F., L. Macci, U. Tramonti, Italo Gamberini: *L'architettura dal razionalismo all'internazionalismo*, Edifir, Firenze, 1995

- F. Privitera (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, atti del convegno, Firenze, 14-15 ottobre 2020, Olschki, Firenze, 2012
- Izzi G., Lopresti, Lucia (pseudonimo Anna Berti), in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma, 2005
- Levi C., *Palazzo Pitti*, «Il Ponte, rivista di politica economia e cultura. Fondata da Piero Calamandrei», n.X, 1954
- Lugli L., *Giovanni Michelucci, il pensiero e le opere*, Bologna, 1966
- Pica A., *La Nuova Architettura Italiana*, Hoepli, Milano, 1936
- Koenig G. K., *Architettura in Toscana 1931-1968*, Eri Verona, 1968
- Zevi B., Il palazzo senza facciata, in «L'Espresso», pp. 12, 20 ottobre 1957

2 La complessità della generatrice orizzontale

La battaglia ingaggiata con la forma

- AA.VV. "Parrocchia di Larderello", pubblicazione speciale, Tipografia Rifugio S. Anna, Massa Marittima 1981
- Capano F., Pascariello M. (a cura di) *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, CIRCE, Napoli, 2017
- Carpenzano O., *Qualcosa sull'architettura. Figure e pensieri nella composizione*, Collana DiAP PRINT / TEORIE. Quodlibet, Macerata, 2018
- Conforti C., *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*, Mondadori Electa, Milano, 1986
- Conforti C., R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1981-1990*, Mondadori Electa, Milano. 2006
- Fondazione Michelucci (a cura di) C. Marcetti, N. Musumeci, *Michelucci a Larderello. Il piano urbanistico e le architetture*. Ediz. Illustrata, Alinea editrice, Firenze, 2011
- Gregory, P., *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo: l'architettura come metafora del paesaggio*, Laterza, Bari, 1998.
- Holl S., *Parallax, Architettura e percezione*, Postmedia, Milano, 2000
- La pianta dell'edificio viaggiatori della nuova Stazione ferroviaria di Firenze, in: *La Nazione*, 26.2.1933
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard, 1945, trad. it. di Bonomi A., *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano, 1965
- Mosco V.P., *Frugalità. In architettura*, Letteraventidue edizioni, Siracusa, 2022
- Pagano G., Daniel G., *Architettura rurale italiana*, Milano, U. Hoepli editore, 1936
- Portoghesi P., *Intervento alla tavola rotonda sull'opera di G. Michelucci*, in: Quaderni dell'Istituto di Elementi di Architettura. Facoltà di Architettura di Genova. 1969
- Quaroni L., *Come sono belle le tue tende*, in: Sacchi B., (a cura di) *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze, 1980

- Rossi P.O., *L'indagine sulla città contemporanea come contributo alla "carta per la qualità"*, in: Evangelisti F., Orlandi P., Piccinini M. (a cura di) *La città storica contemporanea*, Edisai, Ferrara, 2008
- Rossi P.O., *Roma. Guida all'architettura moderna. 1909-2011*, Collana: Grandi Opere, Edizioni Laterza, Bari, 2012
- Sacchi B., (a cura di) L. Quaroni, S. di Pasquale, G. Landucci, *Giovanni Michelucci, la pazienza delle stagioni*. Vallecchi editore, Firenze
- Secchi R., *Primitivismo e architettura*, Quodlibet, Macerata. 2021
- Solano V., *L'influenza vernacolare sulle opere di Bernard Rudofsky*, in: Belli G., Savi V., De Auctore, Edifir, Firenze, 1985
- Zevi B., *Contro storia dell'architettura in Italia. Barocco. Illuminismo*, Newton Compton Editori. 1996
- Zevi B., "Una Chiesa per Larderello. Architetto Giovanni Michelucci", in: «L'Architettura. Cronache e storia», n. 16

3 L'espressionismo strutturale

Lo scisma tra struttura e forma

- Brosi F., *La città di Michelucci*, catalogo della mostra Fiesole, Parretti, Firenze, 1976
- Conforti C., Dulio R., Marandola M., *Giovanni Michelucci, 1981-1990*. Mondadori Electa, Milano. 2006
- Cerasi M., *Michelucci*, De Luca Editore, Roma, 1966
- Di Pasquale S., *La natura come metafora*, in: B. Sacchi (a cura di), *Giovanni Michelucci. La pazienza delle stagioni*, Vallecchi, Firenze, 1980

4 Accostamenti inattesi

La verità come disvelamento, la materia come narrazione

- Heidegger M., *La dottrina di Platone sulla verità*, SEI, Torino. 1975
- Buscioni M.C., (a cura di), *Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma, con ampia antologia tematica di scritti di Michelucci. 1979.
- Buscioni M.C., *la materia autentica*, in: Buscioni (a cura di) *Michelucci il linguaggio dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1979
- F.Brosi, G. Fallani, F. Ferraro, G.K. Koenig, F. Naldi, G. Turrini, (a cura di) Michelucci G., *La chiesa di Longarone*, Firenze, 1978

PARTE SECONDA

La costruzione di un linguaggio oltre il canone

5 Riconoscibilità e trasfigurazione

Gli Archetipi Michelucciani

Albanesi A., *Una casa-capanna a Torre San Lorenzo*, in: «L'Architettura. Cronache e storia», n.28, 1958

Alberti L., *Michelucci, il teatro e la scena*, in: «Nuova città»: rivista fondata da Giovanni Michelucci, n.1, Polistampa 2001

Ami R., M. Kathleen the archive for research in archetypal symbolism (a cura di); *Il libro dei simboli - riflessioni sulle immagini archetipiche*, Taschen, Colonia, 2011

Bacci G., (a cura di), *Elio Pierattoni, Chiesa dell'Autostrada del sole San Giovanni Battista: appunti, ricordi e storia*, Idest, Campi Bisenzio, 2003

Bassi G. B., (a cura di) *Alle radici di Giovanni Michelucci, Pistoia come luogo felice, 1992*

Brosi F., *La città di Michelucci*, catalogo della mostra Fiesole, Parretti, Firenze, 1976
 «Carcere e città», in: «La Nuova Città»: rivista fondata da Giovanni Michelucci, n. 1, aprile 1983

D'Amico S., *Storia del Teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1960

Buscioni M.C. (a cura di), *Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma, con ampia antologia tematica di scritti di Michelucci, 1979

Carpenzano O., *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione*, seconda edizione (a cura di) F. Balducci, Gangemi editore, Roma, 2013

De Carlo G., in: *Nuovo Corriere Senese*, 15 ottobre 1986

De Carlo G., in: *Nuovo Corriere Senese*, 2 ottobre 1986

Dezzi Bardeschi M., (a cura di), *Un viaggio lungo un secolo, disegni di architettura*, Alinea, Firenze, 1988

Dulio R., *Arredo dell'appartamento Pitigliani*, Roma [1933-34], in: C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, *Giovanni Michelucci, 1891-1990*, Mondadori Electa, Milano, 2006

Eco U., Introduzione a E.T. Hall, *La dimensione nascosta*, V. Bompiani, Milano, 1968

Galassi G., *Casa Capanna a Tor San Lorenzo*, in: «La Nuova città», n.5, mag.-ago.1994, VI serie

Galli A. A., Bianchi I., Dolcini N., Galli G., Orilia F., Polenta S., *L'io allo specchio, Quaderno n. 1*, Università degli Studi di Macerata Dipartimento di Scienze dell'Educazione e della Formazione. 2005

Hillman J., *Il codice dell'Anima, Carattere, Vocazione, Destino*, Adelphi edizioni, Milano, 1997

- Hillman J., *Psicologia Archetipica*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, collana Voci, Roma, 2021
- Ireland M., *The Art of the Subject: Between Necessary Illusion and Speakable Desire in the Analytic Encounter*, Other Press, 2003
- Jung C.G., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2021
- Jung C.G., *L'io e l'inconscio*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1985
- Kanizsa G., *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e ghestalt*, Il mulino, Bologna, 1997
- Lugli L., *Giovanni Michelucci: il pensiero e le opere / introduzione di Fernando Clemente*, Patron, Bologna, 1966
- Nepi C., *Una Città Laboratorio, gli anni senesi di Giancarlo De Carlo*, Salvetti e Barabuffi Editori, Siena, 2013
- Neumann E., *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1980
- Paba G., *Il Giardino degli incontri: un percorso di progettazione partecipata nel carcere di Sollicciano a Firenze*, in: Paba G., *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*, Firenze University Press, Firenze, 2009
- Peluffo G., *Il giuramento di Pan. Per una fratellanza estetico-politica in architettura*. Marsilio, Venezia, 2021
- Pozzoni I., (a cura di) *Frammenti di filosofia contemporanea vol.5*, Limina Mentis, 2015
- Privitera F., *Disegnare Dialoghi, Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Bandecchi e Vivaldi Editori, Pontedera, 2008
- Scott G., *L'architettura dell'umanesimo: contributo alla storia del gusto*, Dedalo, Bari, 1978
- Scotto G., *La "Chiesa dell'Autostrada" di Giovanni Michelucci. Una lettura estetica, Grin, München, 2012*
- Sofri A., *Piccolo dizionario per i lettori*, in: «La Nuova Città: Dal Carcere» pag. 8-9-10, 2004/2005, VIII serie, Firenze, 2005
- Venturi R., *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo Libri, Bari, 1984
- Vico G. B., *Scienza nuova seconda*, Vol. I, Bari, 1953
- Wertheimer M., Über Gestalttheorie, in: "Philos. Z. für Forschung und Aussprache". 1925
- Wertheimer M., (1945) *Productive Thinking*, New York, tr. it. *Il pensiero produttivo*, Barbera, Firenze. 1965

6 La tensione critica con il contesto,

Il caso della Banca di Colle di Val D'Elsa

- AA. VV., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio, 1990
- Anzivino C.L., "I luoghi urbani della memoria involontaria." In: Buscioni M.C., Godoli E. (a cura di) Catalogo della mostra "La Città di Michelucci", Perretti, Fiesole, 1976
- Augè M., *Non luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 1993
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Roma, 1975
- Bauman Z., *Fiducia e paura nella città*, tr.it. di: N. Cagnone, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2005
- Buscioni M.C., Godoli E. (a cura di) Catalogo della mostra "La Città di Michelucci", Perretti, Fiesole, 1976
- Heidegger M., *Sein und Zeit*, prima edizione, Halle, Germania, 1927
- Heidegger M., *Bauen, Wohnen, Denken (Costruire, Abitare, Pensare)*, Editoriale Lotus, Milano, 2018
- Michelucci G., Buscioni M.C., (a cura di) *Catalogo della mostra "La Città di Michelucci*, Godoli E. Fiesole, 1976
- Norberg-Schulz C., *Il significato nell'architettura architettura occidentale*, Milano 1974
- Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Milano: Electa, 1979
- Norberg-Schulz C. *Existence, Space and Architecture*, Praeger, Londra, 1971; trad. it. *Esistenza, Spazio e Architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1975
- Portoghesi P., intervento alla "Tavola rotonda sull'opera di G. Michelucci", in: *Quaderni dell'istituto di Elementi di Architettura. Facoltà di Architettura di Genova*, Genova, 1969

7 La città nel progetto

Architettura e città in un unico palinsesto figurativo

- AA. VV., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio, 1990
- Biagi F., *Henri Lefebvre e la città come opera d'arte. Note di teoria critica urbana*, in: *The Lab's Quarterly*, n.3/2019
- Boggiano A., Foresi R., Sica P., Zoppi M., *Firenze: la questione urbanistica*, Sansoni, Firenze, 1982
- Brenner N., *Implosion/Explosion. Towards a study of planetary urbanization*, Jovis, Berlino, 2013
- Capuano A., *Strada vitale* in: Criconia A., Cortesi I., Giovannelli A., *40 Parole per la cura della città. Lessico dei paesaggi della salute*, Quodlibet, Macerata, 2021

- De Falco C., *Leonardo Savioli. Ipotesi di spazio: dalla "casa abitata" al "frammento di città"*, Firenze, Polistampa, 2012
- Detti E., *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze 1970
- Fabrizzi F., *Dalla città reale alla città variabile. L'Isolotto, S. Giusto e Sorgane nel dibattito dell'architettura residenziale pubblica in area fiorentina*. In: «Firenze Architettura. Abitare il paesaggio», Periodico semestrale Anno X n.2
- Garavaglia L., *Città dei flussi. I corridoi territoriali in Italia*, Edizioni Guerini e Associati, Milano, 2017
- Fondazione Michelucci (a cura di), Catalogo della mostra "*Giovanni Michelucci disegni per la nuova città*", Pontedera, Museo Piaggio "Giovanni Alberto Agnelli", Ponte d'era, ott. 2005
- Ghia M.C., *La nostra città è tutta la terra. Leonardo Ricci architetto (1918-1994)*, Collana Lapis Locus, Ed. Steinhäuser Verlag – Wuppertal. 2021
- Harvey D. "*Cities or Urbanization?*" in N.Brenner, a cura di: *Implosions/explosions. Towards a study of planetary urbanization*, Jovis, Berlino, 2013
- Hillman J., *Politica della bellezza*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2002
- Jacobs J., *Vita e morte delle grandi città, saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino, 2009
- Koenig G. K., *Architettura in Toscana 1931- 1968*, Eri Verona 1968
- La città introvabile*, in: «La Nuova Città», Quaderni della Fondazione Giovanni Michelucci, serie IV, 6/7, 1985
- Lefebvre H., *Le Droit à la ville*, I, 1968 (seconda edizione); trad. it. *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Verona 2014
- Giovanni Michelucci ed Edoardo Detti. Affinità e distanze sull'idea di città*, in: Lisini C., Mugnai F., (a cura di) catalogo della mostra (Chiesa e museo di Orsanmichele, 3 ottobre – 4 novembre 2013), *Edoardo Detti, architetto e urbanista 1913-1984*, Diabasis, Parma 2013
- Lynch K., *L'immagine della Città*, Marsilio, Venezia, 2001
- Michelucci G., *Gli elementi della vita nuova e della nuova città*, in: Buscioni M.C. (a cura di), *Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma, 1979.
- Mumford L., *La cultura delle città*, a cura di Rosso M., Scrivano P., collana: Biblioteca Einaudi, Einaudi, Torino, 2007
- Papini R., *Firenze a pezzi e bocconi. Libro Bianco con 85 documenti delle vicende del piano regolatore di Firenze e della città parassita detta Sorgane e con un Commentario di Roberto Papini*, Roma, Del Turco, 1957
- Paolini F., *Firenze 1946-2005. Una storia urbana e ambientale*, Milano, Franco Angeli, 2014
- Rossi A., *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2015
- Ricci L., *Per un'architettura senza nome*, in: *Leonardo Ricci testi, opere, sette progetti recenti*, Edizione Comune di Pistoia, Pistoia, 1982

- Ricco P., *Contrasti sui progetti pubblici. Michelucci a Sorgane*, in Privitera F. (a cura di), *Michelucci dopo Michelucci*, Olschki, Firenze, 2012
- Savioli L., in AA.VV. *Firenze: la polemica per Sorgane*, in: «Urbanistica» n°22, 1957
- Toti A., (a cura di), *IACP/ATER 1909-1999, novant'anni di case popolari a Firenze*, Firenze, Alinea, 2000
- Vasi C., Vatovec, *Leonardo Ricci. Architetto "esistenzialista"*, Polistampa, Firenze 2005
- Zoppi M., *Firenze e l'urbanistica: la ricerca del piano*, Edizioni delle Autonomie, Roma, 1982

8 Conclusioni aperte

Una domanda per Claudia Conforti, l'eredità di Michelucci per il futuro dell'architettura

- Faraco D. (a cura di), *Una domanda per Claudia Conforti, l'eredità di Michelucci per il futuro dell'architettura*, intervista inedita non pubblicata, Roma gennaio 2023
- Koenig G.K., *L'esperienza organica in Italia e la "scuola fiorentina"*, in «Casabella», n° 337, 1969
- Hillman J., *Il codice dell'Anima, Carattere, Vocazione, Destino*, Adelphi edizioni, Milano, 1997

Apparati grafici

Fondazione Michelucci, (a cura di), *Giovanni Michelucci, disegni dal 1935-1964*, Edizioni Diadabis, Reggio Emilia. 2002

Fondazione Michelucci, Andrea Aleardi, Nadia Musumeci (a cura di), *Giovanni Michelucci, disegni dal 1965 ai primi anni Ottanta*, Settegiorni editore, Pistoia. 2016

Fondazione Michelucci, Andrea Aleardi, Nadia Musumeci, Alessandro Masetti (a cura di), *Giovanni Michelucci. I disegni degli ultimi dieci anni*, Edifir edizioni, Firenze, 2021

Archivio disegni Giovanni Michelucci: <https://www.michelucci.it/archiviodisegni/>

L'Archivio Disegni Giovanni Michelucci, uno strumento di consultazione via web realizzato a cura della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole, in collaborazione con il Comune di Pistoia, il sostegno di Regione Toscana e il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia. (aggiornamento 15/01/2015)

Crediti database:

Curatori: Andrea Aleardi, Corrado Marcetti

Revisione testi e digitalizzazione: Nadia Musumeci (coordinamento), Melissa Morriello, Paola Ricco

Sviluppo Software: Marco Cavalli

con il supporto del Comitato Scientifico della Fondazione Michelucci

e con la collaborazione del personale dell'Amministrazione comunale di Pistoia del Centro Michelucci di Pistoia.

Copyright © Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole 2014

Archivio progetti Giovanni Michelucci: <https://www.michelucci.it/archivioprogetti/>

La serie dei **Disegni di progetto** dell'archivio Michelucci, conservati presso la sua Fondazione di Fiesole, si riferisce ad un arco temporale che va dalla fine degli anni Trenta agli ultimi incarichi relativi alla costruzione di opere postume ultimate dopo la sua scomparsa (1990).

Crediti database:

Coordinamento: Andrea Aleardi

Cura: Nadia Musumeci

Sviluppo database online: Marco Cavalli

Digitalizzazione: Francesco Nardi, Valentina Vivoli

Collaborazioni: Massimo Colombo, Alessandro Masetti

Realizzato con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze
Copyright © Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole 2018

Illustrazioni dell'autore

Copyright © Domenico Faraco

Crediti fotografici

Archivio fotografie Giovanni Michelucci: <https://www.michelucci.it/archiviofotografie/>

La serie delle Fotografie dell'archivio Michelucci, conservate presso la Fondazione di Fiesole, si compone di alcune migliaia unità di diversi formati tra stampe, negativi, diapositive, provini e lastre di vetro relative alle architetture del maestro con immagini delle opere realizzate, fasi di cantiere, modelli di studio e disegni.

Coordinamento: Andrea Aleardi

Cura: Nadia Musumeci

Sviluppo database online: Marco Cavalli

Digitalizzazione: Rachele Agostini, Pietro Galli, Chiara Grazzini, Clelia Nanni

Collaborazioni: Massimo Colombo, Alessandro Masetti

Copyright © Fondazione Giovanni Michelucci, Fiesole 2020

Fotografie dell'autore

Copyright © Domenico Faraco

Ulteriori crediti fotografici sono indicati a margine della didascalia dell'immagine stessa.

Di seguito si riporta un sommario elenco degli ulteriori crediti:

Pietro Annigoni (Milano, 1910 - Firenze, 1988)

Distruzioni A Firenze. Firenze:

Cartella contenente 12 riproduzioni in fototipia
cm 64x48 ciascuna

Esemplare 55/300 sul colophon

© Giannini Editore, 1944

Immagine della distruzione bellica dell'area di Pontevecchio, Firenze

© Archivio dell'Istituto Storico della Resistenza in Toscana

a cura di M. Bonsanti e F. Mascagni

Indirizzo Via Carducci 5/37 50121 Firenze

Disegni di concorso per la ricostruzione dell'area presso Pontevecchio di:

Giuseppe Giorgio Gori, Emilio Brizzi, Leonardo Ricci, Leonardo Savioli.

© Fondo Gori - presso la Biblioteca di Scienze Tecnologiche dell'Università degli Studi di Firenze

Gruppo Toscano, Fabbricato viaggiatori della stazione Firenze Santa Maria Novella, progetto di concorso, vedute della piazza, 1933

© Fondo Italo Gamberini, Archivio di Stato di Firenze, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Ulteriori immagini

© **Perspecta** - 1992 Yale University, School of Architecture

© **Archivio di Stato di Firenze** - Progetto Archivi Digitalizzati - Riproduzione integrale di fondi e serie documentarie dell'Archivio di Stato di Firenze

Dedico questo mio lavoro a Giovanni Michelucci, uomo e architetto eretico, visionario e libero, che possa sempre rappresentare nei momenti di smarrimento un punto di riferimento costante per la nostra attività di progettisti ed esseri d'intelletto.

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia sincera gratitudine a tutte le persone che mi hanno supportato nel corso di questi anni di ricerca. In primo luogo, desidero ringraziare la Fondazione Michelucci, in particolare il direttore Architetto Andrea Aleardi e l'Architetto e archivistica, responsabile degli archivi e della biblioteca della Fondazione, Nadia Musumeci, senza i quali il mio avvicinamento alla figura di Michelucci e questo lavoro non avrebbero avuto inizio. Ringrazio il mio tutor, il preside di facoltà Professore Architetto Orazio Carpenzano, per la fiducia nei miei confronti, i consigli, l'insegnamento ed il costante entusiasmo trasmesso verso l'architettura. Senza la sua esperienza e il suo sostegno costante, non avrei mai potuto compiere il percorso dottorale. Desidero ringraziare l'Architetto e Professore Gianluca Peluffo, l'Architetto Ernesta Caviola, per le lunghe conversazioni attorno la figura di Giovanni Michelucci e la condivisione di un sentimento d'architettura comune. Ringrazio gli Architetti Paola De Lucia, Antonio Lagorio, Gabriele Filippi e tutto lo studio di architettura Peluffo&Partners, di cui ne faccio parte, per la pazienza ed il tempo concessomi per la definizione della dissertazione. Voglio inoltre esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che durante questi anni hanno contribuito alla mia formazione, le quali direttamente o indirettamente hanno contribuito alla maturazione di questa ricerca. In particolare, ringrazio gli Architetti Roberto Griò, Flavio Mangione, Diego Peruzzo, Rudy Ricciotti e gli Architetti e Ricercatori Fabio Balducci, Paolo Marcoaldi, Luca Porqueddu. Desidero anche ringraziare i miei colleghi del dipartimento di "Architettura Teorie e Progetto", in particolare i colleghi Architetti Andrea Parisella ed Ilia Celiento, per la loro collaborazione, il loro supporto e il loro spirito di squadra. Un ringraziamento particolare va ai miei genitori, Cosmo e Luigina, e a mio fratello Francesco, per il loro affetto e la loro pazienza. La loro presenza costante e il loro incoraggiamento sono una costante fonte di esempio e forza necessaria per superare gli ostacoli della ricerca e perseverare negli studi accademici. Un ringraziamento particolare a Claudia per la comprensione, l'aiuto e per il supporto morale costante nello studio come nella vita che stiamo condividendo. Voglio esprimere la mia gratitudine a tutte le persone che hanno partecipato alla ricerca sia come intervistati che, come partecipanti ai miei studi, per questo e per i preziosi consigli ringrazio tutto il collegio docenti del DiAP – Dipartimento di Architettura e progetto. In ultimo volgo un sentito ringraziamento alla Professoressa Claudia Conforti, per la disponibilità e la sincerità intellettuale e per avermi onorato della sua conoscenza. Senza la loro collaborazione e il loro contributo, la mia tesi non sarebbe stata possibile.

