

dottoranda
FATIMA MELIS
tutor
prof. arch. RICCARDO FLORIO

IL DISEGNO DI PROGETTO IN ITALIA
DAGLI ANNI '30 AGLI ANNI '60 DEL NOVECENTO
LA POETICA 'DISEGNATA' DI GIOVANNI MICHELUCCI

DI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERS

DOTTORATO DI RICERCA IN TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA E RILIEVO E RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELL'AMBIENTE

Il tema della presente ricerca è incentrato sull'espressività e sulla lettura semantica del disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento, sviluppando una riflessione sulla poetica che si manifesta nei disegni di Giovanni Michelucci e analizzando, come caso studio, il progetto della Cassa di Risparmio di Firenze attraverso un'indagine critica dei disegni autografi.

Lo scopo è quello di approfondire il ruolo della rappresentazione all'interno del processo di conoscenza e di ricerca progettuale in un contesto culturale e storico in cui si registrava un grande fermento in campo architettonico.

Mediante la lettura semantica degli elementi che costituiscono il disegno di progetto, si è affrontato lo studio del significato dei segni che lo definiscono come risultato della sintesi di un processo mentale.

La ricerca si inserisce, dunque, nel panorama di indagine sulla rappresentazione come luogo in cui si manifesta l'idea progettuale. L'obiettivo si sostanzia nel tentativo di comprendere e di descrivere il ruolo della rappresentazione, non solo come strumento di traduzione dall'idea a segno grafico, ma anche come luogo in cui essa si manifesta come massima espressione della poetica dell'architetto.

dottoranda
FATIMA MELIS
tutor
prof. arch. RICCARDO FLORIO

IL DISEGNO DI PROGETTO IN ITALIA

DAGLI ANNI '30 AGLI ANNI '60 DEL NOVECENTO

LA POETICA 'DISEGNATA' DI GIOVANNI MICHELUCCI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

DOTTORATO DI RICERCA IN
TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA E RILIEVO E RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELL'AMBIENTE

Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di Ricerca in Architettura

Indirizzo **Tecnologia dell'architettura e Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente**
ciclo XXX

Coordinatore

Michelangelo Russo

Collegio dei docenti

Roberta Amirante	Renato Capozzi
Aldo Aveta	Maria Cerreta
Loreto Colombo	Laura Lieto
Antonella di Luggo	Pasquale Miano
Leonardo Di Mauro	Lilia Pagano
Riccardo Florio	Renata Picone
Dora Francese	Antonietta Piemontese
Luigi Fusco Girard	Carmine Piscopo
Carlo Gasparri	Sergio Pone
Mario Losasso	Valentina Russo
Fabio Mangone	Maria Rosaria Santangelo
Francesco Domenico Moccia	Federica Visconti
Maria Rita Pinto	Valeria D'Ambrosio
Michelangelo Russo (coordinatore)	Andrea Maglio
Alfredo Buccaro	Paola Scala
Massimiliano Campi	

Tutor

Riccardo Florio

...

.....

Indice

Premessa p. 7

PARTE PRIMA

CAPITOLO PRIMO

Il disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento

- 1.1 Presupposti per una nuova architettura tra μίμησις (mímēsis) e ricerca di un nuovo linguaggio p. 13
- 1.2 Il di-segno dei protagonisti negli anni '30 p. 26
- 1.3 Il disegno architettonico e l'eredità del Razionalismo Italiano fino agli anni '60 p. 48

CAPITOLO SECONDO

Espressività e lettura semantica del disegno di progetto

- 2.1 Idea e rappresentazione p. 67
- 2.2 Il disegno di progetto come espressione poetica p. 72
- 2.3 Segno e significato: lettura semantica del disegno di progetto p. 77

CAPITOLO TERZO

La poetica 'disegnata' di Giovanni Michelucci

La Casa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

- 3.1 Giovanni Michelucci attraverso il disegno p. 89
- 3.2 La Casa di Risparmio di Firenze p. 109
- 3.3 La continuità tra architettura e città p. 116
- 3.4 Dall'idea al dettaglio costruttivo p. 121
- 3.5 Lettura e rappresentazione del disegno di progetto p. 126

PARTE SECONDA

CAPITOLO QUARTO

Documentazione d'archivio

4.1	Disegni autografi	p.149
4.1.1	Trascrizione dell'idea	p.151
4.1.2	La rappresentazione mongiana	p.169
4.1.3	Prospettiva e prefigurazione	p.239
4.2	Regesto fotografico	p.245

PARTE TERZA

Appendice

- Bibliografia
- Fonti delle illustrazioni

PARTE QUARTA

Elaborati grafici:

Tavola 1:	La città-continua 1 Rapporto città-architettura
Tavola 2:	La città-continua 2 Il disegno dell'idea
Tavola 3:	Lo spazio continuo dell'architettura 1 Lo spazio vivente e filtrante
Tavola 4:	Lo spazio continuo dell'architettura 2 Lo spazio senza gerarchie
Tavola 5:	Rapporto dinamico con la natura Attraverso il diaframma statico
Tavola 6:	Le forme della costruzione Geometria come traccia
Tavola 7:	Architettura e μίμησις (mímēsis) Fronti a dialogo

Premessa

Il tema della presente ricerca è incentrato sull'espressività e sulla lettura semantica del disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento, in particolare facendo una riflessione sulla poetica che si manifesta nei disegni di Giovanni Michelucci e analizzando, come caso studio, il progetto della Cassa di Risparmio di Firenze attraverso un'analisi critica dei disegni.

Si è scelto questo intervallo temporale per la complessa realtà con cui gli architetti dovevano confrontarsi. Si trattava di un nuovo modo di pensare l'architettura, caratterizzato dalla ricerca della forma pura, essenziale, che cercasse di tradurre la funzione in forme spaziali, una mediazione tra classicismo e funzionalismo, riprendendo dal Classico la struttura geometrica, il ritmo, la proporzione, la raffinatezza dei materiali e dei particolari architettonici. Non si trattava, però, di una copia del passato, ma di una evoluzione espressa attraverso un nuovo linguaggio.

Il Movimento Moderno, quindi, poneva le basi per una riflessione sull'impegno sociale e culturale dell'architettura e sull'attenzione nella trasformazione che essa opera sull'ambiente costruito.

Dopo questa piccola parentesi si procederà esplicitando il tema del disegno di progetto partendo proprio dagli anni '30 attraverso le esperienze di alcuni dei maggiori architetti che sono stati i protagonisti della ricerca di un'architettura che fosse espressione del proprio tempo.

Seguirà, poi, una riflessione sul disegno di progetto inteso come eredità del Razionalismo Italiano durante il secondo dopoguerra fino agli anni '60.

La scelta di indagare il disegno secondo questa interpretazione è dettata dalla volontà di approfondire il ruolo della rappresentazione all'interno del processo di conoscenza e di ricerca progettuale in un contesto culturale e storico in cui si registrava un grande fermento in campo architettonico.

In questi anni, infatti, le sperimentazioni formali volte alla codificazione di un linguaggio capace di definire una nuova architettura trovano nel disegno di progetto la massima forma espressiva, mediante la lettura semantica degli elementi che lo costituiscono, si è affrontato lo studio del significato dei segni che lo definiscono come risultato della sintesi di un processo mentale.

La ricerca si inserisce, dunque, nel panorama di indagine sulla rappresentazione come luogo in cui si manifesta l'idea progettuale, in particolare si fa riferimento a questo intervallo temporale in quanto, nonostante i numerosi studi sulle architetture moderne e sui protagonisti che hanno operato in quegli anni, il tema del disegno di progetto risulta ancora un interessante campo di indagine.

La scelta di voler indagare il disegno piuttosto che opere architettoniche nasce dalla considerazione che, volendo citare un'espressione di Max Born, *i disegni architettonici possono senz'altro esprimere di più che non l'architettura costruita. Tecnica, stile di rappresentazione, taglio, formato, segno grafico, ductus, tutto illustra l'intenzione intellettuale dell'autore*¹.

Il disegno è inteso, quindi, come *strumento capace di offrire luogo di relazioni e di separazione, dove dimorano contemporaneamente l'opera futura e l'attitudine creativa e indagatrice dell'architetto. In particolare, il disegno è concepito non solo come veicolo per la trasmissione di informazioni, ma soprattutto come possibilità che esso si identifichi con il fine da raggiungere*².

Sulla base di queste riflessioni sono state condotte delle osservazioni sui modi di espressione, ovvero come l'autore proietta la sua idea sul foglio, osservandone i tratti

(fluidi oppure densi di segni o poche linee, come i tratti si sovrappongono o meno, se il disegno è accompagnato da note, osservazioni, ecc.) e individuando quali sono le peculiarità stilistiche dell'interpretazione della realtà.

Tra i numerosi protagonisti che hanno segnato il panorama architettonico in quegli anni si è scelto di approfondire la figura di Giovanni Michelucci in quanto nella sua lunga ricerca progettuale si concretizzata l'esigenza di tradurre lo spirito di un'architettura rinnovata attraverso la codificazione segnica che trova il suo momento di sintesi nel disegno.

Il progetto individuato come caso studio è quello della Cassa di Risparmio di Firenze in cui Michelucci deve relazionarsi con un contesto urbano consolidato e la funzione dell'edificio gli consente di concretizzare la sua idea di una nuova architettura per la collettività, dove gli edifici solitamente adibiti allo svolgimento di attività amministrative diventano luoghi che l'uomo può vivere come spazi per la socialità.

Sono stati studiati i rapporti tra le diverse fasi compositive focalizzando l'attenzione sull'espressività del disegno e analizzando le modalità con cui si definiscono tali fasi, indagando la struttura sintattica dei segni che le esprimono.

Pertanto sono stati esaminati i disegni autografi nei due momenti della progettazione: quello creativo, istintivo, emozionale che corrisponde, in linea di massima, allo schizzo, e quello rielaborativo, esecutivo come conseguenza del momento precedente, ovvero le elaborazioni progettuali che Robin Evans definisce come *il coinvolgimento, la sostanzialità, la tangibilità, la presenza, l'immediatezza, l'azione diretta da un lato e dall'altro il disimpegno, l'obliquità, l'astrazione, la mediazione e l'azione a distanza*³.

In particolare *“lo schizzo incarna la traccia criptica che contiene in sé tutta l'idea progettuale, e nonostante ne costituisca solo un frammento, esso è fondamentale per capire lo spirito dell'opera.”*⁴

L'obiettivo si sostanzia, quindi, nel tentativo di comprendere e di descrivere il ruolo della rappresentazione, non solo come strumento di traduzione dall'idea mentale a segno grafico, ma anche come luogo in cui l'idea progettuale si manifesta come massima espressione della poetica dell'architetto, di studiare e di esplicitare cosa si cela dietro il segno di una linea che rappresenta il percorso mentale del progettista, linee che corrispondono alle *idee che sembrano con grande facilità seguire un flusso e ordinarsi in ritmi armonici come onde oppure incrociarsi*⁵ e in che modo il disegno si è posto come momento di riflessione all'interno del processo di ricerca architettonica in Italia tra gli anni '30 e '60 del Novecento.

Note

¹ M. Born, *Zeitschrift für Physik*, Berlino 1926 citato in R. Florio, *Disegno, fragilità, ri-presentazione* in R. Florio, in R. Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura*, About Drawing, reflections about architectural drawing, Officina Edizioni, Roma 2012, p. 83.

² A. Ambrosi, *Le stanze del disegno*, in R. Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura*, *op.cit.*, p. 15.

³ R. Evans, *Traduzioni dal disegno all'edificio*, in *Casabella* n° 530, dicembre 1986, p.47.

⁴ R. Florio, *Disegno libero*, in R. Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura*, *op.cit.*, p.100.

⁵ M. Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, Treviso, 2001.

PARTE PRIMA

Il disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento

1.1 Presupposti per una nuova architettura tra *μίμησις* (*mímēsis*) e ricerca di un nuovo linguaggio.

L'Italia nel periodo che va dal primo dopoguerra fino ai primi anni della ricostruzione del secondo dopoguerra partendo dalle influenze europee. Alcune prime intuizioni teoriche del Movimento Moderno, che poi trovarono espressione nella prima metà del Novecento, possono essere rintracciate, in germe, già a partire dal XVIII secolo quando, con la famosa *cabane rustique* incisa da Charles Eisen per il frontespizio dell'*Essai sur l'Architecture* (Fig. 1), Marc Antoine Laugier nel 1753 sintetizzò i principi che erano alla base della *pura essenza dell'architettura* riducendo la struttura del tempio classico in pochi elementi, depurandolo di qualsiasi apparato decorativo. In questo modo Laugier anticipa quelle riflessioni teoriche su cui si fonderà il pensiero razionalista, un processo di sintesi attraverso il quale le maestose colonne del tempio antico diventeranno esili pilastri e i ricchi frontoni semplificati in triangoli puri.¹ Un'interpretazione razionale del Classicismo, quindi, che traduce, riducendola ai minimi termini, la funzione negli elementi strutturali che la definiscono.

La capanna diviene, così, un primitivo paradigma del nuovo modo di pensare l'architettura e le considerazioni sviluppate da Laugier nei suoi scritti, sebbene cronologicamente appartengano ad un contesto storico e culturale quale è quello degli anni dei Lumi, si inseriscono all'interno del dibattito sull'architettura ponendosi come un'importante momento di passaggio dalla concezione classica del modello architettonico alle teorie contempo-



Fig. 1 M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Frontespizio, Parigi, 1753.

ranee che troveranno espressione nel Movimento Moderno. Infatti, nelle sue *Observations sur l'architecture*, Laugier considerava la *petit cabane*, nella sua semplicità ed essenzialità, come modello a cui le più grandi architetture hanno fatto riferimento.² Fondamentale per Laugier la stretta connessione con la tradizione e l'eredità degli antichi, quella memoria dell'età classica non solo architettonica ma anche della trattatistica teorica, strettamente connesse tra loro nel momento della rappresentazione non della forma in quanto εἶδος ovvero dell'idea platonica come evocazione di un costruito passato, bensì come espressione della memoria nella sua essenza ovvero lo *δῶμα*, come *forma sintattica, organizzativa e strutturale*, intesa come sintesi.³ Pertanto la si può intendere come un'evoluzione che si fonda in primo luogo sulla conoscenza dei principi che regolano le architetture classiche, sull'individuazione dei loro principi sintattici e sul superamento dell'eredità del mondo antico in un processo attraverso cui si palesano le regole intrinseche intese come norme universalmente riconosciute che governano l'architettura sia del passato che del presente.

Ciò che ha contribuito alla definizione di un nuovo linguaggio architettonico è la possibilità dettata dall'utilizzo delle moderne tecniche costruttive che riprendevano quelle del passato per essere rielaborate e reinterpretate. Il calcestruzzo fu impiegato, infatti, già dagli architetti romani e da quelli della prima età cristiana per poi andare in disuso per quasi tutto il Medioevo e il Rinascimento. Ma solo nella seconda metà del XIX secolo vengono esplorate le potenzialità di questo materiale, impiegato soprattutto per utilizzi ordinari in virtù della sua economicità, della sua possibilità di ampie gettate e della sua capacità di resistenza al fuoco.

L'innovativo sistema di armatura, costituito da barre di ferro inserite nel cemento per potenziarne la resistenza a trazione, risale agli anni settanta dell'Ottocento. Ernest Ransome in America e François Hennebique in Francia svilupparono sistemi a telaio che consentivano la realizzazione di una pianta libera dotata di ampie finestre.⁴ Il potenziale dell'utilizzo di tale sistema non venne percepito dagli architetti prima degli ultimi anni del XIX secolo.

Le prime sperimentazioni si ebbero nei primissimi anni del 1900 con Auguste Perret, con gli alloggi progettati al 25 bis di Rue Franklin a Parigi. Il sistema del telaio in cemento armato consentiva sottili partizioni interne ai piani superiori e una pianta libera al piano terra caratterizzata da una prima anticipazione di *pilotis*, elementi che caratterizzeranno l'architettura a partire dagli anni venti. L'intero edificio era permeato da un senso di sereno classicismo *interpretato in termini di cemento armato*⁵, il che partecipa a rendere

tale architettura una delle opere seminali del Movimento Moderno.

Tra i sostenitori di tali principi e tecniche costruttive è indispensabile citare Le Corbusier, che lavorò nell'atelier di Perret, dove apprese le prime conoscenze sul cemento armato, per poi lavorare presso lo studio di Peter Behrens a Berlino dove assimilò l'idea che una nuova architettura dovesse fondarsi sull'idealizzazione di tipi e norme progettati per soddisfare le necessità della società moderna. È sulla base di queste premesse che Le Corbusier elabora il sistema residenziale in cemento armato Dom-ino del 1914-1915, il cui termine è una combinazione tra la parola latina domus (casa) e il gioco del domino, dove il tassello rimanda alla pianta e i puntini neri alla successione dei *pilotis*.

Era intrinseca l'idea di componenti semplici, ortogonali e riproducibili in serie in rispondenza del fabbisogno abitativo per la ricostruzione in seguito alla distruzione bellica. L'estrema semplicità strutturale consentiva una libertà compositiva mai avuta prima, le case Dom-ino furono il primo di numerosi tentativi di Le Corbusier di fondare un sistema compositivo che traducesse secondo i canoni contemporanei i principi dell'età classica. Alla base di questo sistema, con cui prenderà avvio l'estetica Purista, vi è la modularità e il ricorso a rigide geometrie memori di quel proporzionamento che caratterizzava i templi antichi e le architetture del passato, gli eleganti *pilotis*, sottili cilindri ritmati che definiscono la struttura portante, come sintesi estrema delle rastremate colonne greche, un'alternanza di pieni e vuoti che, come nei templi, genera il dinamismo prodotto dalle luci e ombre.

Le idee legate a tale sistema erano saldamente collocate all'interno della tradizione razionalista, il purificato diagramma strutturale può essere inteso come una reinterpretazione dell'idea di carico e supporto: l'essenza della colonna, pavimento e tetto sono espressi in forme pure. Prediligeva le forme primarie e guardava il passato per trarne lezioni di carattere generale, per lui la geometria rappresentava un mezzo simbolico per esprimere verità più alte. Interrogava gli edifici di ogni epoca attraverso degli schizzi in modo da analizzare l'organizzazione e i principi fondamentali, cercando di comprenderne la struttura intrinseca e sottolineando il ruolo della tradizione nell'offrire esempi la cui lezione poteva essere interpretata e trasformata in funzione delle esigenze contemporanee.⁶

L'armonia geometrica e compositiva alla base delle architetture classiche costituisce un aspetto peculiare nelle teorie di Le Corbusier che avrebbe, poi, trovato espressione nel 1948 attraverso l'elaborazione del concetto di *Modulor*, termine che deriva, come è noto, dalla fusione delle parole *module*

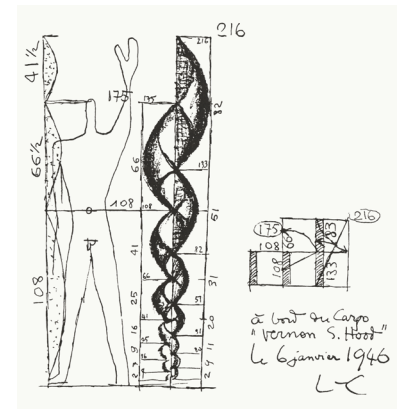


Fig. 2 C. E. Le Corbusier, dimensionamento della figura umana, 1958.

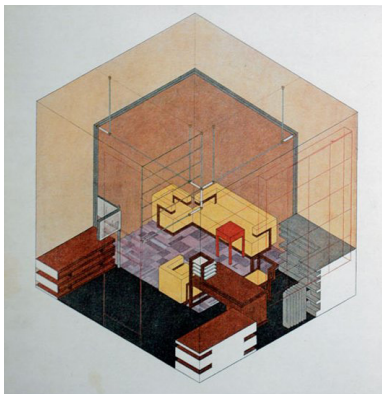


Fig. 3 W. Gropius, Ufficio del direttore nello Staatliches Bauhaus di Weimar, disegno di Herbert Bayer, 1923.

e *section d'or*. (Fig. 2)

Questo approccio definì una vera e propria rivoluzione nelle teorie dell'architettura andando a costituire, insieme a *Vers une architecture* del 1923, un vero e proprio manifesto per la nuova generazione di architetti non solo francesi.

Ciò apriva la strada ad uno scenario di sperimentazioni progettuali tali da elaborare soluzioni compositive che trovavano espressione nella pratica del disegno che per Le Corbusier costituiva un momento fondamentale non solo nell'indagine e nella conoscenza delle architetture del passato, ma anche all'interno del processo ideativo nella fase progettuale. Egli stesso afferma, infatti, che *le cose possedute grazie all'opera della matita restano in noi per la vita; sono scritte inscritte. [...] Disegnare, seguire dei profili, riempire delle superfici, individuare dei volumi, eccetera, vuol dire, prima di tutto, guardare, vuol dire forse saper osservare, vuol dire forse saper scoprire... A questo punto può darsi sopravvenga il fenomeno inventivo*⁷.

Per comprendere il contesto europeo entro il quale si sviluppa il Movimento Moderno Italiano è opportuna una piccola digressione anche su quanto stava accadendo in Germania in quegli anni.

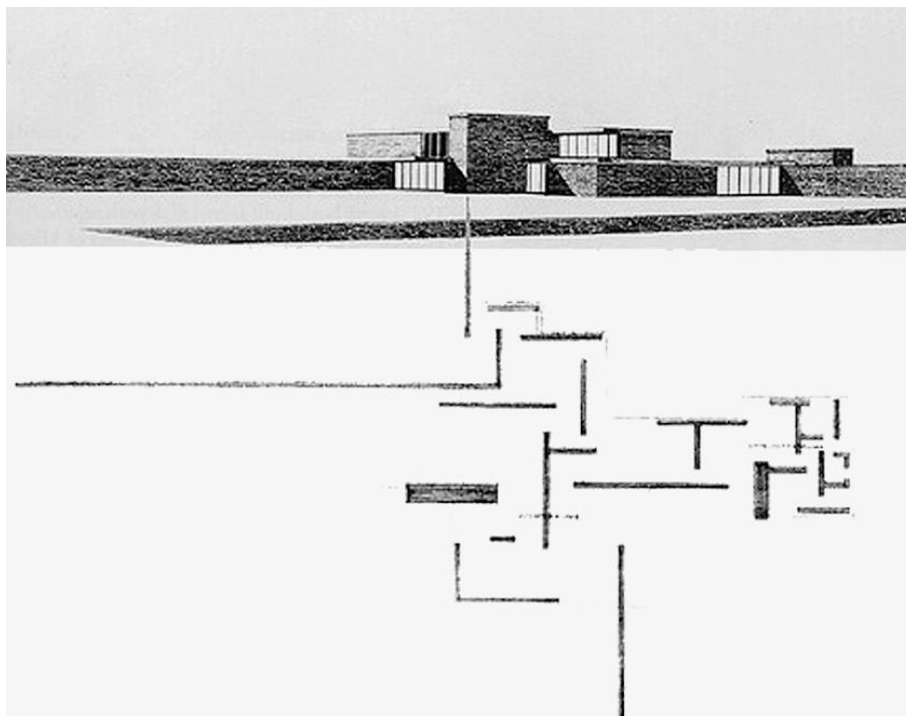
Particolarmente significativo è quanto scriveva Walter Gropius nel 1919 nel saggio contenuto in *Ja Stimmen des Staatlichen Bauhauses Weimar* (Weimar, 1923): *l'artista del giorno d'oggi vive in un'epoca di dissoluzione senza guida. È solo. Le vecchie forme sono in rovina, il mondo intorpidito è scosso, il vecchio spirito dell'uomo ha perso il suo significato e procede verso una nuova forma. Fluttuiamo nello spazio e non riusciamo a distinguere il nuovo ordine*⁸ esplicitando quella necessità di avere nuovi parametri di riferimento. (Fig. 3)

È in quegli anni che nasce il Bauhaus dalla fusione delle due istituzioni esistenti a Weimar: la vecchia Accademia delle Belle arti e la *Kunstgewerbeschule*, ovvero la Scuola di arti applicate muovendo così i primi passi verso una rigenerazione culturale, dettata dalla necessità di riunificare l'estetica al funzionalismo e concentrando in un unico edificio tutte le arti.

Tra le figure di spicco che hanno contribuito in maniera sostanziale alla definizione di una nuova architettura nell'ambito tedesco non si può non citare Ludwig Mies van der Rohe.

La sua ricerca architettonica era caratterizzata dalla riduzione a forme semplici, richiami agli elementi essenziali della storia e l'ordine della tecnica industriale.⁹

Mies traeva ispirazione dal passato, i cui principi dovevano essere reinterpretati per la codificazione di un linguaggio moderno, rompendo le convenzioni fino a quel momento adottate.



Egli basava la sua ricerca su *paralleli tra il moderno telaio in acciaio e il sistema tettonico di colonna e carico dell'architettura classica*.¹⁰ Era l'esito della necessità di stabilire una continuità con la storia che si traduceva in una reinterpretazione delle forme.¹¹

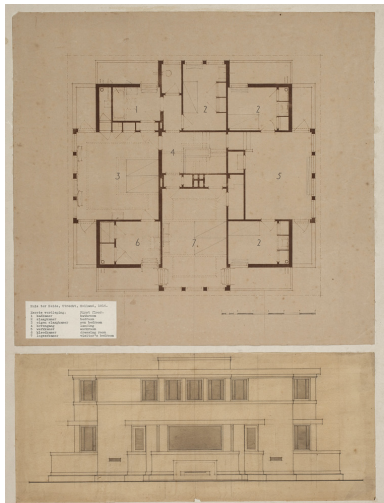
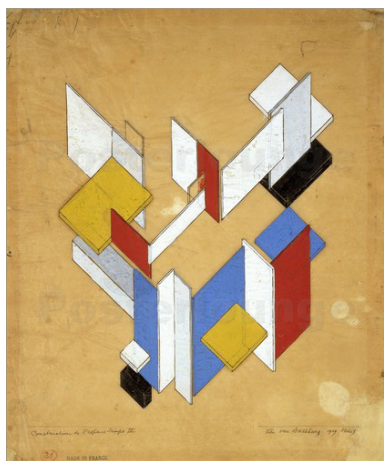
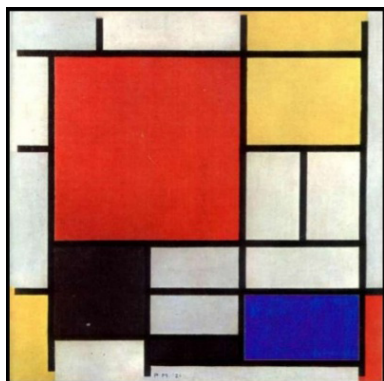
I suoi disegni a matita e carboncino costituiscono il terreno dove Mies coltiva la sua ricerca del potenziale espressivo legato alla riduzione al minimo degli elementi strutturali, dove regna il potere della luce sul rigore dei volumi. I numerosi disegni di diversa natura elaborati testimoniano l'importanza che la rappresentazione rivestiva per Mies nella sua attività progettuale, passando da schizzi veloci in cui si addensa l'essenza dell'idea progettuale a simulazioni di inserimento all'interno di un contesto fotografico di disegni più dettagliati. (Fig. 4)

In ogni caso, il disegno si fa testimone della volontà di esprimere l'essenza dell'ordine intrinseco dell'opera.¹²

Procedendo con la ricognizione sul contesto europeo, in Olanda sul finire del primo decennio del XIX secolo, si sviluppava il movimento *De Stijl* soprattutto grazie all'attività delle figure dei pittori Piet Mondrian e Theo van Doesburg e dell'architetto Gerrit Rietveld che insieme ad altri artisti facevano parte del gruppo che elaborò il manifesto pubblicato nel 1918 sul secondo numero della rivista *De Stijl*.

Negli otto punti di questo primo manifesto essi proclamavano il distacco

Fig. 4 L. Mies van der Rohe, progetto per una Villa in mattoni, prospetto e pianta, 1923.



dell'arte dalla tradizione e dall'individualismo sulla linea del pensiero di Spinoza secondo cui bisognava focalizzarsi sulle leggi immutabili¹³, ma anche della filosofia neoplatonica del matematico Matthieu Schoenmaekers, che sottolineava l'importanza dei tre colori primari a cui non attribuiva solo la direzione, come ad esempio il giallo per il verticale e il blu per l'orizzontale, ma anche le proprietà di compressione (blu) e decompressione (giallo).¹⁴ Teorie a cui Mondrian fa chiaramente riferimento nei suoi dipinti caratterizzati da rettangoli regolati da rapporti proporzionali che delimitano campi di colori primari, denunciando appunto, la rinuncia all'individualismo in nome di una visione globale. (Fig. 5)

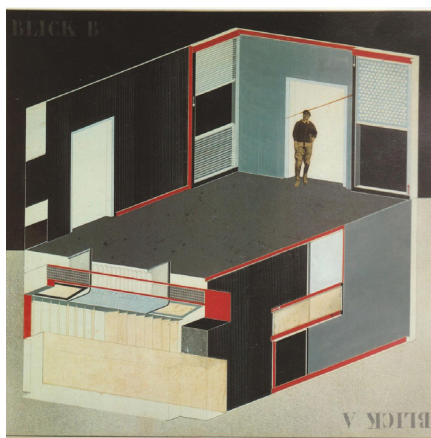
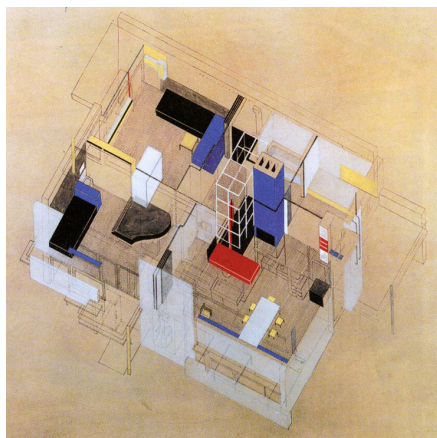
La poetica del *De Stijl* concepita da Mondrian si basava sull'abbandono della linea curva e di qualsiasi riferimento alla confusione generata dal barocco, i colori non dovevano alludere ad alcuno stato emozionale e dovevano essere puri e compatti.¹⁵

Una visione universale, dunque, interpretata anche dalle assonometrie di van Doesburg il quale scriveva, nel 1919 sul n. 15 di *Het Bouwbedrijf*, che *già ora si vede l'inizio di un'architettura concepita su una base spazio-funzionale, che viene disegnata secondo il metodo assonometrico. Questo metodo di rappresentazione consente la lettura contemporanea di tutti gli elementi della casa nei loro rapporti esatti, persino dall'alto e dal basso, cioè senza punti di fuga prospettici*¹⁶.

La sua Contro-costruzione del 1923 in cui piani di colori primari contrastati da superfici bianche sono disposti ortogonalmente tra loro secondo una costruzione assonometrica. (Fig. 6)

Queste considerazioni influenzarono anche l'ambito architettonico con il primo esempio elaborato da Robert van't Hoff, Villa Henry a Huis ter Heide nella periferia di Utrecht (Fig.7), in cui le sperimentazioni dell'utilizzo del cemento armato si materializzano in una composizione dove predominano linee orizzontali e una simmetria nei prospetti. Ma è nelle architetture e nei progetti di arredo di Rietveld che si hanno le più esplicite applicazioni del neoplasticismo in forma tridimensionale, come testimoniano la sedia rosso/blu del 1917 e di casa Schröder-Schröder del 1924 ancora a Utrecht.¹⁷ Il disegno assonometrico che mostra gli interni dell'abitazione (Fig. 8) consentiva con tale metodo di rappresentazione di prescindere dalla soggettività del punto di vista prospettico in favore di una restituzione del tutto oggettiva, universale e controllabile.

Si ebbe, infatti, un progressivo ma non totale abbandono della prospettiva come metodo di rappresentazione, ampiamente utilizzata fino ai primi anni del Novecento, a favore dell'adozione della rappresentazione assonometrica, esplicitando il carattere sintetico di quell'architettura razionalista



che si stava delineando.

Anche El Lissitzky, che divenne membro della rivista *De Stijl* nel 1922 su invito di van Doesburg, sostiene che la prospettiva in qualche modo contraddice la concezione spaziale contemporanea.¹⁸

Tale metodo di rappresentazione, a cui decisero di ricorrere gli architetti appartenenti alle correnti avanguardiste, consentiva loro una totale astrazione dall'oggetto che era, così, semplificato in poche linee e superfici perfettamente misurabili, traducendo quella necessità di lettura rigorosa e non distorta delle forme pure e razionali che accomunava gli architetti italiani degli anni Venti e Trenta.¹⁹(Fig. 9)

L'Italia non rimase indifferente a quanto si stava praticando in Europa, si respirava, infatti, la necessità di un nuovo linguaggio moderno, un'espressione formale che potesse rappresentare le tendenze architettoniche nazionali.

Il Razionalismo si sviluppa sulla considerazione che la ragione potesse essere la risposta alle questioni che la realtà poneva. I fattori scatenanti furono senza dubbio la crisi del primo dopoguerra, gli avvenimenti politici, economici e sociali. Tutti fenomeni che richiedevano delle riflessioni sia in campo architettonico che urbanistico sollecitando i giovani architetti dell'epoca.²⁰

A tal proposito è interessante citare un breve passo di un manoscritto mai pubblicato di Raffaello Giolli del 1926, *l'Architettura alla garçonne*, nel quale afferma che *l'architettura è oggi in un momento curioso di crisi, di fronte ai problemi fondamentalmente nuovi nella necessità che l'investe d'una totale rielaborazione, nell'incarnarsi in organismo di cui oggi per la prima volta pone la esigenza, e nell'usufruir di sistemi che oggi soltanto la tecnica ha scoperto*²¹.

C'è da dire, inoltre, che in Italia, così come in Germania con i progetti di

Pagina a fianco

Fig. 5 P. Mondrian, *Composizione in giallo, rosso, nero e blu*, 1921.

Fig. 6 T. van Doesburg, *Contro-costruzione*, Meudon, 1923.

Fig. 7 R. Van't Hoff, *Villa Henry, Huis ter Heide*, primo piano e prospetto, 1:50, Collezione NAI, Archivio Hoff, 1916.

Fig. 8 G. Rietveld, *casa Schröder-Schröder*, Utrecht, 1924.

Fig. 9 E. Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten*, 1926.

Albert Speer, il regime totalitaristico imponeva dei canoni architettonici che esprimessero, attraverso la monumentalità degli edifici e dei piani urbanistici, la potenza e l'autorità politica²².

In Italia il Movimento Moderno, infatti, si afferma con un leggero ritardo e si identificava, in alcune sue declinazioni, negli evocativismi classici piuttosto che nella retorica del funzionalismo e dell'età della macchina pur percependone le influenze.

Ciò veniva espresso attraverso la ricerca di una rappresentazione simbolica in cui l'architettura dovesse esprimere un nuovo linguaggio che si facesse espressione del proprio tempo senza negare il rapporto con la storia e la tradizione.

Ad esplicitare gli intenti della generazione di architetti che nella prima metà del Novecento si avviava alla definizione di una nuova e contemporanea architettura nazionale è il Gruppo 7 che nella Rassegna Italiana del dicembre 1926 afferma:

Da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente nostra. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione, come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto. Si osservi come certe officine possono acquistare un ritmo di purezza greca perché, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso il Partenone ha un valore meccanico. La nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità, di logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo. Alcuni nostri predecessori, volgendo al futuro, predicarono la distruzione, in favore del falso nuovo. Altri, volgendo al passato, credettero salvarsi con un ritorno al classico. Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, esattamente, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede²³.

Specificando che:

[...] tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono [...]²⁴.

Il Gruppo 7, costituito nell'anno accademico 1925-1926 nell'ambito del Politecnico di Milano da Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, che sostituisce Ubaldo Castagnoli nel 1927, Gino Pollini, Carlo Enrico Riva e Giuseppe Terragni, nel 1926 iniziavano a definire quello che sarebbe diventato il Razionalismo Italiano. In una serie di articoli pubblicati sulla Rassegna Italiana, esprimevano i loro propositi per la

definizione di una nuova architettura che si ponesse in continuità con la tradizione.

In particolare, nella Rassegna Italiana del dicembre 1926, il Gruppo 7, consapevole del fervore che si respirava in ambito europeo, affermavano che *stà all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo, di portarlo alle sue conseguenze estreme, fino a dettare alle altre nazioni uno stile, come nei grandi periodi del passato*²⁵.

A tal proposito interessante citare un contributo nelle pagine del “Quadrante” del 1935 in cui Carlo Belli scriveva che [...] *il pensiero del “gruppo 7” fu di giungere a un nuovo spirito architettonico [...] la fonte ispiratrice del movimento milanese è l'Atene di Pericle, e il senso di una nuova classicità*²⁶.

Si trattava, dunque, di una rinnovata idea di architettura in cui permanevano, sotto l'aspetto di nuove forme, i caratteri che sono ereditati del mondo Classico, dal quale si assimila il concetto di perfezione e di armonia intesi come valori assoluti.

Essi sostenevano, sempre nella Rassegna Italiana del 1926, che *da noi in particolare, esiste un tale substrato classico, lo spirito (non le forme, il che è ben diverso) della tradizione è così profondo in Italia, che evidentemente e quasi meccanicamente la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta tipicamente nostra. E questa è già una grande forza; poiché la tradizione, come si è detto, non scompare, ma cambia aspetto*²⁷.

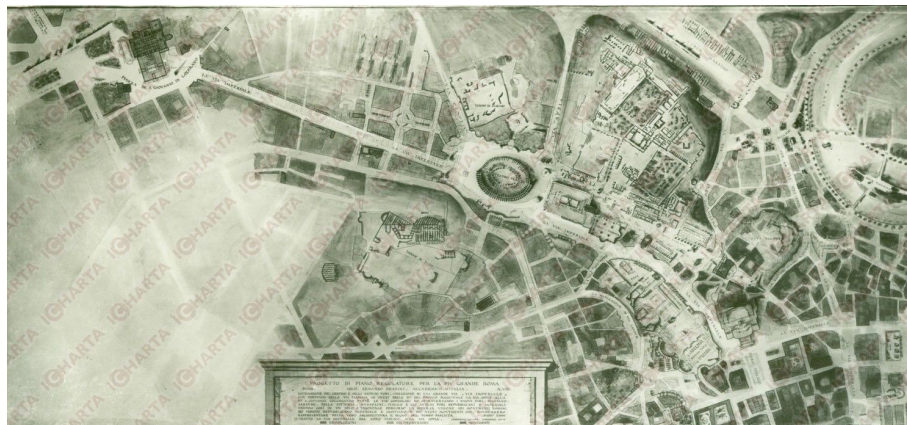
Operando principalmente nel contesto milanese, costituivano una realtà indipendente, almeno inizialmente, da quanto andava sviluppandosi nell'ambito romano dove spiccavano le figure autoritarie di Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini.

Adalberto Libera, che operava anche a Roma, sperava in un ampliamento del gruppo e promosse, nel 1928, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la Prima Esposizione Italiana di Architettura Italiana. L'esito non fu totalmente negativo e fu minimizzato dalle autorità come segno di un'esuberanza giovanile in quanto pensavano che potessero costituire una concorrenza.

La scissione si palesò con la Seconda Mostra di Architettura Razionale del 1931 con l'esposizione del Tavolo degli Orrori, un fotomontaggio nel quale alle scatole di fiammiferi, copertine di romanzi erano accostate le architetture di Giovannoni, Brasini, Bazzani e Piacentini.

Ormai era chiaro che gli architetti romani dovevano confrontarsi con quella realtà milanese che intanto si era istituita nel Movimento Italiano per l'Architettura Razionale.²⁸

Durante il Ventennio, infatti, nell'ambito romano si andavano sviluppan-



do varie declinazioni della nuova architettura che però, dovendo essere rappresentativa del regime fascista, erano accomunate dalla richiesta di rispondere soluzioni lessicali che fossero espressive della grandiosità del potere politico. Da un lato riecheggiava il richiamo alla tradizione classica, dall'altro la spinta rivoluzionaria avanguardista, due filoni che si possono associare, esemplificativamente, a due figure particolarmente emblematiche: Armando Brasini e Marcello Piacentini.

Brasini, definito da Mussolini, in una foto con dedica, 'architetto dell'Italia Imperiale', fu promotore di un barocco monumentale e disegnatore di immagini visionarie della *Urbe*. Le sue scenografiche visioni architettoniche e urbane, ancora legate alle settecentesche vedute di Piranesi, esprimono il forte carattere evocativo e rappresentativo che i canoni del regime richiedevano, come testimoniano, ad esempio, i disegni relativi al progetto del piano regolatore di Roma (Fig. 10) o di Piazza Pia (Fig. 11).

Dopo una prima fase in cui godeva del pieno appoggio di Mussolini che vedeva nelle sue immagini una Roma che tornava alla sua imponenza imperiale così come lui stesso la descriveva nei suoi discorsi, e ciò gli fruttò numerosi incarichi come il Palazzo dell'INAIL (1928-1932) e la Mole Littoria (1937) entrambe a Roma, il Palazzo del Governo (1930-1934) a Taranto, solo per citarne alcuni.

Piacentini, invece, percepisce la ventata innovativa che stava travolgendo l'architettura italiana di questi anni e la necessità di pensare ad un nuovo stile che rispondesse allo spirito del tempo, epurato di qualsiasi elemento superfluo.²⁹

Determinato e moderno, ispirato, senza cadere nell'emulazione, dall'idea delle grandi capitali europee del XIX secolo,³⁰ è consapevole che i caratteri tradizionali di simmetria e assi, a cui ricorreva Brasini nei suoi piani urbanistici, non sono più sufficienti per definire uno spazio di rappresentanza,

Fig. 10 A. Brasini, Progetto di Piano Regolatore per la più grande Roma, 1932.



portandolo ad avanzare nuove gerarchie compositive senza, però, negare il rapporto che l'architettura ha con la storia. Sulla base dei suoi studi sia sull'architettura classica e che su quanto stavano sviluppando gli architetti del Movimento Moderno europeo a lui contemporanei sia in campo architettonico che urbanistico, Piacentini subiva positivamente le sollecitazioni dettate dal fermento culturale che si respirava ed era affascinato dalle grandi città che si sviluppavano in Europa. Egli stesso, consapevole di questo cambiamento in corso, parla di una *nuova sensibilità*³¹ e della capacità dei razionalisti di aver rinnovato il sistema costruttivo mediante l'uso del cemento armato. Inoltre nei suoi scritti esalta il nuovo linguaggio che si stava sviluppando come espressione dell'essenza e della struttura intrinseca delle architetture classiche, senza mai cadere nell'emulazione o nella riproduzione di stili appartenenti al passato.³²

I membri del M.I.A.R. sono i portavoce di quella necessità di innovazione che caratterizzava l'Italia già a partire dagli anni '20 ed erano proiettati verso la modernità, i loro riferimenti teorici erano, infatti, *Vers une architecture* di Le Corbusier, uscito nel 1923, e *l'Internationale Neue Architektur* di Gropius del 1925. Essi aderivano ai principi del Razionalismo Europeo, ovvero alla logica e alla razionalità, auspicando un rinnovamento della tradizione architettonica nazionale,³³ un'intensa attività intellettuale accompagnata dalla tensione politica che inevitabilmente influiva sulle personalità che operavano negli anni a cavallo tra i due conflitti mondiali e i primi anni

Fig. 11 A. Brasini, Progetto per Piazza Pia e sistemazione dei borghi vecchio e nuovo, Roma.

della ricostruzione post-bellica, in cui *la lotta dei principi occupava le menti*³⁴. Il fermento culturale che si respirava in quegli anni si esprime in un linguaggio generato dai disegni di progetto dove *la rappresentazione come mimesis, non è intesa come semplice ripetizione, ma come momento intuitivo di un processo di miglioramento*³⁵.

Cosa si intende per mimesis?

Il termine *mimesis*, dal greco *μίμησις* (*mímēsis*), letteralmente ha come significato l'atto dell'imitazione in quanto corrispondenza analogica e percettiva tra il reale e la sua rappresentazione³⁶, dalla cui radice derivano diverse parole che alludono all'azione della mimesi, della mimetizzazione, dell'imitazione dunque copia. Ma in questo caso la *μίμησις* (*mímēsis*) ha un'accezione diversa, o per meglio dire, ha un valore aggiunto.

Si tratta, infatti, di un processo articolato che parte da una profonda conoscenza, in questo caso specifico, della storia e della tradizione, per poi giungere, attraverso una fase interpretativa e ri-elaborativa, alla definizione di un nuovo codice linguistico che, seppur fortemente ancorate ancorato alle proprie radici, risulta porsi in continuità con esse e allo stesso tempo essere fortemente innovativo.

La *μίμησις* (*mímēsis*) presuppone, dunque, il riconoscimento di un tipo, inteso come *typos* ovvero modello a cui tendere per poi superarlo senza cadere nella ripetizione di esso. Ciò che si eredita dalla tradizione Classica non è il mero aspetto formale che si manifesta nel manufatto architettonico costruito, cadendo così nella riproduzione, bensì i principi e le leggi che lo regolano. Si tratta, quindi, di una *μίμησις* (*mímēsis*) interna, legata alla struttura sintattica del linguaggio architettonico e che si distingue, dunque, dalla *μίμησις* (*mímēsis*) morfologica, legata all'aspetto formale ed estetico, costituendo, pertanto, un atto molto più profondo e complesso della semplice emulazione.³⁷

Questa ricerca trova espressione nel campo della rappresentazione che va a costituire il luogo in cui, come afferma Vittorio Ugo, *si risolve il rapporto tra le "parole" e le "cose" dell'architettura*³⁸, ovvero, la relazione che intercorre tra i fondamenti teorici che regolano il concetto di architettura e gli elementi che la costituiscono, un rapporto che si manifesta nel disegno in cui si addensano le intenzioni che l'autore ha sviluppato nel suo pensiero, costituendo la massima espressione della personale interpretazione che si traduce in quel fare poetico aristotelico, *ποίησις* (*poiesis*), secondo cui l'arte è intesa come momento catartico di processo migliorativo in quanto

non costituisce una copia formale della realtà, bensì i principi che la regolano, ovvero l'essenza, quella che Platone definiva “*idea*” e Laugier “*procédés de la nature*”³⁹.

Sul concetto di arte, però, Platone adotta una teoria diversa, egli, infatti, condanna l'arte figurativa poiché costituisce una copia dell'idea della realtà della quale ne rappresenta soltanto una riduzione.

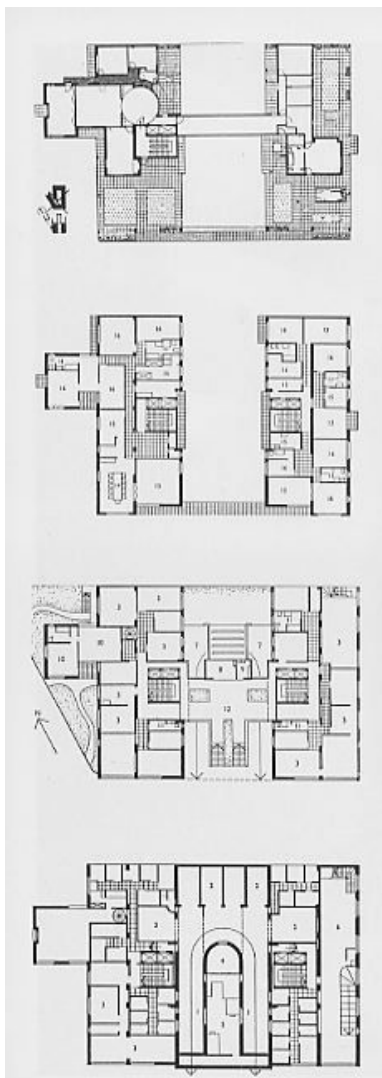
Johann Joachim Winckelmann a metà del Settecento a tal proposito affermava che *per mezzo del secondo (dell'imitazione) la cosa imitata, ove sia fatta con intendimento, prende quasi un'altra natura e diviene originale*⁴⁰, sottolineando, quindi, il potenziale della conoscenza nella definizione di una nuova condizione.

Su questo tema è nota la posizione che assume Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy che nel suo *Dictionnaire de l'Architecture* del 1788 definisce il concetto di imitazione affermando che *la natura delle facoltà umane è tale che non può creare che combinando le cose già create né inventare che imitando*⁴¹. La rappresentazione si pone, quindi, come strumento per *rendere visibile*, per dirla alla Paul Klee, le leggi sottese che regolano il progetto di architettura e la forma in cui si manifestano tali leggi costituisce il risultato di un processo di lettura critica e interpretativa del modello.

Il concetto forma, etimologicamente, dal greco *μορφή (morphé)* rimanda all'azione del vedere (*mor-*) una faccia (*-phè*) dunque letteralmente “faccia visibile”, aspetto esteriore, in questo caso, invece, il termine rimanda al concetto più profondo di *σχῆμα (skhēma)*, ovvero manifestazione dell'insieme di proprietà intrinseche definite attraverso una struttura sintattica codificando, così, un nuovo linguaggio semantico che presuppone delle considerazioni teoriche⁴².

Quindi il concetto di *μίμησις (mīmēsis)* trova espressione nella forma, intesa, quindi, come esito di un processo che parte dal riconoscimento del modello da seguire e dalla profonda conoscenza dei principi che lo regolano fino alla definizione di un nuovo modello frutto di una sintesi teorica e rappresentativa.

Partendo da queste considerazioni, il linguaggio architettonico che gli architetti del Movimento Moderno stavano definendo, affonda le sue radici teoriche proprio sul concetto di *mimesis* secondo l'accezione poetica del termine, dove i canoni classici costituiscono un modello di armonia e proporzione a cui tendere e che costituisce il punto di partenza nella definizione di una nuova architettura nazionale.



1.2 Il di-segno dei protagonisti negli anni '30.

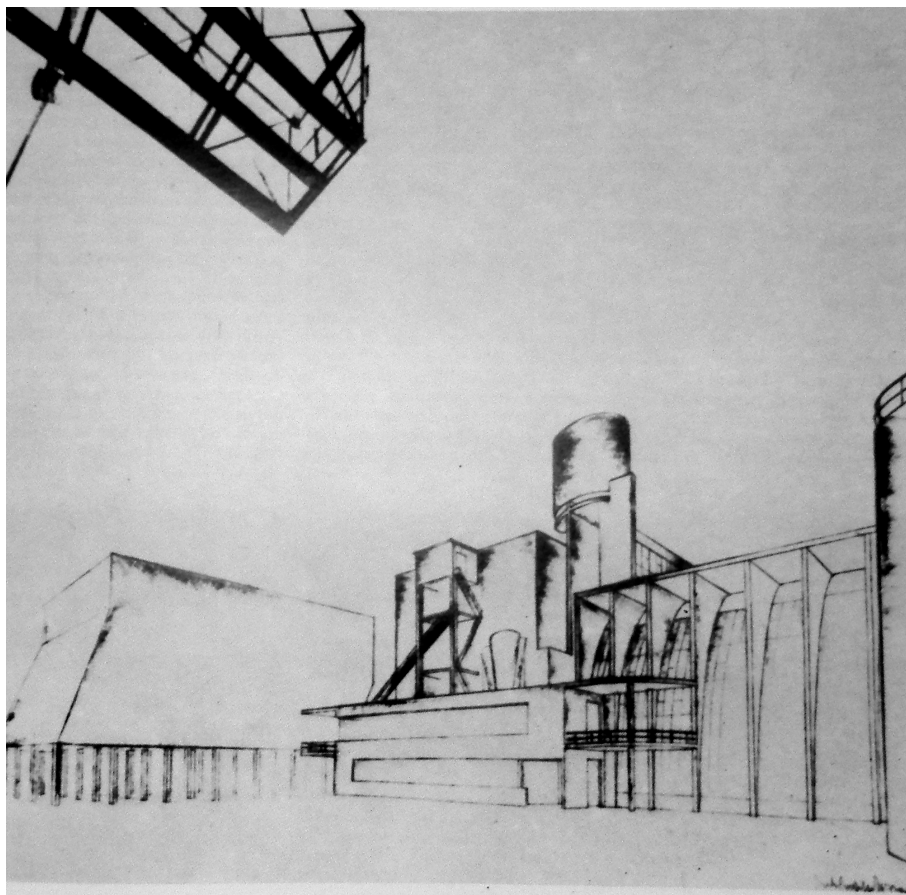
Il disegno di progetto viene introdotto attraverso le esperienze di alcuni degli architetti italiani che hanno partecipato alla definizione di una nuova architettura a partire dagli anni '30 fino allo scoppio del secondo conflitto mondiale nel '39 analizzando il percorso che li ha condotti verso la definizione di un proprio linguaggio architettonico.

Per definire, quindi, come si pone la rappresentazione all'interno di questo processo di cambiamento in ambito architettonico prendendo in esame i disegni concepiti da figure quali Giuseppe Terragni, Alberto Sartoris, Giovanni Michelucci, Ignazio Gardella, Luigi Cosenza, Mario Ridolfi, Adalberto Libera e Luigi Moretti, che meglio contribuiscono a definire il dibattito architettonico di quegli anni.

Si ripercorre, dunque, attraverso la produzione grafica la personale partecipazione alla storia e alla definizione di quel linguaggio nazionale di cui si sentiva l'esigenza in quegli anni, quell'*eterodossia del Movimento Moderno*⁴³ di cui parlerà successivamente Rogers. Pur presentano ciascuno di essi una poetica architettonica autonoma, sono accomunati da quello che Rebecchini, in riferimento alle figure di Gardella, Libera, Michelucci e Ridolfi, definisce *atteggiamento culturale comune [...] un modo particolare di conoscere e interpretare la realtà, più dall'interno di un proprio personalissimo modo di vedere le cose, che dall'esterno di filoni di cultura istituzionali*⁴⁴.

Sono anni in cui l'architettura italiana si focalizza sull'essenza dei principi del Movimento Moderno, ovvero l'adeguamento della forma allo scopo, la storia, i materiali, abbandonando progressivamente l'astrazione e la standardizzazione di quella produzione industrializzata.⁴⁵ Architetti che hanno avviato un'esegesi personale dell'architettura moderna configurandosi come parte attiva della sua definizione. Ed è in questo senso che lo *stile va inteso [...] come pratica del progetto [...] come risultato da raggiungere attraverso un percorso originale e di presa di coscienza interiore*⁴⁶ e il disegno costituisce il *σύνολον (synolon)* aristotelico inteso come una fusione dei principi razionalisti e dell'interpretazione personale. È in questo ristretto lasso temporale che vanno definendosi quelle radici culturali nazionali che consentono ai giovani architetti italiani di distinguersi dal contesto internazionale maturando, poi, nelle loro opere più tarde. La costruzione del Razionalismo ha, come si è detto, origine da una profonda conoscenza dei principi alla base dell'architettura classica trovando espressione nei progetti elaborati proprio in questi anni, quella *mimesis* che conduce ad un processo di sintesi e superamento dei riferimenti ai canoni architettonici tradizionali.

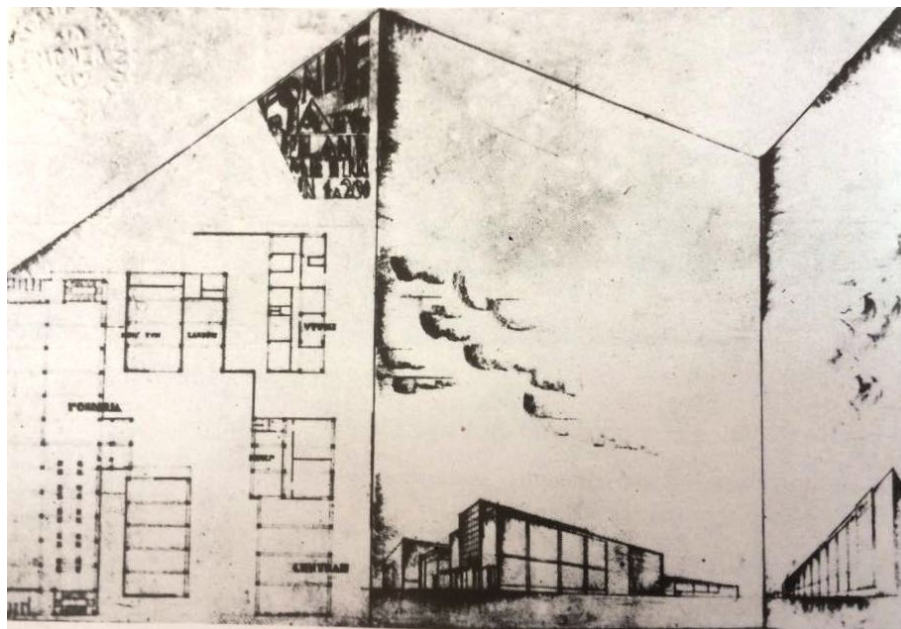
Tale caratteristica la si può ricercare, ad esempio, nelle cosiddette Cinque Case Milanesi, *espressione tipicamente borghese della costruzione della città*⁴⁷ tra le quali Casa Rustici a Milano del 1933-35, progettata insieme a Pietro Lingeri (Fig.12), che forse meglio sintetizza l'aspetto innovativo del Razionalismo lombardo creando un nuovo *typos* edilizio dove l'equilibrio e la simmetria del prospetto dal sapore classico subiscono l'interferenza di un volume aggiunto lateralmente che sembra alludere all'impianto basilicale romanica con campanile. Terragni contribuisce con indiscutibile forza alla definizione di una nuova architettura già nella prima esposizione promossa dal MIAR con il suo progetto per una Fonderia di tubi e per un'Officina per la produzione di gas a Como del 1927 mostra le sue capacità progettuali. De Seta afferma che *le prospettive disegnate, assai più che le foto del plastico di progetto, denunciano chiaramente nel gusto stesso del segno grafico, suggestioni costruttivistiche e reminescenze futuristicheggianti, anche se nessuna concessione viene fatta allo scenografico santeliano*⁴⁸. (Fig. 13) Giuseppe Terragni affida alla pratica del disegno il fluire delle sue idee progettuali e razionamenti teorici sull'architettura e sul contesto, viene descritto da Ico Parisi come *un lavoratore instancabile, che*



Pagina a fianco

Fig. 12 G. Terragni, P. Lingeri, Casa Rustici, Milano, 1933-35.

Fig. 13 G. Terragni, progetti per una Fonderia di tubi, prospettiva, Como, 1927.



amava rintanarsi nel suo piccolo locale studio personale, "cella progettuale" dove stava rinchiuso per ore, [...] in continuo e accanito schizzare, sovrapponendo idea a idea, soluzione a soluzione, isolamento che non ammetteva e consentiva interruzioni [...]. Produceva fogli con schizzi e annotazioni, spesso anche sul retro, da interpretare e tradurre graficamente. Terragni proponeva particolari costruttivi per i quali il realizzatore di doveva inventare nuove tecniche e insolite metodologie. Le sue capacità di comporre volumi e spazi in stupefacente armonia erano e sono fattori determinanti per delineare e valutare la sua statura di architetto. Il rapporto con le arti figurative era in continuo conflitto con il suo segno architettonico e la sua ricerca di integrazione delle arti non fu interamente risolta⁴⁹. Alberto Sartoris, invece, vede nella personalità di Terragni il vero tipo dell'architetto egizio, del Medioevo o del primo Rinascimento, [...] come costruttore severo sui cantieri. [...] Sempre alla ricerca della perfezione globale, [...] del capolavoro integrato, [...] si meditava spesso sul concetto di monumentalità. Un edificio di piccole dimensioni può essere un monumento. Deve comunicare la grandezza e i significati, come accade nel Dantenum⁵⁰. (Fig. 14)

In questo progetto del 1938, infatti, si condensa lo stretto rapporto con la storia, il luogo e la tradizione e trovano espressione nella sua *creatività poetica*.⁵¹

Nelle sue raffinate ed eleganti prospettive, appositamente studiate come immagine di uno specifico stato emozionale e letterario di quest'opera architettonica, si legge l'attenzione alla spazialità degli ambienti e ai materiali utilizzati (Fig. 15), si abbandona l'astrazione delle sintetiche assonometrie isolate a vantaggio di visuali prospettiche perfettamente inserite nel con-

Fig. 14 G. Terragni, progetti per una Fonderia di tubi, pianta, due vedute, Como, 1927.

testo, in alcuni casi con il riferimento anche alla figura umana (Fig. 16), nelle piante e negli alzati, invece, si esplicita l'espressione sintattica del Razionalismo di Terragni attraverso l'armonia compositiva nelle proporzioni geometriche che sono alla base della genesi del progetto (Fig. 17) e il rapporto dimensionale con l'impianto della Basilica di Massenzio. (Fig. 18) Si configura come una perfetta traduzione di quel processo di *mimesis* inteso come fare poetico che partendo da considerazioni teoriche e dalla conoscenza della storia e della tradizione, si configura un nuovo palinsesto di significati senza negarne i presupposti. A tal proposito Sartoris afferma che *Terragni ha continuato la tradizione italiana, non in chiave impersonale come calco o mimesi, ma come vitale manifestazione di creazione e invenzione*⁵² e che *il metodo compositivo di Terragni si svolgeva secondo le regole del più stretto razionalismo. Da elementi funzionali sistemati con rigore all'interno, si costituivano volumi che riflettevano questi elementi all'esterno, creando il linguaggio assoluto delle forme*⁵³.

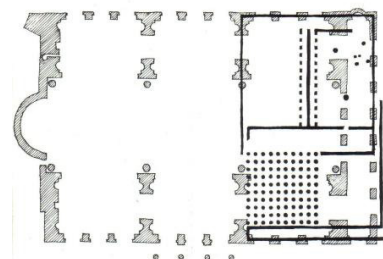
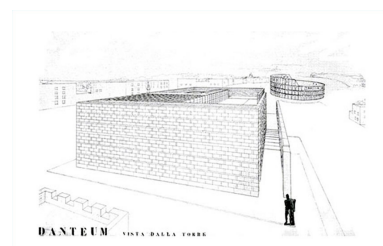
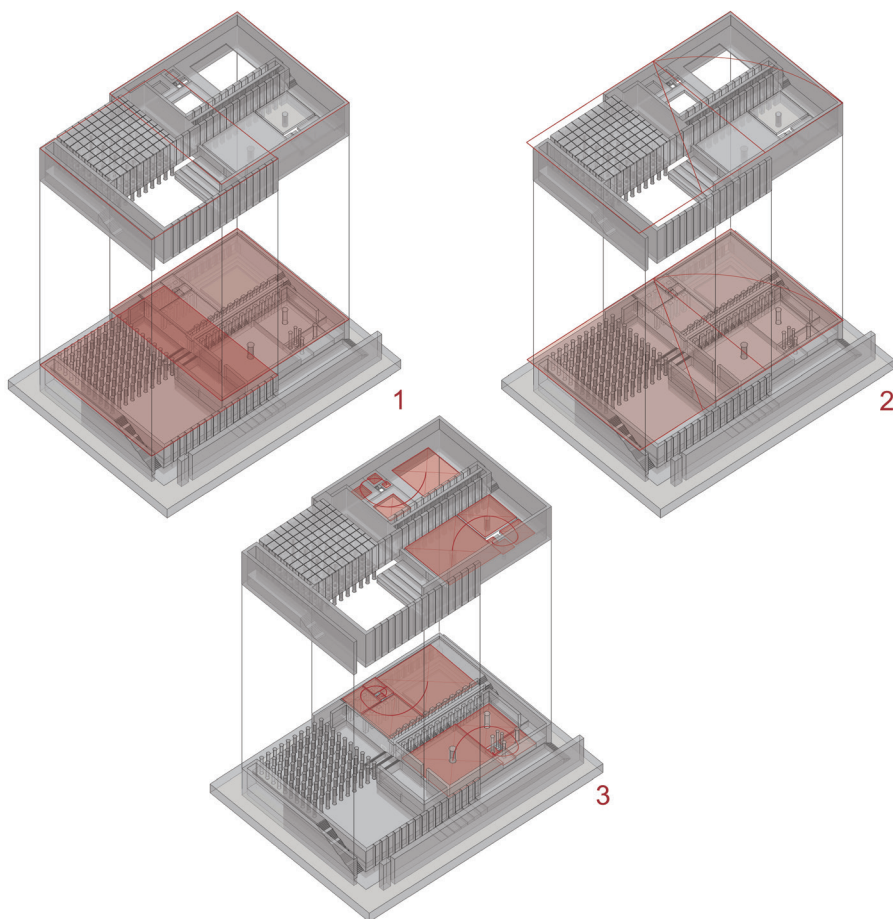
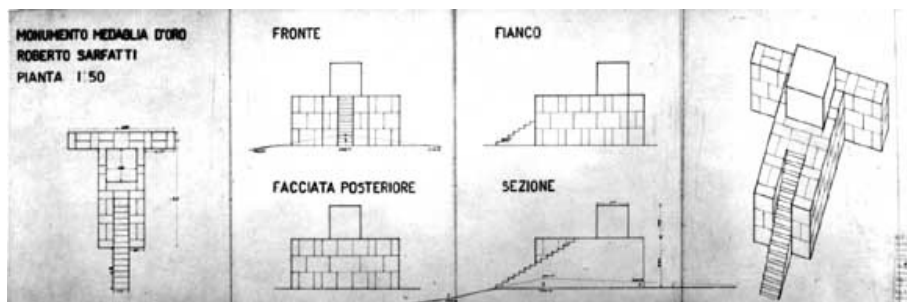
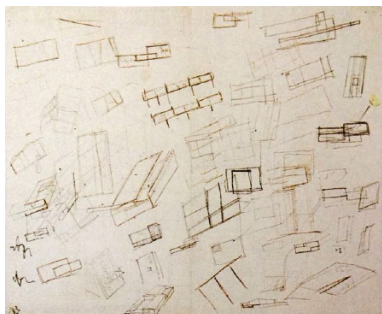
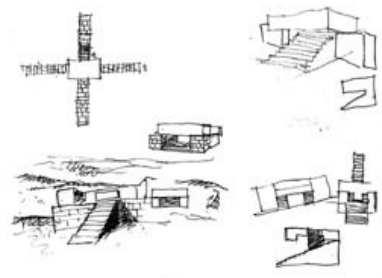
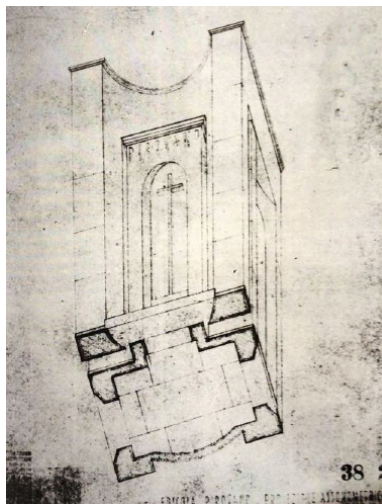
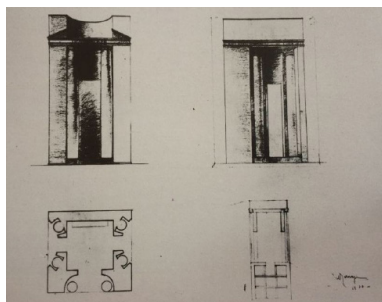


Fig. 15 G. Terragni, P. Lingeri, Danteum, vista verso la sala dell'Impero, Roma, 1938.

Fig. 16 G. Terragni, P. Lingeri, Danteum, vista dalla torre, Roma, 1938.

Fig. 17 Geometrie compositive e rapporti armonici nel Danteum.

Fig. 18 Sovrapposizione tra la pianta della Basilica di Massenzio e la pianta del Danteum.

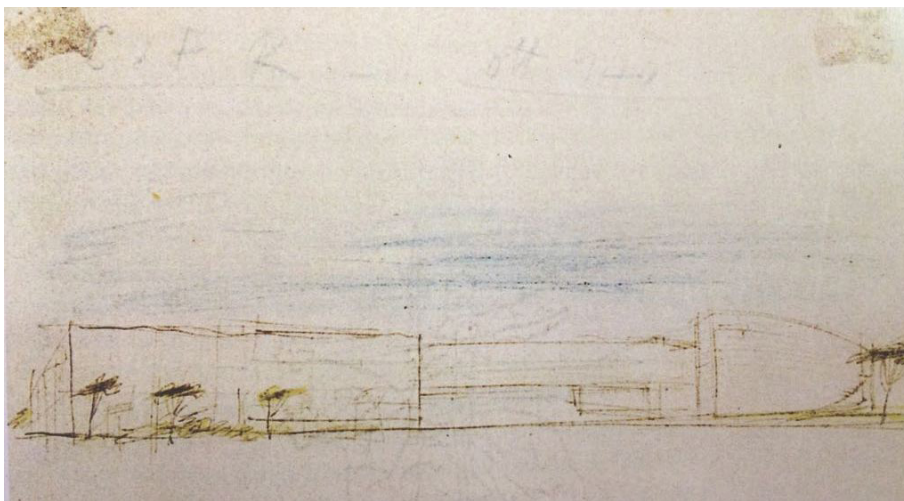


Eisenman, invece, interpreta diversamente l'opera di Terragni, ignorando i valori simbolici di un singolo edificio e disinteressandosi dell'approccio letterario volto a descrivere le singole soluzioni, affidandosi, invece, ad un'analisi delle relazionalità tra le parti ricostruendo le intenzioni progettuali attraverso la scomposizione delle parti. Infatti, l'analisi degli aspetti sintattici delle forme architettoniche elaborata da Eisenmann nel suo *Giuseppe Terragni, trasformazioni scomposizioni critiche* costituisce una lettura critica di due dei progetti comaschi più noti, la Casa del Fascio e Casa Giuliani-Frigerio.

L'approccio razionale di Terragni, che si manifesta attraverso il ricorso al rigore geometrico e ad una particolare attenzione all'uso dei materiali, gli consente di approfondire e concretizzare la sua ricerca sul concetto di monumentalità di un'opera. Egli, infatti, sosteneva che tale carattere non è necessariamente dato dalla maestosità dimensionale di un edificio, ma dal suo valore evocativo e simbolico. A sostegno di questa sua tesi vi sono i numerosi progetti di piccole opere funerarie, considerava, infatti, *tombe come esperimenti di composizione [...] come laboratorio per le sue principali idee e motivi*⁵⁴ elaborando un gran numero di disegni di studio. (Fig. 19-20-21)

Un interessante esempio è rappresentato dalla raccolta di numerosi disegni realizzati per il Monumento a Roberto Sarfatti sul Col d'Echele degli anni 1934-1935 in cui si concentrano una serie di studi sulla forma e sull'idea di monumentalità, che per Terragni non era necessariamente connessa alle dimensioni dell'edificio. Privo di qualsiasi convenzione sintattica, il foglio di carta costituisce un campo di ricerca e sperimentazioni dove viste assonometriche sono accostate alle sezioni, un costante controllo degli spazi e della loro percezione, un monolite compatto che viene inserito nel contesto secondo diversi punti di vista, per poi giungere alla conformazione definitiva con i disegni tecnici. (Fig. 22)

La Casa del Fascio del gruppo rionale Portuense-Monteverde a Roma, non realizzato, datato 1939-1940, costituisce uno dei suoi ultimi progetti per il quale elabora ben 43 disegni. Si tratta della ricerca di una forma



che fosse capace di esprimere attraverso la scomposizione dei volumi e il rigore geometrico, quella che Mantero definisce *una contestazione realizzata con un'architettura che dichiara fino in fondo la propria autonomia disciplinare*⁵⁵. Emblematico il disegno 66/33/B (Fig. 23) sul quale ci sono circa 50 schizzi di studio, tra sezioni, piante, assonometrie, una serie di forme che seguono il flusso di idee traducendosi in immagini che sembrano scomporsi a partire da una forma semplice per poi generare un incastro di volumi secondo rapporti armonici. Con questo progetto, Terragni produce un'architettura nuova, ricca di idee, in cui mette in relazione due corpi di fabbrica sui lati opposti di una strada, ognuno con le proprie caratteristiche: l'uno trasparente e stereometrico, l'altro chiuso, ma dinamico, con superfici curve e pareti oblique, e insieme collegati da un ponte⁵⁶. (Fig. 24)

La ricerca sui volumi di Terragni, presente sia in pittura che in architettura, è, almeno secondo le intenzioni da lui stesso espresse, momento fondamentale del razionalismo. Si tratta di rendere l'architettura capace di suscitare emozione e riflessione, le forme, i rapporti tra pieni e vuoti, luci e ombre, i materiali e le loro superfici, tutto concorre alla partecipazione emotiva del fruitore⁵⁷.

Per Terragni, quindi, l'architettura in tutte le sue parti, dalla genesi alla materializzazione, costituisce parte attiva nel dibattito incentrato sul suo ruolo evocativo, carattere derivante dalla sua personale esperienza nel corso dei suoi viaggi di studio durante i quali schizzi e annotazioni traducono il suo bisogno di conoscenza per fissare ciò che ha generato in lui maggiore suggestione, quei caratteri classici che poi diventeranno i suoi riferimenti. In questo senso, la rappresentazione costituisce per Terragni parte integrante della sua formazione nella cui pratica si addensa lo stretto rapporto

Pagina a fianco

Fig. 19 G. Terragni, Edicola Stecchini, Como, 1928/1930-1931.

Fig. 20 G. Terragni, A. Terragni, Edicola Stecchini, Como, assonometria dal basso presentata in Comune, 10 novembre 1930.

Fig. 21 G. Terragni, Monumento a Roberto Sarfatti sul Col D'Echele, studi con i percorsi proiettati in tutte le direzioni e con breve scala d'arrivo al podio, 1934-1935.

Fig. 22 G. Terragni, Monumento a Roberto Sarfatti sul Col D'Echele, pianta, prospetti, sezione e vista assonometrica, 1934-1935.

Fig. 23 G. Terragni, Casa del Fascio per il Quartiere Monteverde-Portuense, Roma, piccoli schizzi di studio, in assonometria, sezione e pianta, 1939-1940.

Fig. 24 G. Terragni, Casa del Fascio per il Quartiere Monteverde-Portuense, Roma, prospettiva da Sud completa dei due corpi di fabbrica, 1939-1940.

Pagina 32

Fig. 25 G. Terragni, rilievo dei capitelli e di un fregio di San Fedele, Como.

Fig. 26 G. Terragni, veduta del Palatino, Roma, 26 novembre 1925.

Fig. 27 A. Sartoris, planivolumetrico per un quartiere alla periferia di Torino, 1926-1927.

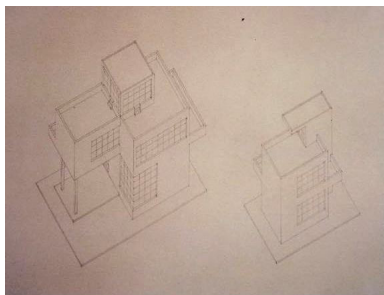
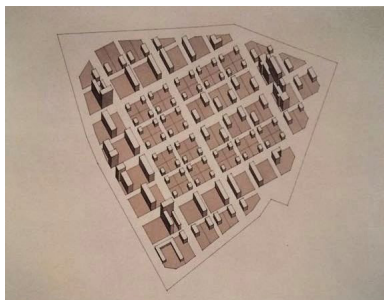
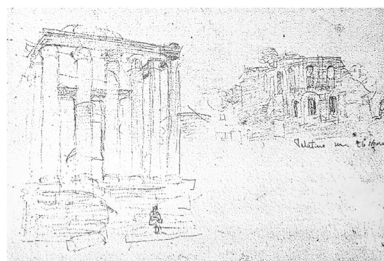
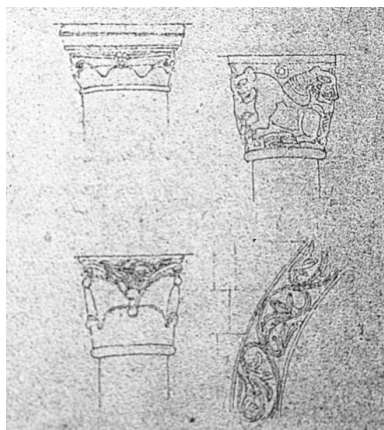
Fig. 28 A. Sartoris, cellule economiche unifamiliari per la periferia di Torino, 1926-1927.

Pagina 33

Fig. 29 A. Sartoris, Notre-Dame du Bon Conseil, Lourtier, spaccato assonometrico, 1932.

Fig. 30 A. Sartoris, edificio delle Comunità artigiane, Torino, sviluppo delle volumetrie della prima soluzione, gennaio, 1928.

Fig. 31 A. Sartoris, Casa per il poeta Henri Ferrare, Ginevra, 1930.



che instaura tra la conoscenza e la sua interpretazione.

Il viaggio, infatti, è un momento fondamentale nella definizione della poetica dell'architetto comasco ed Elisabetta Terragni, nel suo *I viaggi di architettura di Giuseppe Terragni. Appunti e immagini dai taccuini*, lo esplicita attraverso la ricostruzione delle tappe dei suoi itinerari interpretandola come un *interessante modo di seguire un percorso intellettuale costretto in un tempo breve*, ma di grande impatto nella sua formazione. Terragni compie quattro viaggi: in Italia per le città artistiche nel 1925, due volte in Germania nel 1927 e nel 1931 e tra Marsiglia ed Atene in occasione del IV Congresso CIAM nel 1933. *I viaggi in Germania, tra Stoccarda e Berlino, sono legati soprattutto allo studio delle architetture razionaliste e della cultura germanica*,⁵⁸ costituendo dei passaggi fondamentali per la sua formazione, e nonostante siano stati intrapresi senza un particolare filo conduttore che li mettesse in relazione, hanno condotto il giovane Terragni all'elaborazione di un materiale documentario molto interessante.

Ad esempio, il viaggio intrapreso a Roma nel 1925 è stata l'esperienza durante la quale le architetture classiche sono state studiate attraverso l'indagine della struttura intrinseca che regola i rapporti proporzionali e la scelta dei materiali. Già nei suoi primi disegni scolastici come quelli elaborati per i dettagli della Basilica di San Fedele a Como si evince il suo profondo interesse per l'analisi degli elementi architettonici accuratamente rilevati (Fig. 25). Ma è proprio durante i suoi viaggi che esprime la sua attenzione alle forme e al rapporto con il contesto attraverso il ricorso ai tratti più liberi che caratterizzeranno i disegni studio dei suoi progetti.⁵⁹ Un'interessante testimonianza è la veduta del Palatino a Roma, datato 26 Novembre 1925 in cui si riconoscono il teatro di Marcello e il tempio di Vesta, dove si anticipa quella maturità sintomatica della sete di conoscenza e di approfondimento che lo accompagnerà per tutta la sua attività (Fig. 26).

A tal proposito Zoffoli esplicita il ruolo fondamentale che il disegno riveste proprio nel processo di codificazione segnica del passaggio da una suggestione o da un pensiero teorico alla trasmissione e alla comunicazione. Si tratta di una ricostruzione mentale di quelli che definisce *frammenti di conoscenza* che si ricompongono generando una nuova configurazione definendo un nuovo *testo architettonico* espressione non solo della capacità dell'architetto di attingere al proprio bagaglio culturale in maniera critica senza cadere nella pedissequa ripetizione ma anche della sua poetica che si manifesta nella sua creatività e nella sua personalità stilistica di espressione⁶⁰.

Terragni, nei suoi vari disegni di studio, specie durante la fase ideativa del

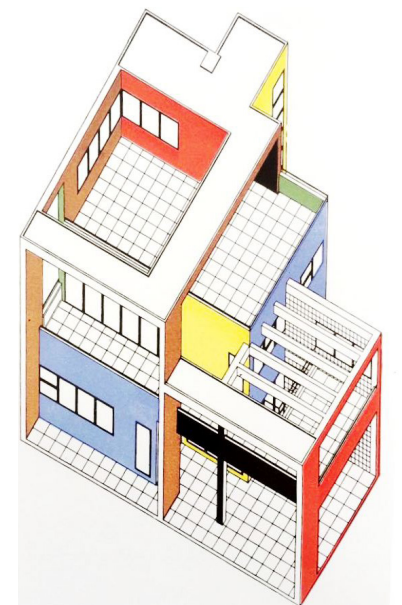
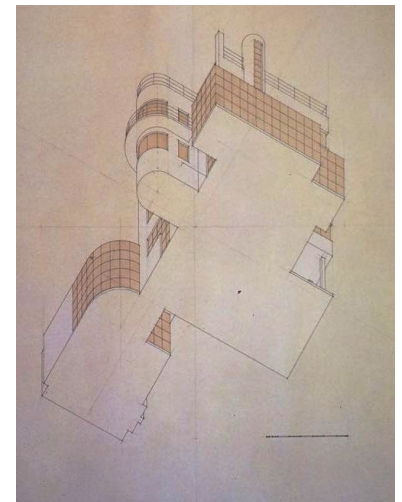
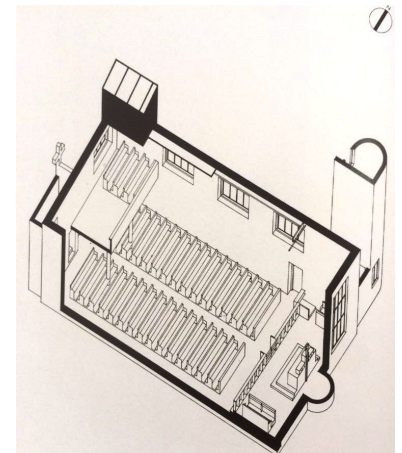
progetto, ricorre spesso anche alla sezione come strumento di rappresentazione per comprendere le peculiari relazioni che lo definiscono. Quella sezione che, come afferma Purini, consente il controllo sincronico del dialogo che intercorre tra le parti dell'edificio, ovvero della dipendenza che lega i vari elementi che lo costituiscono e dell'interconnessione sia spaziale che percettiva tra gli ambienti,⁶¹ e che consente al progetto, e che, quindi, consente al progetto di palesarsi⁶².

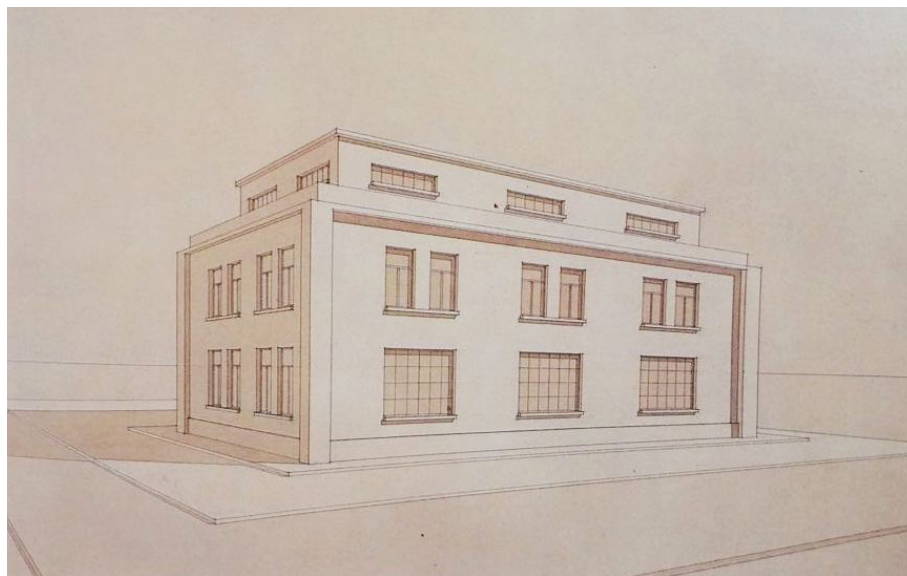
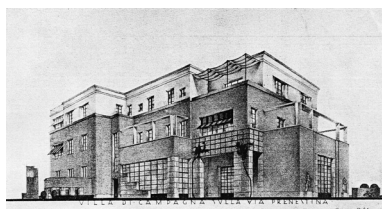
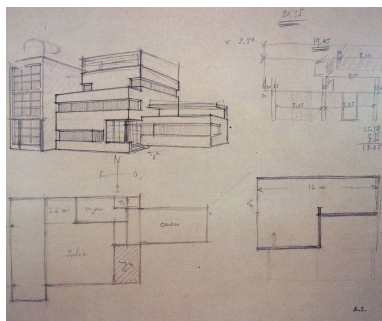
Un altro interessante protagonista è il torinese Alberto Sartoris, molto vicino a Terragni col quale sul finire degli anni Venti scambiava un fitto carteggio. Appassionato anche di pittura oltre che di architettura svolge tra il 1932 e il 1936 un'intensa attività e presenta la prima edizione di *Elementi dell'architettura funzionale* alla Galleria del Milione di Milano con una mostra di assonometrie. Per Sartoris ogni progetto ha, come afferma Bruno Reichlin, un *valore figurativo autonomo [...] dove [...] le regole dello splendore geometrico e numerico, fatto di sintesi, di ordine elevato e di precisione massima [...] i divini principi della proporzione, dell'equilibrio dei volumi, del purismo ed elementarismo*⁶³. Cesare De Seta vedeva nei suoi disegni *l'attaccamento ai suoi esordi di grafico e pittore*⁶⁴. Il suo rigore semantico si traduce nell'estrema precisione sintattica della copiosa quantità di disegni che elabora su sfondi uniformi, preferendo l'utilizzo della china e di matite dure ai morbidi tratti del carboncino dichiarando lui stesso di non averne mai utilizzato.⁶⁵ In maniera completamente opposta alla pratica di Terragni di annotare ed elaborare spesso sullo stesso foglio il flusso di idee, Sartoris, riferendosi a Terragni, afferma *io ero preciso e i miei piani erano lineari, puliti, lui arrivava e faceva i suoi schizzi a mano libera sui disegni*⁶⁶. (Fig. 27-28)

Le sue rigide assonometrie gli consentivano di interrogare l'oggetto della rappresentazione anche nella conformazione interna, come testimoniano i numerosi spaccati assonometrici tra cui quello relativo a Notre-Dame du Bon Conseil a Lourtier del 1932 (Fig. 29) o le assonometrie dal basso come quelle elaborate per l'edificio delle Comunità artigiane elaborate tra il 1927 e il 1928. (Fig. 30)

Nei suoi disegni, analogamente a quanto accadeva nelle rappresentazioni degli artisti aderenti al De Stijl, il contesto e la figura umana sono totalmente assenti. Le sue astratte assonometrie puriste sono ridotte alla loro *essenza ultima*⁶⁷, dove gli oggetti sono completamente isolati. (Fig. 31)

L'esperienza di Alberto Sartoris si concretizza, dunque, in disegni che manifestano nella loro oggettività ed esattezza, un rigore compositivo che è espressione della costante presenza geometrica nel processo progettuale.⁶⁸ Rare sono le visuali prospettiche che restano molto controllate geometri-





camente come testimoniano gli studi per la casa per artisti in Liguria del 1926 (Fig. 32) o gli schizzi elaborati per la Casa per il pittore Jean Saladin van Berchem a Auteuil del 1930. (Fig. 33)

Dalle assonometrie di Sartoris passiamo alla rassegna delle elaborazioni di Giovanni Michelucci, espressione del suo pensiero, fertile terreno in cui coltiva e sperimenta le sue considerazioni teoriche sull'architettura e sulla città e sul rapporto tra forma e materia. L'influenza di Croce traspare in una sua considerazione del 1925 quando afferma che l'arte presuppone un'idea che deve essere espressa con semplicità, tanto più è definita interiormente questa idea maggiore sarà la semplicità con cui essa si manifesterà.⁶⁹ La sua incessante ricerca della verità ha origine proprio quando tornò dalla guerra nel 1918. I suoi primi progetti manifestano delle influenze romantiche dell'architettura tradizionale toscana, come la casa Cerri a Montecatini Terme del 1924 (Fig. 34), che presto abbandonerà a vantaggio di un linguaggio innovativo come la villa Valiani a Roma del 1931. (Fig. 35)

Negli anni trenta, infatti, subì le influenze e le sollecitazioni delle avanguardie partecipando attivamente nel rinnovamento culturale in campo architettonico. Il progetto per la stazione di Santa Maria Novella a Firenze del 1933 del gruppo toscano da lui coordinato, composto da Baroni, Berardi, Gamberini, Guarnieri e Lusanna, costituisce la prima concretizzazione di quei principi razionalisti nelle sue opere e viene considerata un'interpretazione italiana del razionalismo internazionale. (Fig. 36)

Il progetto costituisce un passo in avanti rispetto allo scenario europeo in quanto ne esalta i principi consolidati senza cadere nella copia.

Fig. 32 A. Sartoris, Casa per artisti, prospettiva, Liguria, 1926

Fig. 33 A. Sartoris, Casa per il pittore Jean Saladin van Berchem, schizzo prospettico da Sud-Est di una prima variante, pianta piano terreno, sezioni di due varianti su pilotis, Auteuil, 1930.

Fig. 34 G. Michelucci, Casa Cerri, Montecatini Terme, 1924

Fig. 35 G. Michelucci, Villa Valiani, vista prospettica, Roma, 1931.



Si tratta, inoltre, di uno dei primi casi in cui una nuova architettura doveva inserirsi in un contesto urbano storico e consolidato, uno dei temi cari a Michelucci.

Un altro esempio che costituì per l'architetto toscano un momento di riflessione e ricerca compositiva è il progetto per il Mercato Agricolo di Firenze, del 1935. Per questo edificio elabora numerosi disegni, sia come schizzi di studio sia disegnando prospettive più definite o ancora viste in cui si possono leggere le scelte dei materiali, in ogni caso non viene mai escluso il rapporto con il contesto e con l'uomo. Si tratta di diverse soluzioni soprattutto per il porticato dal chiaro rimando alla tradizione neoclassica dove il doppio ordine viene reinterpretato in alcuni disegni con degli archi a tutto sesto in altri con delle ampie aperture rettangolari. (Fig. 37)

Michelucci pone la sua attenzione anche sul tema della città, che deve essere a misura d'uomo. È un tema che svilupperà a partire dal 1934 quando, sul numero di *Arte Mediterranea*, scrive, in riferimento alla struttura della città di Pompei, che *tutto quanto è architettura è stato costruito a diretto servizio dell'uomo, su misura della sua umanità*⁷⁰.

Prendendo come esempio l'impianto di questa città, comprendendone i principi organizzativi della vita sociale e domestica elabora numerosi disegni proprio sul tema urbano, tema che verrà ripreso e ampiamente approfondito soprattutto nel secondo dopoguerra quando, partendo da queste considerazioni, focalizzerà la sua attenzione anche sul rapporto tra città e architettura senza mai dimenticare il rapporto con l'uomo e il contesto. Il disegno costituisce, quindi, per Michelucci uno strumento indispensabile nell'attività della progettazione in quanto gli consente di interrogare

Fig. 36 Gruppo Toscano, coordinato da G. Michelucci, Stazione di Santa Maria Novella, vista prospettica, Firenze, 1933.

Fig. 37 G. Michelucci, Mercato agricolo, vista prospettica, Firenze, 1935.

Pagina 36

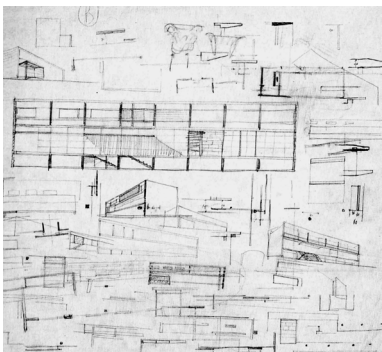
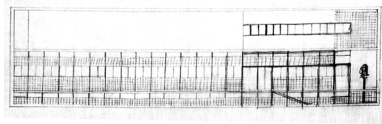
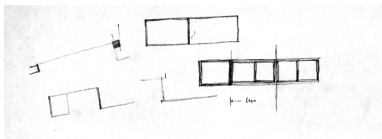
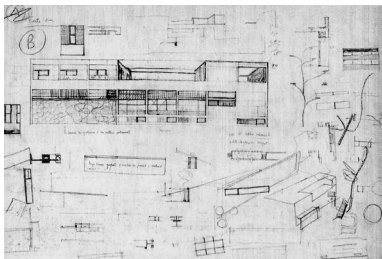
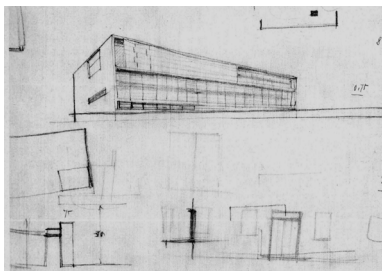
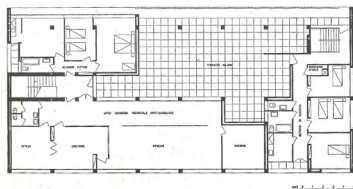
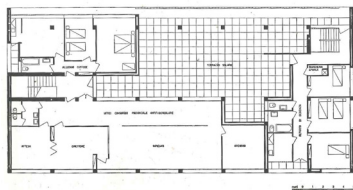
Fig. 38 I. Gardella, Dispensario Antitubercolare, piante, Alessandria, 1936-38.

Fig. 39 I. Gardella, Dispensario Antitubercolare, vista prospettica, Alessandria, 1936-38.

Fig. 40 I. Gardella, Dispensario Antitubercolare, schizzi di studio del prospetto, Alessandria, 1936-38.

Fig. 41 I. Gardella, Dispensario Antitubercolare, schizzi di studio del prospetto, Alessandria, 1936-38.

Fig. 42 I. Gardella, Dispensario Antitubercolare, schizzi di studio del prospetto, Alessandria, 1936-38.



continuamente l'edificio, non è raro, infatti, che per ciascun progetto sono conservati numerosissimi disegni. Non si tratta di ripensamenti o negazioni, ma di sperimentazioni progettuali. Il morbido fluire dei suoi tratti sembrano seguire il suo pensiero o sintetizzare in pochi elementi essenziali il principio che è alla base dell'idea progettuale.

Il rapporto con l'uomo e il contesto, l'aspetto sociale dell'architettura sono caratteristiche che accomunano gli architetti razionalisti già in questi anni. Anche Ignazio Gardella, una figura polivalente che si forma prima come ingegnere al Politecnico di Milano nel 1928 e poi come architetto allo IUAV di Venezia nel 1949, non è estraneo a queste tematiche. Le sue architetture non sono basate su principi standardizzati ma sono pensate di volta in volta in base ai luoghi, alle utenze. La sua prima formazione lo conduce a quello che Rebecchini definisce un *approccio empirico*⁷¹. Per Gardella *la tecnica è architettura e viceversa*⁷², dove per tecnica dal greco *τέχνη (téchnē)*, si intende la capacità del saper operare, sapere come, in campo architettonico, le questioni che si pongono per ciascun progetto possono essere risolte in un progetto che mira a rispondere a specifiche esigenze. Anche l'architettura assume, dunque, un carattere etico che trova espressione nei suoi disegni di progetto in un processo creativo che tiene insieme tutte le variabili a cui il progetto deve rispondere. Il suo linguaggio traduce quella che Argan definisce un'architettura proporzionale, non nell'accezione geometria ma in un equilibrio interno regolato dalle forme e dai materiali che Gardella generalmente esalta.⁷³ Una sua personale interpretazione del razionalismo è il Dispensario Antitubercolare di Alessandria, datato 1936-38, (Fig. 38-39-40) l'adesione alla pianta libera lecorbuseriana gli consente ampia libertà nella composizione della facciata espressa con diverse soluzioni in base alle esigenze degli spazi interni, finestre a nastro che si alternano all'uso del vetrocemento fino alla porosa parete del piano superiore ritmata dall'alternarsi di mattoncini rettangolari. (Fig. 41-42) Un rigore geometrico meno rigido di quello che invece si esprime nel Laboratorio provinciale di igiene e profilassi sempre ad Alessandria del 1939 progettato con Luigi Martini e che sembra in qualche modo ricordare nella prospetto posteriore la struttura della Casa del Facio di Como di Terragni (Fig. 43). Qui l'attenzione al proporzionamento geometrico di matrice razionalista è molto serrato e crea un dialogo sia con l'esaltazione della struttura portante sia con l'utilizzo dei materiali.

Un'altra interessante proposta è quella elaborata qualche anno prima per il concorso per la Torre Littoria in Piazza del Duomo (1934). Progetto mai realizzato per il quale Gardella produce numerosi disegni nei quali si alter-

nano schizzi di studio con ragionamenti sul ritmo e sui materiali (Fig.44) e affascinanti viste prospettiche con il Duomo parzialmente accennato ma ben riconoscibile dove si evince lo stretto rapporto con il contesto (Fig. 45-46). Anche in questo progetto viene adottato un sistema proporzionale sia statico che dinamico che regola il ritmo della struttura del telaio esterno conferendogli nella sua semplicità un forte carattere evocativo e simbolico, il rimando alla struttura del tempio classico si manifesta non solo nell'impianto planimetrico dove il corpo centrale murato che racchiude le scale rimanda al Naos e i pilastri che lo circondano alla successione delle colonne di un tempio periptero, ma anche nella sopraelevazione della torre su un piano rialzato come reinterpretazione dello stilobate.(Fig. 47) Si tratta, quindi, di una rilettura in chiave contemporanea che accomuna gli architetti razionalisti di quei canoni classici che sono considerati come modelli oggetto del processo interpretativo di *mimesis*.

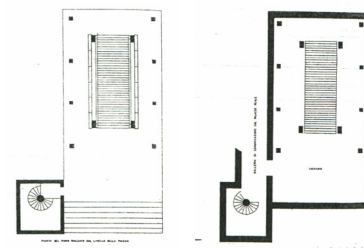
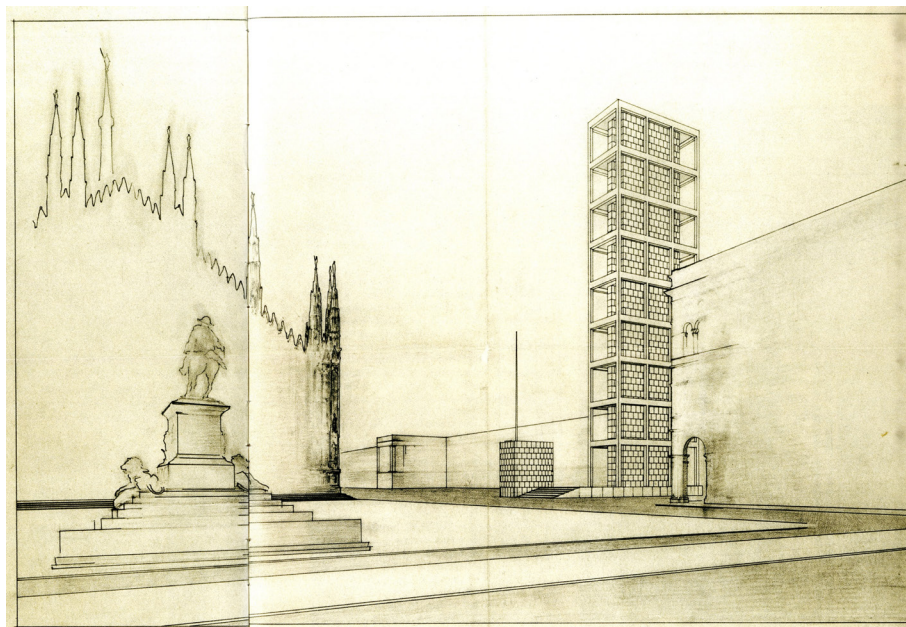
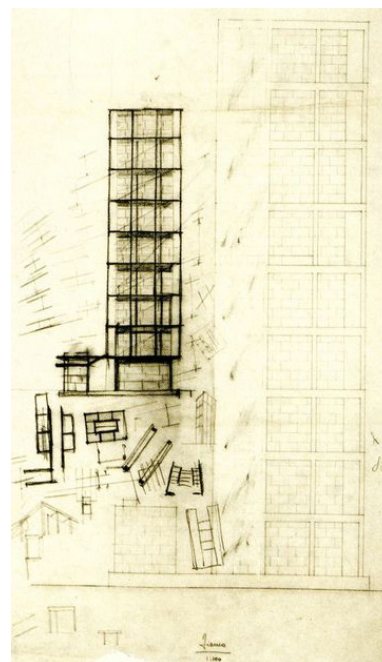
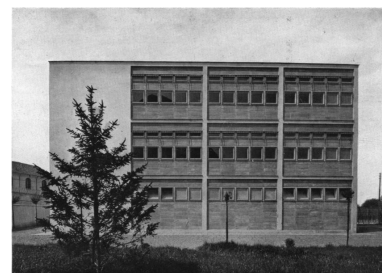


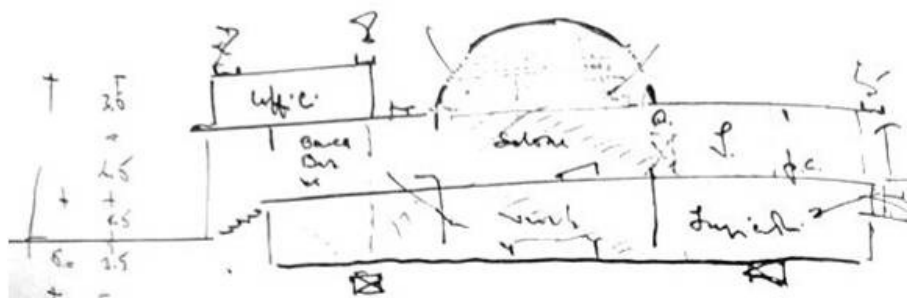
Fig. 43 I. Gardella con L. Martini, Laboratorio provinciale di igiene e profilassi, Alessandria, 1939.

Fig. 44 I. Gardella, Torre in Piazza Duomo, schizzi di studio, Milano, 1934.

Fig. 45 I. Gardella, Torre in Piazza Duomo, planimetria, Milano, 1934.

Fig. 46 I. Gardella, Torre in Piazza Duomo, vista prospettica verso il Duomo, Milano, 1934.

Fig. 47 I. Gardella, Torre in Piazza Duomo, piante, Milano, 1934.



Il razionalismo si manifesta, come si è detto, attraverso diverse interpretazioni e il linguaggio di Luigi Cosenza costituisce un altro importante tassello in questo scenario così variegato. Come Gardella, anche Cosenza ha una formazione sia da ingegnere che da architetto anche se non ne conseguirà mai il titolo⁷⁴, e poi, soprattutto tra gli anni '50 e '60, si interesserà di pianificazione urbanistica. Aderisce alla corrente razionalista ed è proprio agli albori degli anni trenta che elabora il progetto per il Mercato Ittico a Napoli, in un'interessante sezione di studio (Fig. 48) si condensano una serie di ragionamenti estremamente interessanti sull'architettura: con pochi tratti definisce i rapporti dimensionali tra gli spazi, le funzioni e gli studi sull'orientamento, cambiando il tratto della matita lascia intuire dove sono disposte le aperture, un semplice schizzo di studio riesce, dunque, a sintetizzare tutte le caratteristiche del progetto.

Perfettamente in linea con gli altri architetti razionalisti, le sue architetture rispondono alle esigenze di una società che richiedeva un adeguamento rispetto alle nuove esigenze di miglioramento urbano. Il rapporto mimetico con la tradizione ha, anche con Cosenza, un'accezione critica secondo cui i canoni classici sono ripresi attraverso la reinterpretazione del *typos*, nel caso del Mercato Ittico, ad esempio, viene ripresa la tipologia del mercato coperto tipicamente ottocentesco.

Negli anni Trenta inizia a lavorare con l'architetto viennese Bernard Rudofsky ed è proprio in questi anni che elabora una serie di progetti residenziali unifamiliari che definiscono la sua personale interpretazione del razionalismo. Il progetto elaborato per Villa Oro del 1934-37 a Napoli costituisce, a tal proposito, un esempio molto interessante. La casa, arroccata su un costone tufaceo, è costituita da volumi semplici che si distribuiscono su tre quote e le aperture sono studiate strategicamente per dialogare con il paesaggio in cui è perfettamente inserita. Il luogo costituisce parte integrante del progetto, nelle sue splendide viste l'architettura sembra confondersi col paesaggio. (Fig. 49-50) Nei suoi disegni si respira la mediter-

Fig. 48 L. Cosenza, Mercato Ittico, Napoli, 1929-1935.



raneità dei colori caldi che avvolgono le figure, un'architettura che sembra essere stata concepita per essere inserite unicamente in quel luogo e non altrove, un'architettura che non può essere standardizzata.

Un'altra figura di rilievo nello scenario architettonico italiano è quella che ritroviamo nella complessa personalità di Mario Ridolfi, che nel suo essere fortemente legato alle speranze del neorealismo italiano, elabora dei disegni che, secondo Lampugnani, sembrano essere realizzati da un artigiano piuttosto che da un architetto per la loro caratteristica di essere finalizzati alla realizzazione e per i tratti a volte rudi, i disegni mongiani sono spesso accompagnati da schizzi e annotazioni esplicative. Non sono elaborati finali, bensì elaborati di studio, su cui si stratificano ragionamenti e riflessioni, ovvero di *lavoro materializzato*⁷⁵.

I vibranti disegni di Mario Ridolfi hanno le loro radici nella tradizione culturale regionale della Roma suburbana e rurale. Ricchi ed emozionali, sullo stesso foglio coesistono piante, alzati e annotazioni, schizzi e assi di riferimento, sono disegni che capaci di esprimere l'intero processo mentale che lo ha condotto all'elaborazione di ragionamenti sulla forma e sul contenuto, dei veri e propri *strumenti di lavoro* che partecipano alla costruzione dell'opera⁷⁶.

Nella sua evoluzione stilistica, fatta di superamenti, ritorni, ripensamenti e contraddizioni, si manifesta la sua spiccata creatività e il suo approccio critico al fare architettura che trova espressione nei suoi studi sulla forma e nella sua attenzione da artigiano al dettaglio e ai materiali. Un intellettuale che non dimentica l'aspetto pratico dell'architettura. Durante la sua intensa attività progettuale negli anni Trenta si assiste a questa discontinuità stilistica che vede il Progetto di concorso per una Fontana commemorativa da erigersi nel piazzale della stazione di Bologna in memoria degli operai deceduti nella costruzione della linea ferroviaria "direttissima" Firenze-Bologna (Fig. 51), progettata con Mario Fagiolo nel 1933, come un

Fig. 49 L. Cosenza con B. Rudofsky, Villa Oro, vista verso il costone tufaceo, Napoli, 1934-37.

Fig. 50 L. Cosenza con B. Rudofsky, Villa Oro, vista verso il Vesuvio, Napoli, 1934-37.

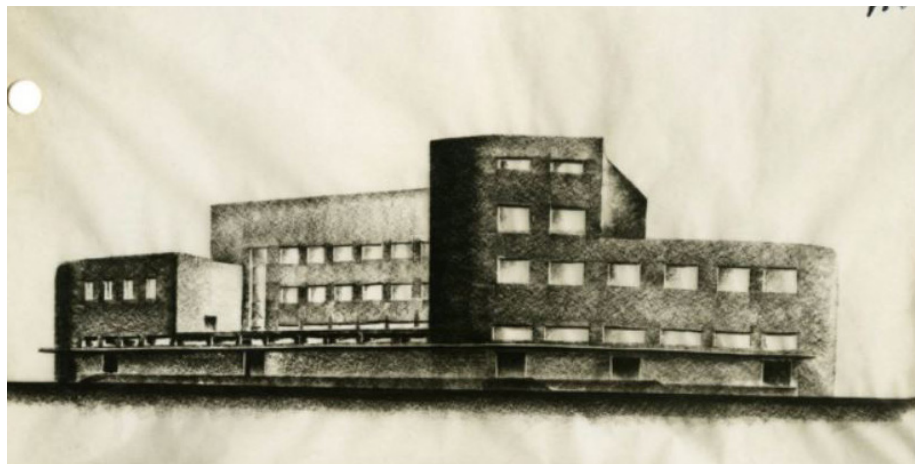
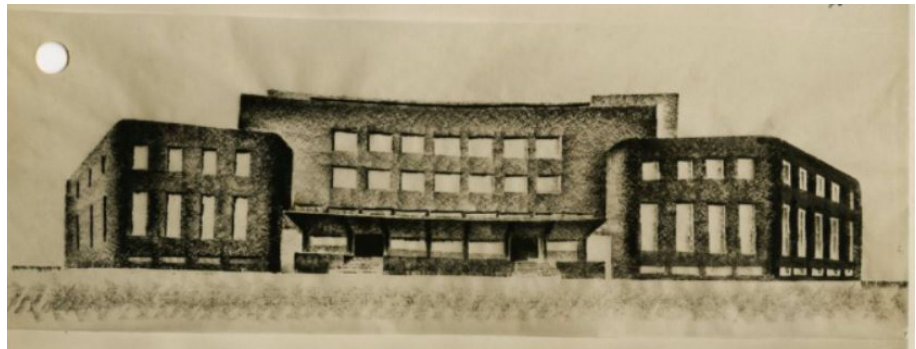
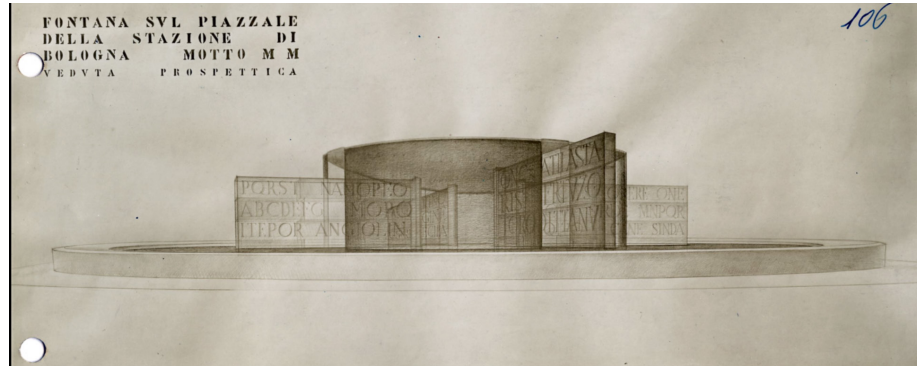
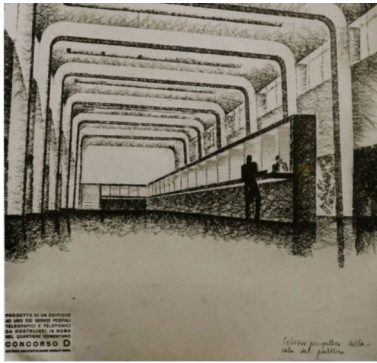


Fig. 51 M. Ridolfi con M. Fagiolo, Progetto di concorso per una Fontana commemorativa da erigersi nel piazzale della stazione di Bologna in memoria degli operai deceduti nella costruzione della linea ferroviaria "direttissima" Firenze-Bologna, 1933.

Fig. 52-53-54 M. Ridolfi, Palazzo delle Poste, Roma, 1933-35.

esempio di sperimentazione di quelle influenze del movimento moderno nord europeo. Volumi semplici che si intersecano generando un'architettura plastica e sintetica. Interessanti anche le ruvide viste prospettiche del progetto per il Palazzo delle Poste a Roma del 1933-35, che sembrano avere come riferimento le architetture nordeuropee di Asplund sperimentando un approccio organico che verrà ripreso nel secondo dopoguerra⁷⁷. (Fig. 52-53-54)

Diverso il suo approccio in progetti di qualche anno dopo come la Palazzina Colombo nel 1935-1938 a Roma e l'Istituto Tecnico Bordoni del 1936

a Pavia, entrambi progettati con Volfango Frankl nei quali si palesa il suo essere razionalista abbracciando quei canoni formali che lo accomunano agli architetti europei. Le prospettive elaborate per la Palazzina Colombo (Fig. 55), infatti, sono controllate e definite, assente il rapporto con l'uomo ma contestualizzate nel lotto e in relazione con la strada che lo delimita. Il rigore geometrico è scandito nei prospetti dalla struttura del telaio e dalla successione dei gruppi degli infissi.(Fig. 56) Analogamente, i disegni elaborati per l'Istituto Tecnico Bordonì traducono una solidità dettata dalla consistenza delle superfici piene sui vuoti⁷⁸(Fig. 57) e l'attenzione rivolta allo studio dei dettagli (Fig. 58).

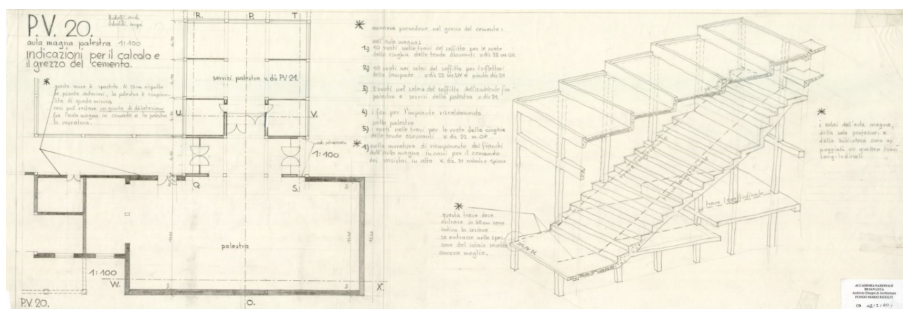
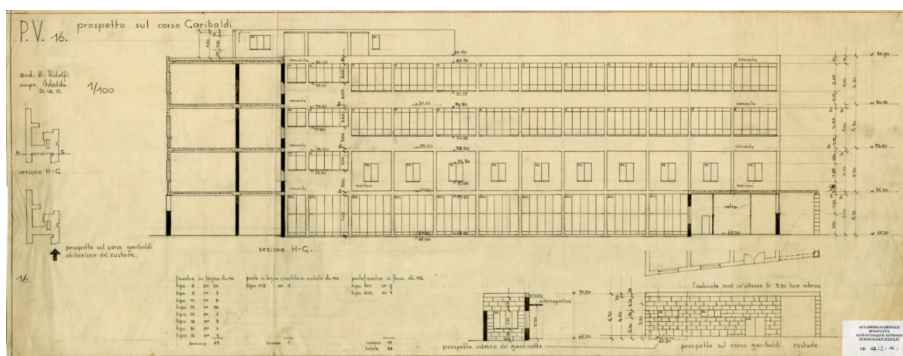


Fig. 55 M. Ridolfi, Palazzina Colombo, vista prospettica, Roma, 1935-38.

Fig. 56 M. Ridolfi, Palazzina Colombo, studio degli infissi, Roma, 1935-38.

Fig. 57 M. Ridolfi, Istituto Tecnico Bordonì, studio dei pieni e vuoti, Pavia, 1936.

Fig. 58 M. Ridolfi, Istituto Tecnico Bordonì, dettagli della scala, Pavia, 1936.



Diversamente da Ridolfi, con cui ha collaborato in alcuni dei suoi primi progetti, Adalberto Libera incarna l'architetto intellettuale che si inserisce perfettamente nel dibattito razionalista. Le sue ricerche si basano sui principi di essenzialità e integrità che trovano perfetta rispondenza in un'architettura regolata da una proporzione geometrica e costruttiva e sono volte all'individuazione di modelli universalmente riconosciuti ma non standardizzati. Ciò che lo discosta dai suoi colleghi italiani contemporanei è l'abbandono di un'architettura che si definisce in funzione del contesto e della storia, il carattere estraniante dei suoi progetti prescinde, quindi, dal luogo e gli consente di enfatizzare la connotazione classica del valore ideale ed evocativo dell'architettura. *Il rigore geometrico-costruttivo sublimato in effetto poetico di purezza classica* costituisce una costante nei suoi progetti che, però, devono distinguersi nella loro unicità e immutabilità. Alla base dei suoi progetti, indipendentemente dalla funzione che dovranno espletare, vi è una simmetria compositiva e il ricorso a forme pure che traducono il suo desiderio di semplicità⁷⁹.

Il suo approccio al disegno esprime la sua necessità di controllo dello spazio attraverso costruzioni geometriche che devono soddisfare il sistema strutturale che costituisce un aspetto fondamentale nella concretizzazione dello spazio ideato, pertanto, lo scheletro portante deve essere percepibile attraverso la distribuzione degli ambienti partecipando all'ordine che è alla base della genesi progettuale. È opportuno specificare che non si

Fig. 59 A. Libera, Concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero, Roma, 1933.

tratta dell'esasperata esibizione di una struttura portante a vista, bensì di un'elegante esaltazione del perfetto dialogo che si instaura tra spazio e ossatura. Come già anticipato, Libera è impegnato con il gruppo milanese per l'affermazione di un'architettura razionale in Italia diventando nel 1930 segretario del MIAR e negli anni '30 partecipa a diversi concorsi nei cui progetti emerge la matrice geometrica che lo caratterizza nella sua attività. Interessante è il progetto elaborato per il concorso per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero a Roma del 1933 in cui il solido volume curvo principale si erige a partire da una corona circolare su cui si articolano gli altri volumi tra cui quello della sala dei congressi.⁸⁰ L'interessante fronte curvilineo si pone sul prolungamento del muro perimetrale dell'area dei Fori e stabilisce una relazione sia con il Colosseo che con la Basilica di Massenzio.⁸¹(Fig. 59) Sul finire degli anni '30 Libera redige due progetti particolarmente significativi, ovvero Villa Malaparte sullo scoglio di Punta Massullo a Capri (Fig. 60) e il Palazzo dei Congressi a Roma (Fig. 61).

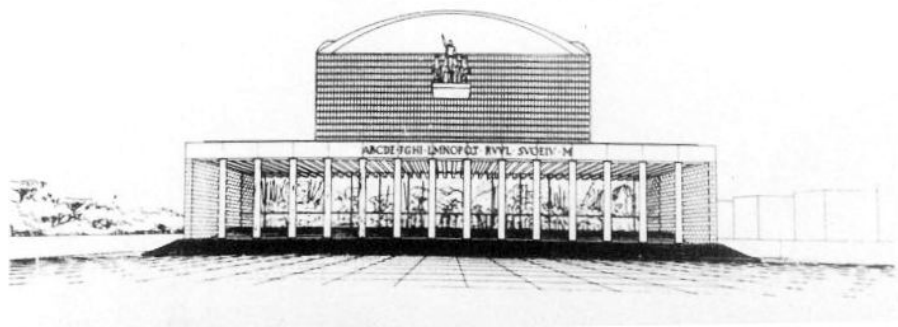
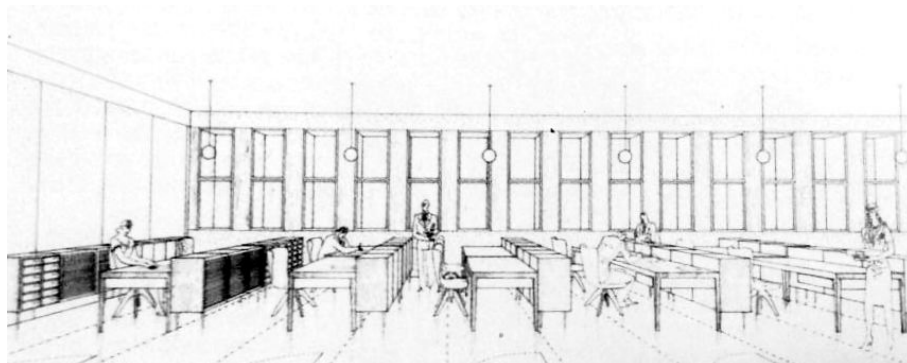
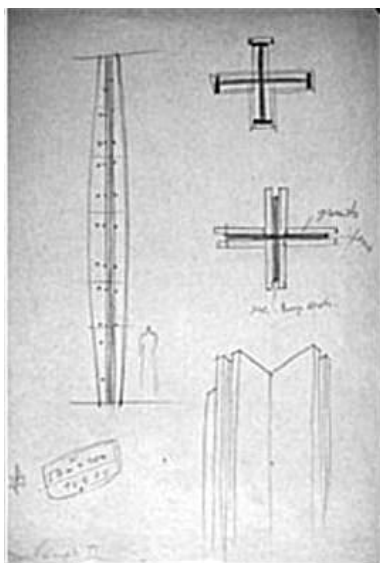
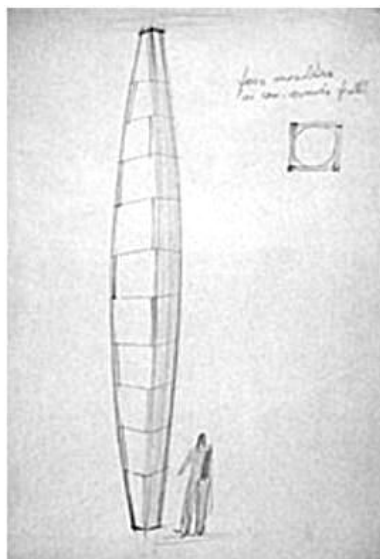


Fig. 59 A. Libera, Villa Malaparte, Capri, 1938.
Fig. 60 A. Libera, Palazzo dei Congressi all'E42, Roma, 1938.



Sebbene elaborati lo stesso anno, 1938, esprimono due dimensioni completamente diverse del ‘monumento’ architettonico: se la Villa rappresenta l’essenza racchiusa in un piccolo edificio arroccato in cui si addensa l’unità abitativa perfettamente inserita nel contesto, il Palazzo dei Congressi è costituito da un maestoso edificio che rispecchia la rappresentatività che si richiede ad un luogo istituzionale. Inoltre, nel primo caso il solido parallelepipedo viene, in un certo senso, tagliato dalla gradonata che si pone in continuità con lo sperone costiero che subisce, a sua volta, una sottomissione al controllo geometrico; nel secondo caso, invece, il rigore classico viene reso leggero grazie al ricorso al vetro e al ferro, la grande volta a crociera è ritmata da tralici paralleli tra loro, le ritmate colonne marmoree che definiscono il prospetto principale costituiscono la parete di fondo del lungo viale antistante.⁸² Interessanti gli schizzi di studio per i pilastri a fuso e a croce (Fig. 62-63) e per gli arredi (Fig. 64) che testimoniano la sua attenzione anche per il progetto di dettaglio.⁸³

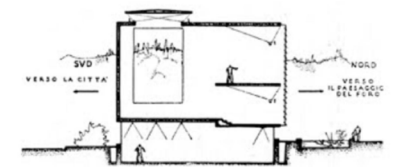
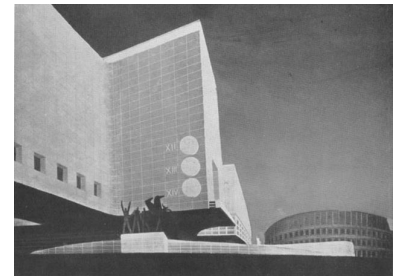
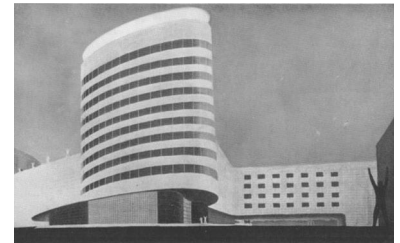
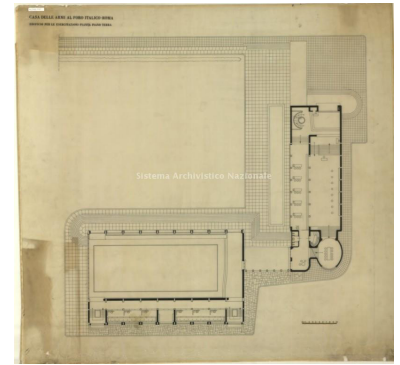
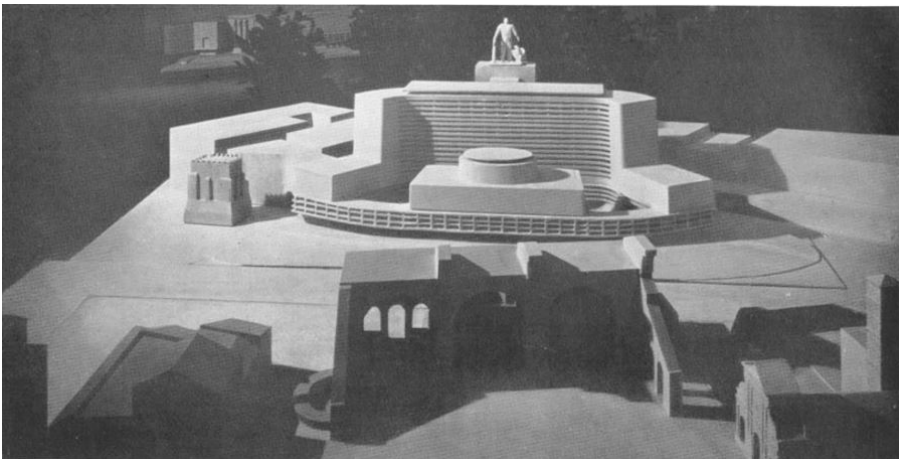
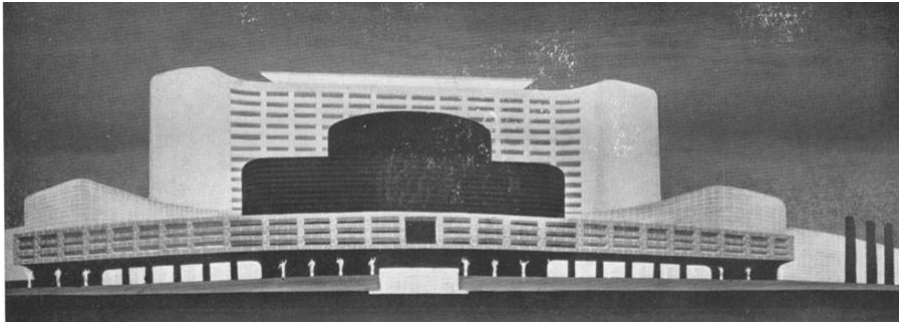
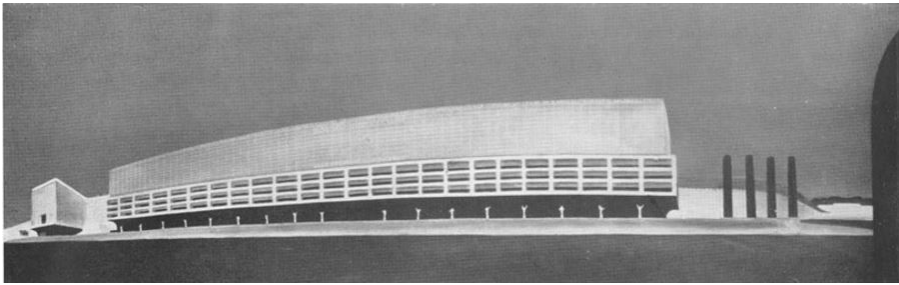
Infine, Luigi Moretti, una complessa figura emblematica che ha condotto la sua ricerca a partire dagli anni ‘30 diventando ben presto uno dei maggiori esponenti dell’architettura del regime, aderisce al RAMI, Raggruppamento Architetti Moderni Italiani, in opposizione al MIAR. Le sue opere, come ad esempio la duplice proposta elaborata per il concorso per il Palazzo del Littorio del 1934 (Fig. 65-66) e la Casa delle Armi del 1937 (Fig. 67), costituiscono l’espressione di *un’astratta concezione della bellezza pura fatta coincidere con l’ideologia del fascismo*⁸⁴.

I disegni elaborati per il Palazzo del Littorio esprimono una libertà compositiva che si traduce in una scomposizione dei volumi alla ricerca di un rapporto con il contesto storico consolidato in cui deve inserirsi, entrambe le versioni, infatti, sono concepite in modo tale che sia da Via dell’Impero che dalla più distante Piazza Venezia si percepisca, grazie all’andamento continuo con curvilineità variabili, un senso di insieme in cui tutte le parti dialogano tra loro.⁸⁵(Fig. 68-69-70)

Fig. 62 A. Libera, Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all’E42, schizzi di studio per i pilastri a fuso, Roma, 1937-42.

Fig. 63 A. Libera, Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all’E42, schizzi di studio per i pilastri a croce, Roma, 1937-42.

Fig. 64 A. Libera, Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all’E42, studi per l’arredamento degli uffici, Roma, 1937-42.



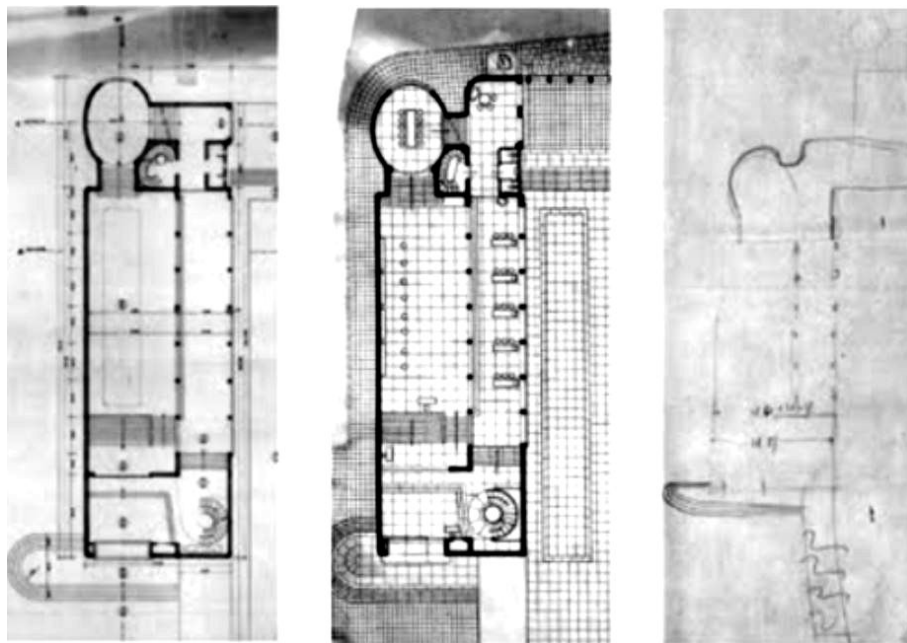
Come si evince in una sezione schematica del progetto per la Casa delle Armi (Fig. 71), l'attenzione per il rapporto con l'ambiente circostante viene confermata da un'interessante grande apertura che si affaccia sul paesaggio del foro, inoltre la richiesta di un edificio di rappresentanza è data non solo dalle notevoli dimensioni del fabbricato ma anche dall'articolazione dei volumi e dall'organizzazione interna grazie ad una navata monumentale destinata alle manifestazioni culturali. Attraverso la genesi compositiva letta attraverso le diverse piante elaborate (Fig. 72) si evince la particolare attenzione all'elegante nodo ellittico in cui è inserita la sala dei ricevimenti che raccorda volumetricamente i corpi della palestra e della biblioteca a doppia altezza che si affaccia sulla galleria della sala lettura illuminata da superfici vetrate che guardano verso l'area del Foro⁸⁶.

Fig. 65-66 L. Moretti, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934.

Fig. 67 L. Moretti, Casa delle Armi, Roma, 1937.

Fig. 68-69-70 L. Moretti, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934.

Fig. 71 L. Moretti, Casa delle Armi, sezione schematica, Roma, 1937.



La modulazione della luce disvela la spazialità eloquente degli ampi ambienti diventando essa stessa materia che partecipa alla definizione del progetto, luci e ombre interagiscono sinergicamente enfatizzando la compatta materialità delle superfici gli spazi apparentemente vuoti sono in realtà densi di un'aulicità che avvolge lo spazio.

Si tratta di una reinterpretazione della solidità che definiva le architetture classiche attraverso il ricorso a volumi semplici (Fig. 73-74) dove la sua sensibilità per le preesistenze e per il contesto consente loro di partecipare attivamente allo sviluppo dei progetti e nelle scelte compositive delle volumetrie, l'essenza del passato e del luogo costituisce, così, le fondamenta su cui erigere criticamente l'architettura contemporanea.

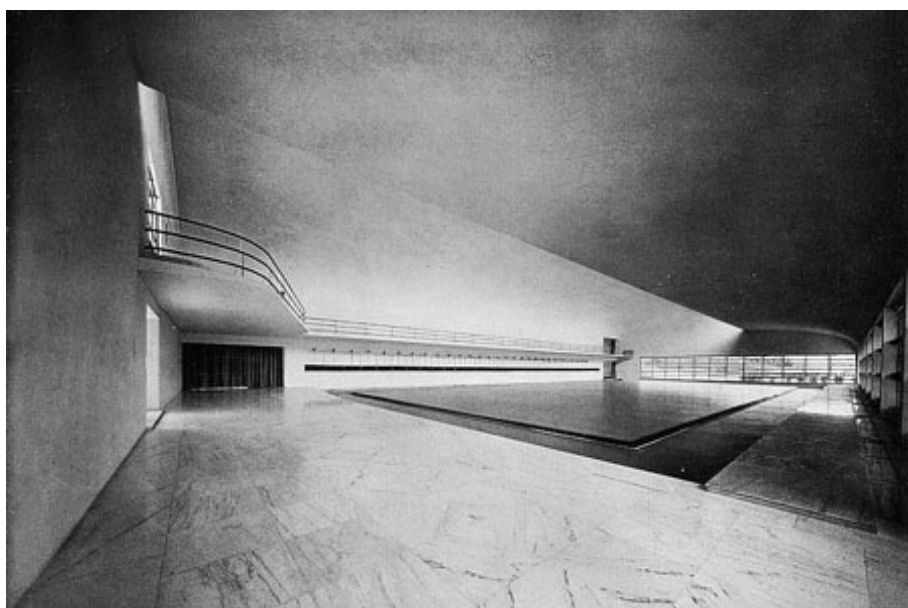
Moretti in merito alla rappresentazione, nel 1936 affermava che *il concepirsi graficamente è il modo naturale dell'esprimersi dell'architettura contemporanea. [...] l'architettura razionale è nata sulla carta, ci è vissuta e vi morrà infallibilmente [...]*⁸⁷ sottolineando l'impossibilità dell'architetto contemporaneo di tradurre con altri mezzi che non siano la rappresentazione la complessa concezione di un'architettura che si stava facendo strada cambiando completamente il registro linguistico e compositivo.

Il disegno, dunque, costituisce negli anni Trenta il luogo dove l'approccio degli architetti razionalisti nella ricerca volta alla definizione di un linguaggio contemporaneo e nazionale si manifesta in diverse modalità di espressione, accomunate dallo stretto rapporto con la tradizione nell'accezione latina del termine, intesa come trasmissione dei principi regolatori

dei canoni classici attraverso l'eredità pervenuta mediante la conoscenza delle architetture antiche e la loro indagine interpretativa che trova nella rappresentazione la sua sintesi.

Fig. 73 L. Moretti, Casa delle Armi, interno, Roma, 1937.

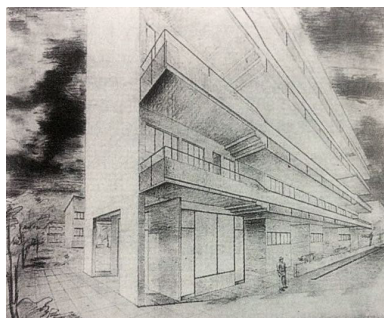
Fig. 73 L. Moretti, Casa delle Armi, interno, Roma, 1937.

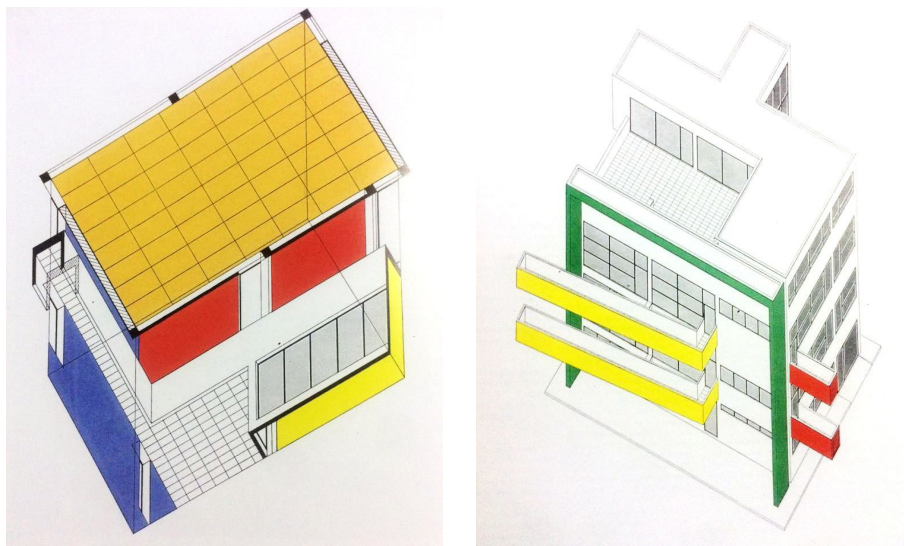


1.3 Il disegno architettonico e l'eredità del Razionalismo Italiano fino agli anni '60.

Nel 1939, quando ha inizio il secondo conflitto mondiale, in Italia sono in corso numerosi concorsi di architettura promossi dal regime per la realizzazione di monumentali edifici espressione della supremazia del potere politico. Nonostante la finalità fosse principalmente propagandistica, i concorsi costituivano un terreno fertile per le sperimentazioni progettuali. Le vicende belliche segnavano, però, un momento di arresto all'intensa attività che vedeva impegnati numerosi architetti molti dei quali sono stati costretti a partire per il fronte tra cui particolarmente significativa è stata l'esperienza di Giuseppe Terragni, tornato in patria con una profonda crisi interiore, e della sua condizione ne ha parlato egli stesso in una lettera indirizzata a Pier Maria Bardi del 20 aprile 1943 dicendo *non ti ho scritto prima perché volevo rimettermi in piena efficienza e contavo di farlo molto più celermente. Sono stato ricoverato verso la fine di dicembre dello scorso anno per un trauma psichico dovuto a grave esaurimento nervoso che ho trascurato da alcuni mesi (non c'era tempo né modo di pensare a curarsi)*⁸⁸. Una crisi che secondo Giorgio Ciucci *può essere interpretata come l'inevitabile conseguenza dell'aver assunto su di sé le responsabilità del fascismo. Se l'elemento scatenante era stato l'orrore della guerra, [...] la sua morte può essere intesa come catarsi liberatoria dell'assunzione di colpa*⁸⁹. Nel suo fitto carteggio si legge anche una profonda delusione per come uno dei suoi ultimi progetti per le Case popolari di Via Anzani a Como datate 1938-1943 (Fig. 75), come testimonia l'ultima lettera, del 5 luglio dello stesso anno, a Sartoris, con cui aveva progettato il complesso residenziale, nella quale, amareggiato per una realizzazione non conforme al progetto originario la descrive come una costruzione che aveva perso il suo interesse architettonico e *decurtata delle sue migliori prerogative stilistiche*⁹⁰.

Dopo la scomparsa di Terragni, Sartoris costituisce una figura ancora attiva in questi anni, costantemente e profondamente legato ai principi di ordine, precisione e controllo che lo hanno contraddistinto nel decennio precedente. Diversamente da Terragni, infatti, che utilizzava il foglio di carta come campo di sperimentazioni, ragionamenti dove spesso si sovrapponevano disegni di diversa natura, varianti dello stesso progetto quasi a seguire il flusso continuo che attraversava la sua mente creativa, Sartoris *concepisce mentalmente in ogni sua parte l'edificio che doveva realizzare* come un sistema organico e lo trasferisce sul disegno nelle sue assonometrie isolate sul foglio⁹¹ come ad esempio le colorate assonometrie di studio per *Résidence d'un architecte* a Firenze progettata nel 1942 pubblicata sul primo





volume dell'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle. Ordre et climats méditerranéens*, sia sulla prima edizione del 1948 che nella seconda del 1957. (Fig. 76-77)

Gli anni del secondo dopoguerra sono caratterizzati dal desiderio di rinnovamento sociale e di rinascita che si manifestava nelle nuove architetture che dovevano essere realizzate durante la fase di ricostruzione.

Conclusosi il conflitto e con la caduta del regime fascista, si respirava, quindi, una nuova stagione sia sotto l'aspetto sociale che culturale. La spinta dettata dalla necessità di rinascita generale, che ha condotto ad un'intensa attività nell'ambito architettonico, ci offre un ampio scenario di indagine. Sono anni in cui la ricostruzione deve soddisfare nel più breve tempo possibile il fabbisogno abitativo portando alla realizzazione di grandi edifici residenziali non sempre di qualità.

La generazione di architetti che operava negli anni della ricostruzione, dovevano inevitabilmente confrontarsi con quanto si era affermato negli anni che hanno preceduto il secondo conflitto.

La tradizione più recente, dice Polin, come disponibile deposito di esperienze, diviene un riferimento molto praticato, in cui i segmenti diversi e successivi della cultura architettonica servono come punti di traguardo criticamente operabili; tra richiamo internazionale e specificità locale si stabilisce una dialettica che è possibile far propria, perché parte di una storia collettiva [...] Questa disponibilità a cogliere ogni volta il nuovo nel reale richiede una prontezza di riflessi che costituisce ormai un valore in sé, necessario per anticipare e comporre le trasformazioni di struttura e di senso collettivo, come ai tempi di Cattaneo o dei primi moderni del Gruppo 7⁹².

Si tratta, in un certo senso quindi, di partire dalla storia recente per superarla, quella storia che Albini, in un dibattito del 1955 sulla tradizione in

Pagina a fianco

Fig. 75 G. Terragni, A. Sartoris, Case popolari di Via Anzani, vista prospettica, Como, 1938-43.

Fig. 76-77 A. Sartoris, *Résidence d'un architecte*, vista assonometrica, Firenze, 1942.

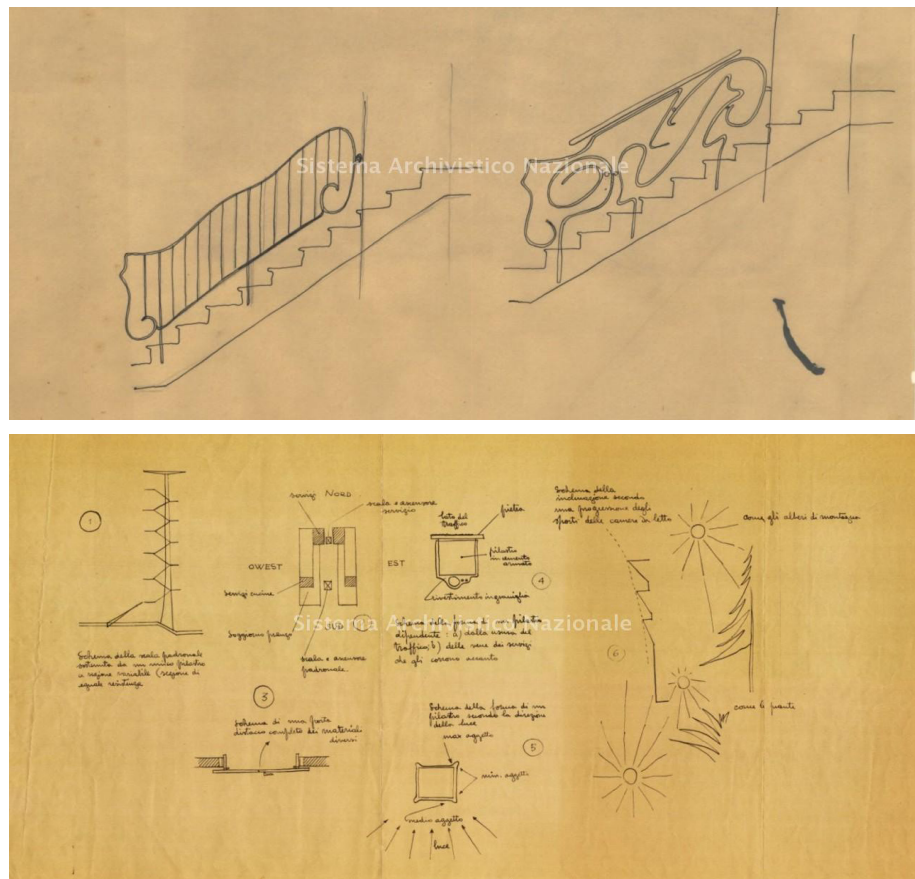


Fig. 78 L. Moretti, Palazzina Girasole, studi per la ringhiera delle scale, Roma, 1949.

Fig. 79 L. Moretti, Palazzina Girasole, studi sulla forma del pilastro e della struttura del corpo scale, Roma, 1949.

architettura, considera dinamica e non costituisce dunque una tradizione ma lo diventa quando la collettività ne riconosce il valore di legge. *La tradizione*, dice Albini, *come disciplina è argine alla licenza fantasiosa, alle provvisorietà della moda.*⁹³

Il complesso rapporto con le preesistenze storiche e le riflessioni sui canoni classici condotte durante il Razionalismo degli anni '30, porta ad interessanti esiti raggiunti da architetti come Luigi Moretti con la Palazzina Girasole ubicata nel quartiere Parioli a Roma del 1949, in cui il linguaggio decisamente moderno del progetto deve dialogare con il contesto in cui si inserisce. Inoltre la forma dell'edificio è studiata in modo che gli ambienti interni possano beneficiare del soleggiamento naturale, da qui il nome, e gli schizzi elaborati testimoniano la sua attenzione per i dettagli come la tavola elaborata per la ringhiera delle scale (Fig. 78) o l'interessante studio per il profilo del prospetto per il quale si ispira agli alberi in modo che gli aggetti non impediscano l'illuminazione delle camere da letto, nello stesso elaborato vi sono degli studi sulla forma del pilastro e della struttura del corpo scale (Fig. 79).

Anche Ignazio Gardella, che aveva partecipato attivamente al dibattito architettonico degli anni Trenta, ora si deve confrontare con una realtà diversa che non può prescindere dagli esiti raggiunti e dalla rivoluzione attuata dalla poetica razionalista e a tal proposito afferma: *Io credo sempre più nel valore delle radici sotterranee che assorbono dal terreno circostante, dai luoghi e dalle vicende dei luoghi in cui si svolge la nostra vita, i succhi che alimentano la fioritura delle successive stagioni dell'arte, diverse ma non immemori l'una dalle altre. [...] Il Razionalismo Italiano anche se recente non è più attuale come lo era nei miei giovani anni. Non è detto tuttavia che abbia completamente esaurita una carica stimolatrice attiva e non di sola memoria storica, pur nel suo diffondersi in cerchi concentrici sempre più larghi e meno avvertibili come quelli delle onde provocate da un sasso lanciato nel lago⁹⁴.* Nei suoi progetti degli anni '50, come ad esempio il Padiglione dell'Ospedale infantile ad Alessandria del 1957, dove si legge ancora quella matrice razionalista, seppur ammorbidita, nell'orizzontalità dettata dai marcapiani (Fig. 80), permane la metodologia razionalista che si esprime in un linguaggio più articolato. Anche nella Mensa Olivetti a Ivrea del 1955-59 (Fig. 81), ad esempio, si confermano temi già presenti in progetti precedenti, come il progressivo assorbimento della struttura nella configurazione architettonica.

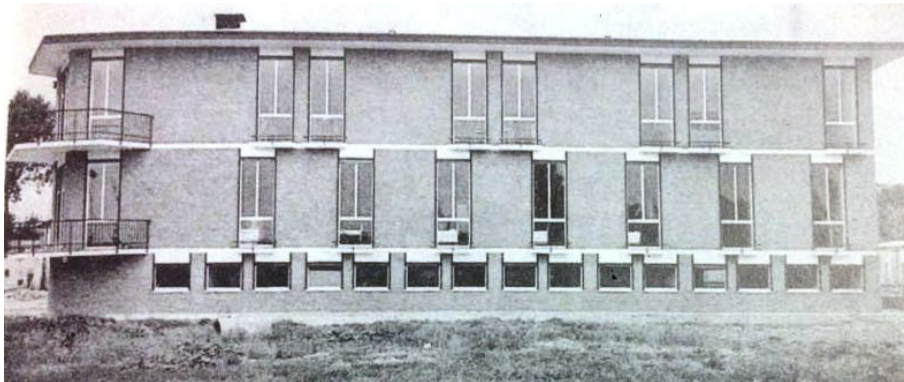


Fig. 80 I. Gardella, Padiglione dell'Ospedale infantile, fronte sud-est, Alessandria, 1957.

Fig. 81 I. Gardella, Mensa Olivetti, Ivrea, 1955-59



Pagina 52

Fig. 82 M. Ridolfi, Manuale dell'Architetto, 1946.

Fig. 83 M. Ridolfi, progetti per gli edifici residenziali per la "Mostra dell'Abitazione" all'E42, Roma, 1940.

Pagina 53

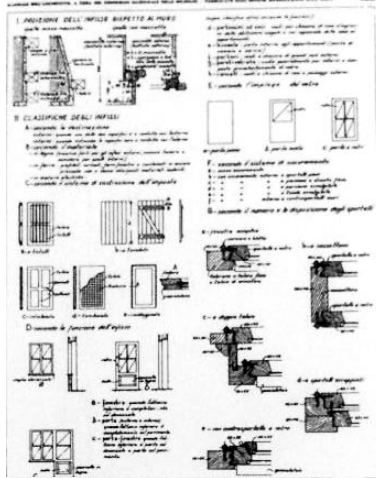
Fig. 86 M. Ridolfi, progetti per gli edifici residenziali per la "Mostra dell'Abitazione" all'E42, Roma, 1940.

Fig. 87 M. Ridolfi con V. Frankl, palazzina Kustermann (già Minciaroni), Roma 1947-1953.

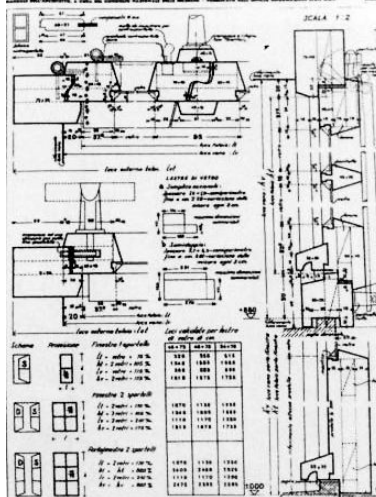
Fig. 88-89 M. Ridolfi, nuove sale del Museo Nazionale Romano, Roma, 1948.

Fig. 90-91-92-93 M. Ridolfi, Carcere giudiziario, Nuoro, 1953.

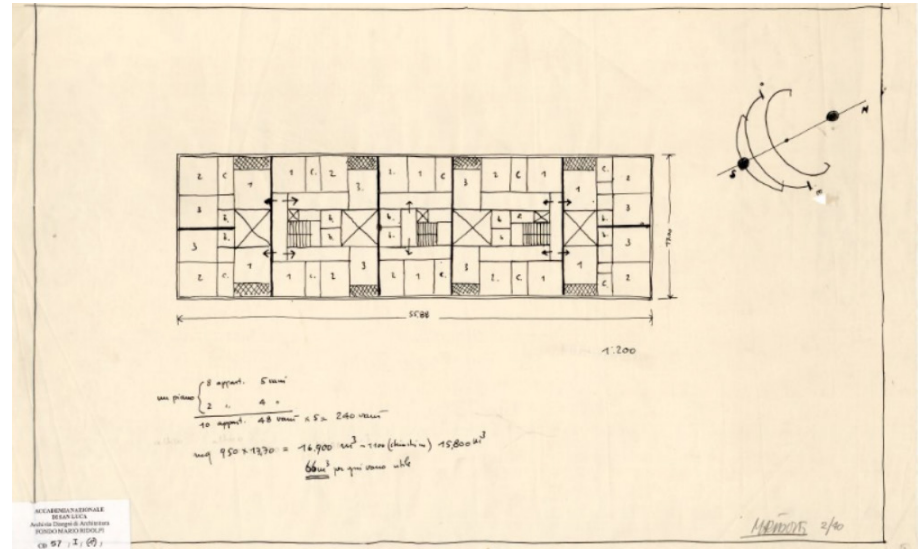
INFISSI IN LEGNO - CLASSIFICA, NOMENCLATURA 4, F

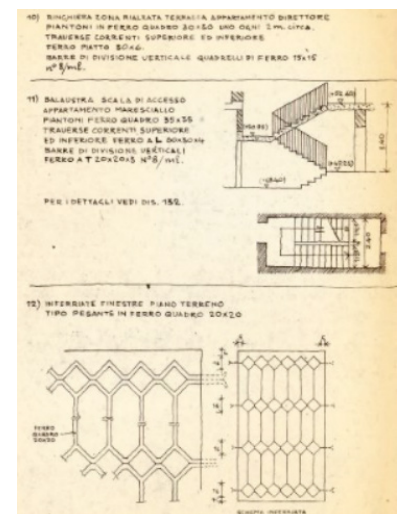
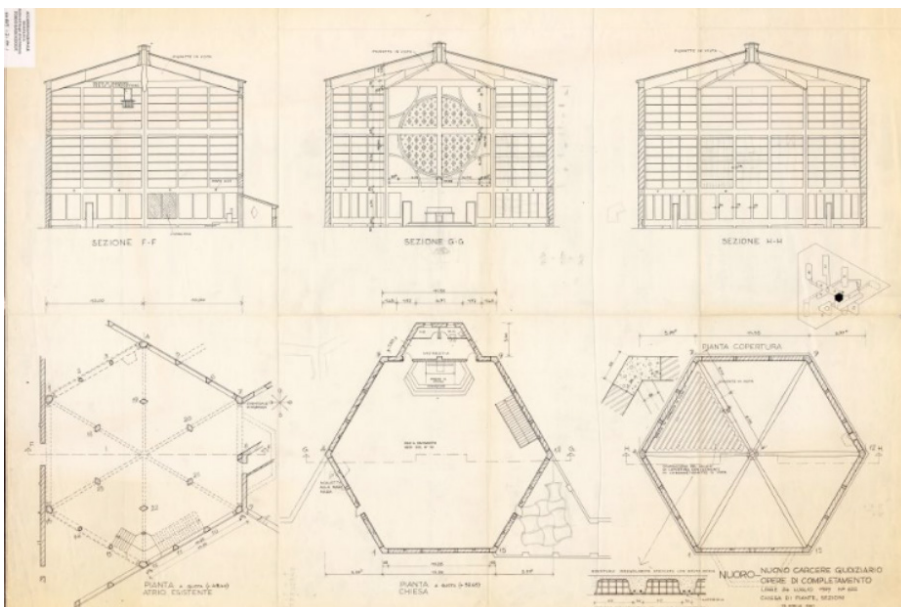
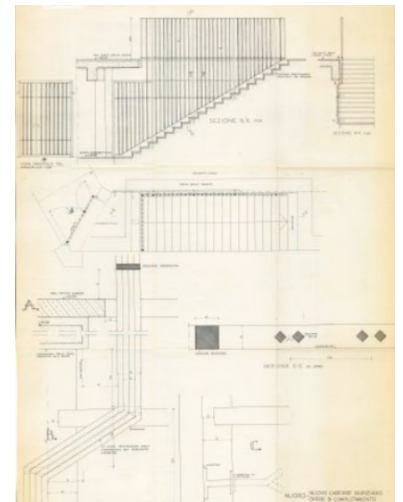
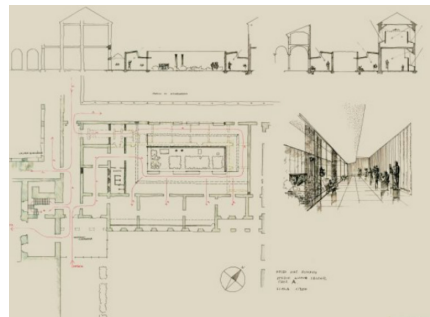
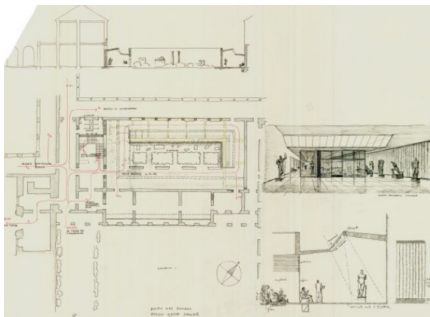
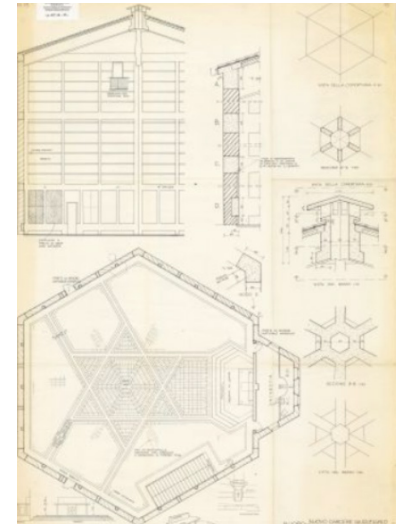
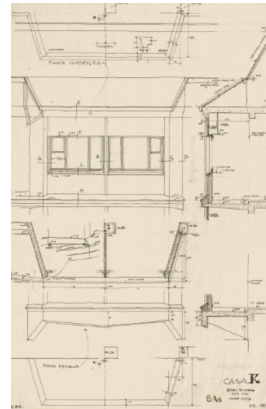
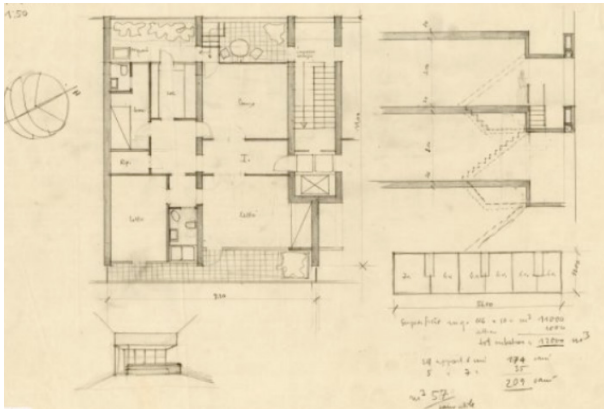


FINESTRA PROP. DETTA - NODI FINESTRE NORM. 4, F

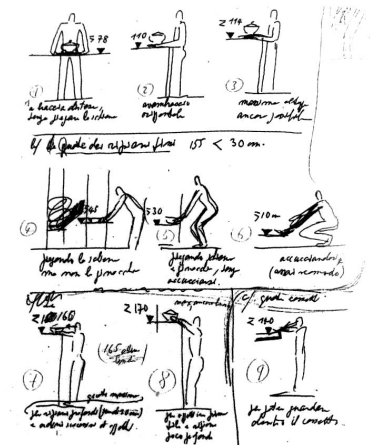
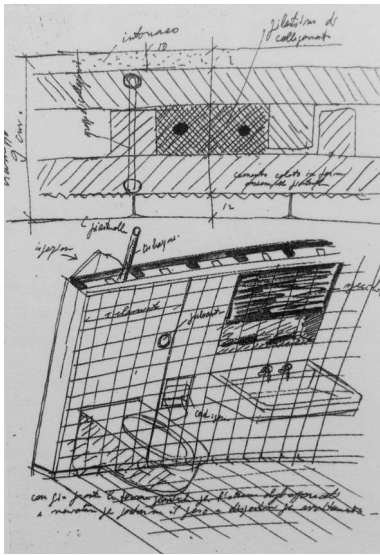
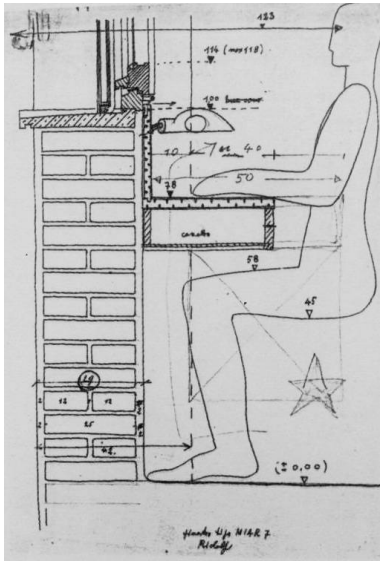


In questi esempi, Gardella attinge ancora a quei principi razionalisti di *mimesis*, rifiutando, però di ricorrere ad un pedissequo utilizzo del linguaggio classico per esprimere le caratteristiche dell'architettura contemporanea⁹⁵. Allo stesso tempo ebbe inizio una rivalutazione del disegno architettonico come disciplina specifica considerandolo come un più idoneo strumento di indagine. E in questo contesto si inserisce Mario Ridolfi quando, nel 1946, dopo aver sviluppato studi sulla manualistica della progettazione anche di dettaglio, pubblica il *Manuale dell'architetto* che traduce attraverso una struttura analitica la sua attenzione artigiana per i materiali e sui particolari costruttivi. Il carattere razionale dell'opera è dedotto dalla sua volontà di realizzare una sintesi della sua esperienza verificata e concreta conferendo un carattere scientifico alla pratica costruttiva. (Fig. 82) Le sue prime sperimentazioni avviate negli anni '30 vengono portate avanti in questi anni caratterizzati dall'entusiasmo di rinascita e sviluppo anche in campo architettonico, i suoi disegni diventano ancora più parlanti e significanti. Ne costituiscono interessante testimonianza gli elaborati per i progetti romani per gli edifici residenziali per la "Mostra dell'Abitazione" all'E42 del 1940-41 (Fig. 83-84-85-86), per la palazzina Kustermann (già Minciaroni) del 1947-1953 con Volfango Frankl (Fig. 87) e per le nuove sale del Museo Nazionale Romano del 1948 (Fig. 88-89) nei quali piante e alzati sono accompagnati da annotazioni dimensionali, schizzi di viste prospettiche di particolari punti di vista, dettagli costruttivi o schemi in cui si descrive lo studio dell'illuminazione, l'incontenibile desiderio di controllo si palesa nei disegni elaborati per il Carcere giudiziario a Nuoro datato 1953 in cui, oltre ai dettagliati mongiani accompagnati da particolari costruttivi, realiz-



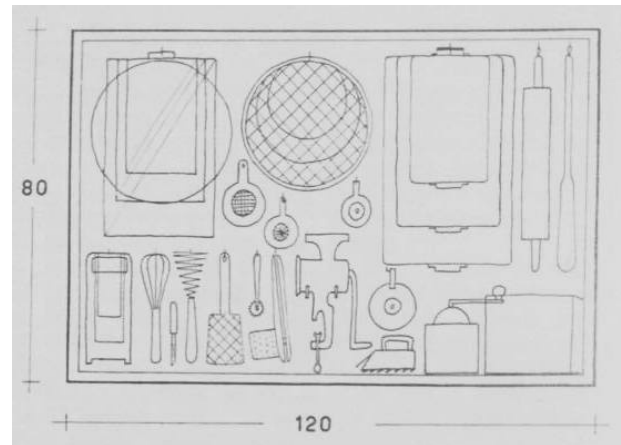
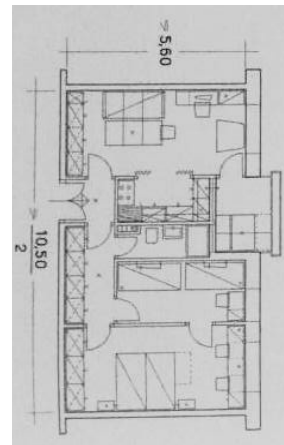
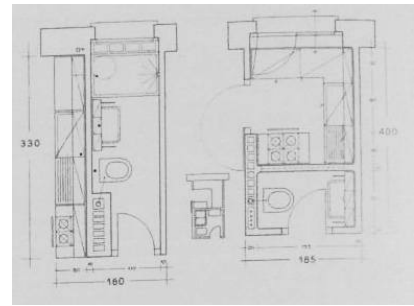
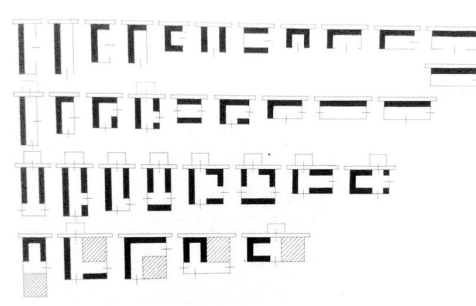


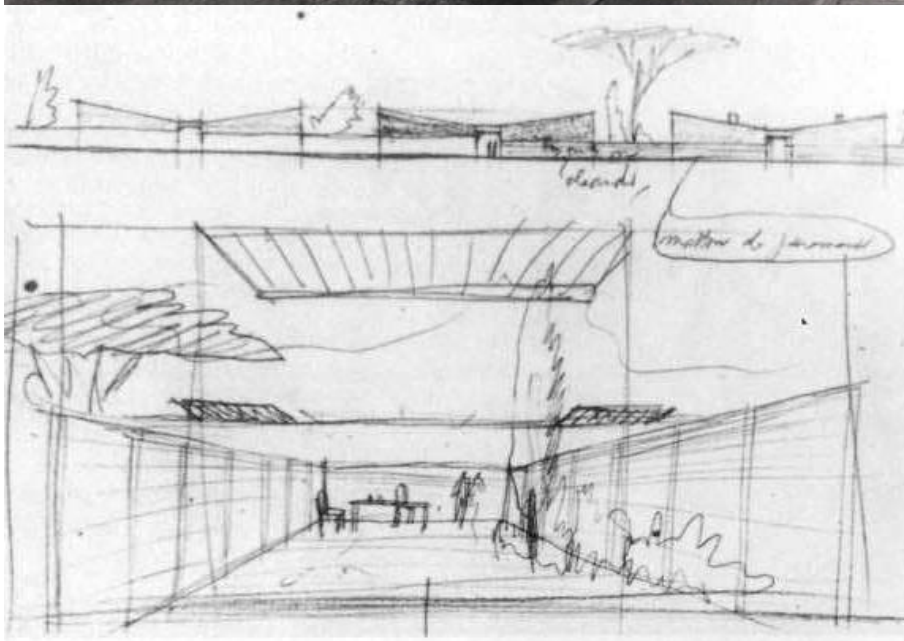
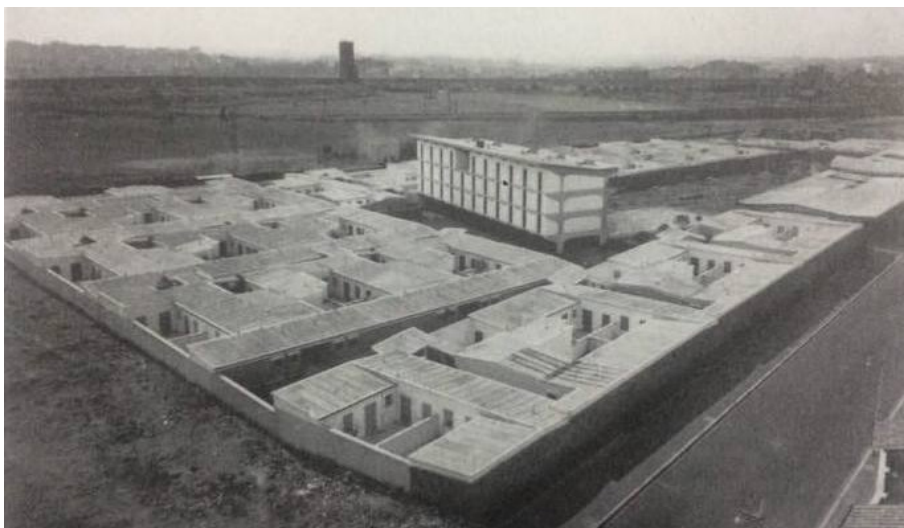
za delle tavole in cui descrive e rappresenta meticolosamente le opere in ferro da realizzarsi, una sorta di abaco che vuole essere una guida quasi da manuale per chi dovrà realizzare quanto esplicito (Fig. 90-91-92-93). Si concretizza, così, quella necessità di chiarezza e sincerità compositiva che trova espressione nei disegni di Ridolfi in una quasi ossessiva esasperazione del dettaglio.



Il fermento culturale che caratterizzava gli anni '40 sembra essere la spinta verso una ricostruzione che supera la consapevolezza dell'inevitabile declino del regime. Tra le figure più attive, Adalberto Libera è stato tra i primi a comprendere che era necessario definire una soluzione oggettiva che risolvesse la questione della sempre maggiore richiesta di abitazioni conducendolo alla progettazione del testo *La tecnica funzionale dell'abitazione* degli anni 1943-46. Diversamente dal *Manuale dell'architetto* di Ridolfi, che si caratterizza per il suo intento pratico relativo alla costruzione, il testo di Libera si impronta sulla triade vitruviana dell'*utilitas*, della *firmitas* e della *venustas* dove ogni elemento deve rispettare queste tre caratteristiche. L'estremo grado di dettaglio dei disegni elaborati per questo volume fanno riferimento a studi ergonomici per il dimensionamento degli ambienti e degli arredi (Fig. 94-95-96), a schemi distributivi (Fig. 97) e persino a ipotesi di diverse tipologie di appartamenti (Fig. 98-99) fino ad arrivare a rappresentare la distribuzione di utensili da cucina all'interno di una credenza (Fig. 100)⁹⁶.

Questo tipo di approfondimento trova espressione, seppur adattata alle esigenze dettate dai casi specifici, nei progetti che si inseriscono nell'esperienza dell'Ina Casa, di cui Libera è stato direttore dell'ufficio progetti. Come ad esempio l'unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano





a Roma del 1950-54 (Fig. 101) per la quale, ispirato dalla distribuzione edilizia in superficie delle aree residenziali visitate in Marocco durante un suo viaggio nel 1951, concepisce una lottizzazione chiusa all'interno di un recinto in cui il modulo è costituito dall'aggregazione di quattro case il cui orientamento varia in funzione della posizione, il sistema delle cellule abitative si ripete secondo una successione e gravita attorno ad una piazza centrale da cui si diramano piccole strade di servizio agli alloggi. Interessanti gli schizzi di studio elaborati per le case a patio nei quali sembra trasparire quella sensazione di isolamento e tranquillità dove le uniche cose che si percepiscono sono il cielo e il verde circostante (Fig. 102).

Pagina a fianco

Fig. 94-95-96 A. Libera, *La tecnica funzionale dell'abitazione*, studi ergonomici degli arredi, 1943-46.

Fig. 97 A. Libera, *La tecnica funzionale dell'abitazione*, tavola di schemi distributivi nel nucleo cucina, 1943-46.

Fig. 98-99 A. Libera, *La tecnica funzionale dell'abitazione*, esempi distributivi di diverse tipologie di appartamento, 1943-46.

Fig. 100 A. Libera, *La tecnica funzionale dell'abitazione*, disposizione degli utensili da cucina in una credenza, 1943-46.

Fig. 101 A. Libera, unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano, vista del lotto, Roma, 1950-54.

Fig. 102 A. Libera, unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano, schizzi di studio delle case a patio, Roma, 1950-54.

Oltre alle basse abitazioni è previsto un edificio a ballatoio dove il sistema strutturale si palesa partecipando alla definizione dei prospetti creando interessanti giochi di ombre e luci (Fig. 103-104).

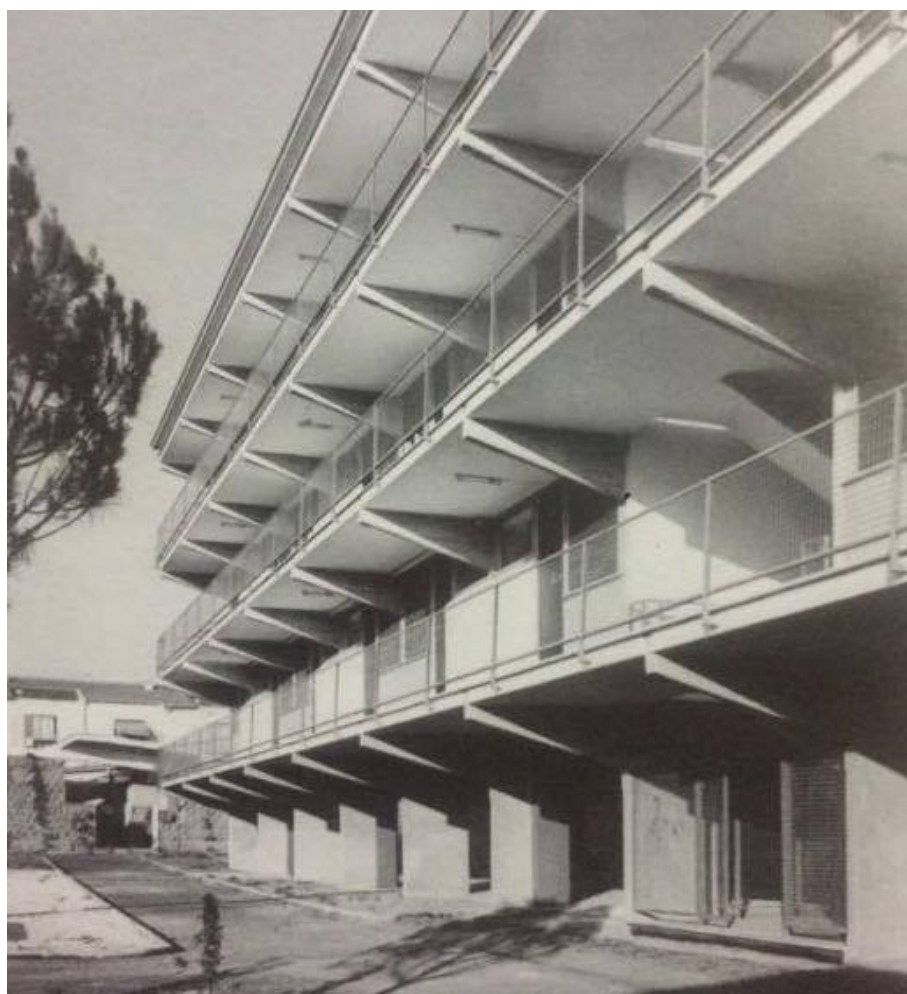


Fig. 103 A. Libera, unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano, la casa a ballatoio, prospetto sulla corte, Roma, 1950-54.

Fig. 104 A. Libera, unità d'abitazione orizzontale Ina Casa al Tuscolano, la casa a ballatoio, veduta dei ballatoi, Roma, 1950-54.

Sono anni che si caratterizzano non solo per l'intensa attività edificatoria dettata dalla necessità di soddisfare il fabbisogno edilizio del secondo dopoguerra, ma anche per l'avanzamento di riflessioni nel dibattito sul ruolo che l'architettura deve rivestire nel processo di sviluppo sociale delle città. In questo contesto si inserisce la figura di Giovanni Michelucci la cui idea di città, che si fonda sulla ricerca della verità, ha origine all'indomani dei bombardamenti del '44 a Firenze. In questi anni inizia a produrre una notevole quantità di schizzi in cui esplicita il dialogo tra antico e moderno che si deve instaurare nella nuova città. Una moltitudine di disegni con il tratto ora incerto, ora intessuto in lunghe matasse di fili che paiono srotolarsi per poi ricomporsi in fugaci visioni, costituiscono la traduzione della necessità di cambiamento. La grave vicenda bellica diventa, pertanto, spunto per la sua ricerca di verità come unica possibile accezione di bellezza⁹⁷. (Fig. 105) La ricerca della verità è un tema che era già stato enunciato nella Rassegna Italiana del 1926 dal Gruppo 7 quando scrivevano che *la nuova generazione sembra proclamare una rivoluzione architettonica: rivoluzione tutta apparente. Un desiderio di verità logica, di ordine, una lucidità che sa di ellenismo, ecco il vero carattere dello spirito nuovo*⁹⁸.

Michelucci stesso afferma in maniera molto chiara questo concetto:

Passata la guerra uscii da Palazzo Pitti dov'ero rifugiato e passeggiavi a lungo per Firenze. Sul Lungarno erano cadute le facciate 'artistiche' e dietro era apparsa una

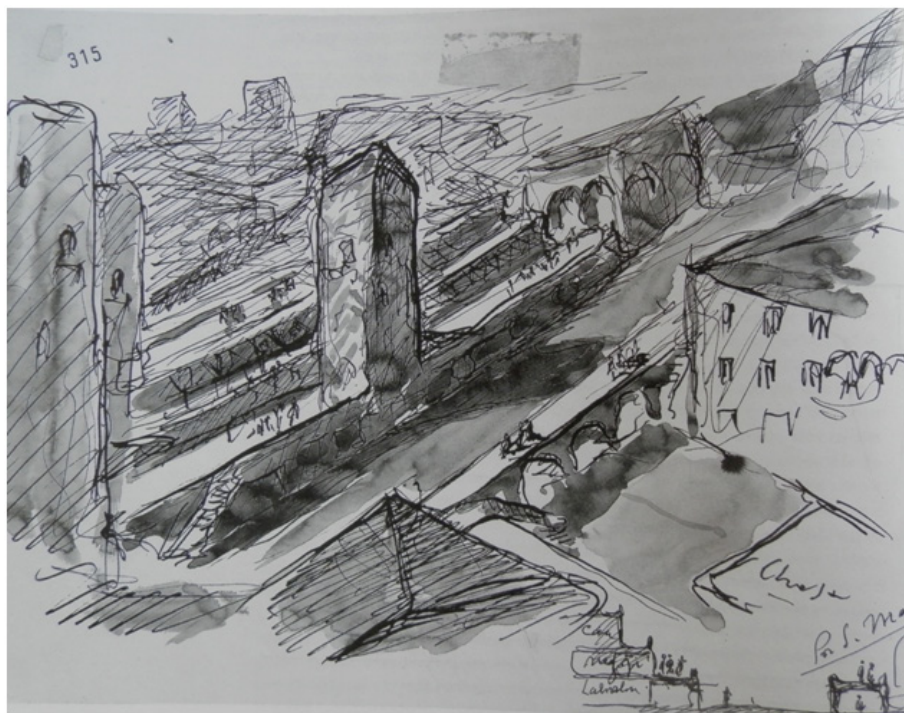


Fig. 105 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio, disegno AD0315, Veduta prospettica e sezione di Por Santa Maria, Firenze 1946.

Fig. 106 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio, disegno AD0912, Prospetto con sezione sul Ponte Vecchio e pianta dell'incrocio tra le direttrici via de' Bardi, Borgo S. Jacopo, Ponte Vecchio e via Guicciardini. In alto a sinistra scorcio su via de' Bardi, Firenze 1946.

Fig. 107 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio, disegno AD0770, Studio di continuità urbana a più livelli in Borgo S. Jacopo. Vedute e sezione, Firenze 1946.

*miseria paurosa. Così vedendo come l'arte era riuscita a nascondere questa miseria e questa vergogna ebbi un trauma. Pensai allora che l'arte non può essere inganno, non può servire a illudere sulle situazioni reali. Quindi bisogna partire dal contenuto, non dal contenente. E cominciai a pensare l'architettura in modo meno accademico*⁹⁹.

Sulla scorta di questa riflessione si può affermare che il suo nuovo modo di pensare si traduce in un ribaltamento della spazialità che dall'interno fuoriesce verso l'esterno, parte dai bisogni più intimi dell'uomo e della società, quelli individuali e quelli collettivi, diventando misura di ogni riflessione sull'architettura della città.

Nei disegni elaborati in seguito agli eventi del '44 le macerie si trasformano in scalinate, le linee rimandano ad un naturale adeguamento delle vie urbane alle nuove esigenze del traffico meccanizzato, sdoppiandosi nei punti critici in percorsi pedonali sopraelevati a rappresentare una vita urbana brulicante che torna ad essere il soggetto del centro della città. Ballatoi, terrazze, strade sopraelevate, il tutto si tesse in una fluidità di percorsi che si connette ai brani di tessuto storico superstite. Si tratta di una variabilità che è strettamente legata al contesto, e ogni opera deve adeguarsi alla città che a sua volta travasa nella forma le infinite componenti della vita, siano esse di natura fisica, morale e spirituale, mutuando da esse, dalla loro variabilissima ricchezza¹⁰⁰. (Fig. 106-107)

Per Michelucci lo strumento ideale per esprimere tale complessità spaziale non è la pianta, il prospetto o la prospettiva ma la sezione come unico mezzo attraverso il quale le diverse cavità urbane risolte per sovrapposizioni di



piani di vita differenti, possono dispiegarsi in tutta la loro complessità spaziale. Così la forma della città viene definita dalla solidificazione dei flussi e dei collegamenti, creando una continuità fisica tra interno ed esterno.

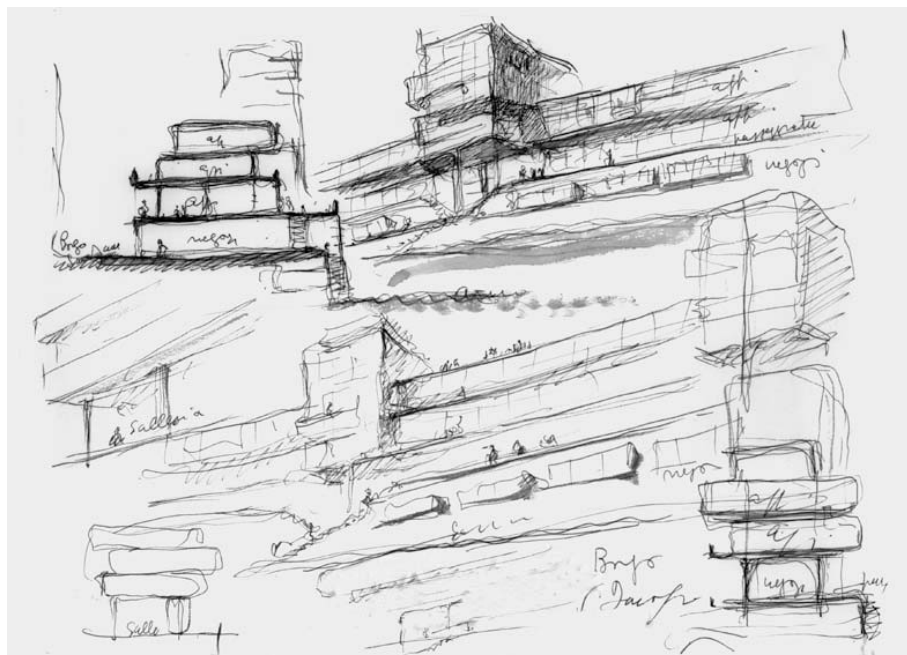
Francesca Privitera, nel suo articolo *“Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio”*, mette in relazione la sezione architettonica alla dissezione anatomica rappresentata da Rembrandt nel dipinto *La lezione di anatomia del dott. Tulp* (opera del 1632 conservata a Mauritshuis dell’Aia), metafora della volontà di indagare e sviscerare fino in fondo la realtà e le verità nascoste sotto la superficie delle cose. Allo stesso modo la sezione verticale permette un costante controllo dell’ordinamento degli elementi nelle loro proprietà intrinseche e nelle relazioni tra le parti che definiscono l’edificio. La sezione diventa per Michelucci il più idoneo metodo di rappresentazione soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, quando diventa il suo strumento favorito nella ricerca della forma necessaria, ovvero di una forma sincera espressione della verità delle cose¹⁰¹. (Fig. 108-109)

Attraverso la sezione indaga e rivela l’anatomia e il funzionamento dell’architettura come se fosse un organismo vivente, esplicando costantemente il rapporto tra uomo e spazio.

Dalla lettura cronologica e comparata degli scritti, dei progetti e dei disegni emerge come per Michelucci la sezione rivesta un ruolo molto importante nella traduzione dei principi teorici su cui si fonda la poetica, evolvendolo da metodo di rappresentazione in vero e proprio strumento compositivo, inteso come matrice del progetto¹⁰².



Fig. 108 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell’area presso Ponte Vecchio, disegno AD0294, Studio di Por S. Maria con vedute, piante e sezioni. Laboratori artigiani al piano terra, percorsi pedonali e negozi in quota, 1946.



Lo stesso Michelucci a tal proposito in una delle sue lezioni afferma che dalla facciata deve rivelare la struttura interna, avere un ruolo osmotico che permetta una relazione tra la strada e l'interno della casa, non deve generare separazione. La facciata deve essere il *diaframma* che rappresenta *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*¹⁰³.

Si tratta di una considerazione sull'idea di facciata che va ben oltre il solo concetto architettonico di elemento verticale, esso va a materializzare nell'elemento fisico l'ideale di una società che necessitava di un'architettura che si facesse espressione di nuovi canoni per la vita collettiva.

La rappresentazione, dunque, nelle sue diverse declinazioni, si fa espressione di quel Movimento Moderno che non è mai stato completamente abbandonato e che fino agli anni '60 si è manifestato nelle opere dei Maestri che hanno partecipato attivamente al dibattito architettonico, delineando un processo di rinnovamento che ha come esito una nuova architettura nazionale.

Fig. 109 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio, disegno AD0314, Vedute prospettiche e studio di sezione degli edifici in Borgo S. Jacopo, 1946.

Note

¹ Cfr. J. Summerson, *The Classic Language of Architecture*, The British Broadcasting Corporation, London 1963, tr. it. a cura di Livia Moscone Bargilli, *Il linguaggio classic dell'architettura*, Einaudi, Torino 2000, p. 59.

² Cfr. V. Ugo (a cura di), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 62.

³ Cfr. Ivi, pp. 86-89.

⁴ F. Hennebique, G. Delhumeau, *Hennebique, les architectes et la concurrence*, in *Culture constructive, les cahiers de la recherche architectural 29*, Marseille, 1992, in R. F. *op.cit.* p. 33.

⁵ Cfr. J. Summerson, *The Classic Language... op. cit.*, p.64.

⁶ Cfr. W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 900, op. cit.*, pp. 75-85, 164-168.

⁷ Le Corbusier, *La mia opera, Boringhieri*, Torino 1961, p. 37 in C. De Seta, *Origini ed eclisse del Movimento Moderno*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari, 1980, p. 141.

⁸ Cfr. W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 900, op. cit.*, p 183.

⁹ Cfr. Ivi, pp.183-199.

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ Cfr. Ivi, pp. 361-362.

¹² Cfr. V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Stoccarda, 1982, p.11.

¹³ Cfr. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1982, pp.160-161.

¹⁴ Cfr. J. Bank, M. Van Buuren, *Dutch Culture in a European Perspective. 1900: The Age of Bourgeois Culture, Volume 3*, Royal Van Gorcum, Assen, The Netherlands, 2004, pp. 212-213.

¹⁵ Cfr. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore Milano, prima edizione 1986, Milano 2007, pp.288-289.

¹⁶ Cfr. V. M. Lampugnani, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷ Cfr. Ivi, pp.163-166.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 189.

¹⁹ Cfr. Ivi, p. 12.

²⁰ Cfr. C. De Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea*, Universale Laterza, Bari, 1979, pp. 239-242.

²¹ R. Giolli, *Cronache Bergamasche – Il palazzo della Banca Bergamasca*, Emporium, ottobre 1928, n. 406, ora in *L'architettura razionale*, Laterza, Bari, 1972, p.254 in C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Editori Laterza, Bari, 1972, p.153.

²² Cfr. L. Marcucci, (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, Gangemi 2012, p. 158.

²³ Gruppo 7, *Architettura in Rassegna Italiana*, dicembre 1926 in W. J. R. Curtis, *Modern Architecture since 900, op. cit.*, 2006, p. 362.

- ²⁴ Gruppo 7, Architettura in Rassegna Italiana, dicembre 1926 in K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna 1982, p.237.
- ²⁵ Cfr. M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli, 1973, p.38.
- ²⁶ C. Belli, *Origini del gruppo «7»*, in «Quadrante», II, n. 23, febbraio 1935, p. 36.
- ²⁷ Cfr. M. Cennamo, *op. cit.*, p.41.
- ²⁸ Cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna. Dalle origini al 1950*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1961, pp.231-236.
- ²⁹ Cfr. M. Piacentini, *Architettura Moderna*, a cura di M.Pisani, Venezia 1996, in L. Marcucci, *op. cit.*, p. 158.
- ³⁰ Cfr. G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, 2002, pp.81-82.
- ³¹ M. Pisani (a cura di), *Marcello Piacentini. Architettura moderna*, Marsilio Editori, Venezia 1996, p.40.
- ³² Cfr. *Ivi*, p.57.
- ³³ Cfr. V. Santoianni, *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943. La «nuova architettura» delle Terre d'Oltremare*. Facoltà di Architettura UniNa, XX Ciclo, 2008.
- ³⁴ B. Zevi, *op. cit.*, p. 241.
- ³⁵ R. Florio, *Disegno e rappresentazione*, in R.Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura, About Drawing, reflections about architectural drawing*, Officina Edizioni, Roma 2012, p.32.
- ³⁶ Cfr. V. Ugo, *μίμησις – mímēsis, Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli Editore, Milano 2008, p. 1.
- ³⁷ Cfr. C. Lenza, *Architettura e mimesi*, in «Op. cit.», n. 72, settembre 1988, p.5-17.
- ³⁸ V. Ugo, *op. cit.*, p. 8.
- ³⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 12-13.
- ⁴⁰ J. J. Winckelmann, *Erinnerung über Betrachtung der Werke der Kunst*, 1759; tr. it. *Avvertimento sul modo di osservare le opere d'arte*, in *Opere di G. G. Winckelmann*, Giachetti, Prato, 1830-34, tomo IV, §1, in V. M. Lampugnani, *op. cit.*, p. 14.
- ⁴¹ G. Pigafetta, *Architettura dell'imitazione. Teoria dell'arte e architettura fra XV e XX secolo*, Alinea Editrice, Firenze 2005 p.144.
- ⁴² V. Ugo, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴³ Cfr. C. De Seta, *Architetti italiani del Novecento*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari, 1982, p.107.
- ⁴⁴ M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma 1990, p.7.
- ⁴⁵ *Ivi*, p.8.
- ⁴⁶ E. Mantero (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli Editori, Bologna 1984, p.13.
- ⁴⁷ *Ivi*, p.41.
- ⁴⁸ C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Editori Laterza, Bari, 1972, pp.197-198
- ⁴⁹ I. Parisi *Con Terragni* in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa*, a cura di Giorgio Ciucci con: Triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Documenti di architettura

Electa Editore, Milano 1996, pp.10-11.

⁵⁰ A. Sartoris *Giuseppe Terragni dal vero* in G. Ciucci, *op.cit.* p.14.

⁵¹ I. Parisi *Con Terragni* in G. Ciucci, *op. cit.*, p.8-12.

⁵² *Ivi*, p.13-16.

⁵³ A. Sartoris *Giuseppe Terragni dal vero* in G. Ciucci, *op. cit.*, p.16.

⁵⁴ T. Schumacher, *Tra, intorno e dentro i monumenti e le tombe di Terragni*, in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa*, *op.cit.* p.229.

⁵⁵ E. Mantero, in B. Zevi, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli Editore, Bologna 1980, p.182.

⁵⁶ Cfr. G. Rosa, N. Sardo, *La casa del fascio di Terragni a Roma. Analisi, ricostruzione, rappresentazione*, Officina Editore, 2013, descrizione in ultima pagina della copertina.

⁵⁷ Cfr. G. Terragni, *Lettera sull'architetto* in G. Ciucci *Terragni e l'architettura* in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa*, *op.cit.* p. 43-44.

⁵⁸ E. Terragni *I viaggi di architettura di Giuseppe Terragni. Appunti e immagini dai taccuini* in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa*, *op.cit.* p.75.

⁵⁹ *Ivi*, p.77.

⁶⁰ Cfr. P.Zoffoli, «Rilievo»di un'architettura moderna: ipotesi di sostituzione e reintegrazione parziale dell'edificio, in F. Purini, R. Sinisgalli, M. Artibani, G. Neri, R. Partenope, C. Vaccaro, P. Zoffoli, *Nel Disegno, saggio introduttivo di Antonino Terranova*, *op.cit.*, p.476-478 .

⁶¹ F.Purini, *una forma della sezione*, in F. Purini, R. Sinisgalli, M. Artibani, G. Neri, R. Partenope, C. Vaccaro, P. Zoffoli, *Nel Disegno, saggio introduttivo di Antonino Terranova*, Edizioni Clear, Roma 1992, p.79.

⁶² Cfr. "è solo attraverso la sezione che il progetto si disvela", E. Mantese, *La sezione* in *La Sezione*, *op.cit.* pag. 2.

⁶³ B. Reichlin, *L'assonometria come progetto*, in Lotus International, n.22, Milano, 1979, pp. 82-93

⁶⁴ C. De Seta, *Il telaio magico dell'assonometria*, in M. S. Grossi, *Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943*, Electa, Milano 1998, p.21.

⁶⁵ Cfr. A. Longatti, *Con Terragni al tempo delle battaglie*, in M. S. Grossi, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁶⁶ L. Cavadini, A. Longatti (a cura di), *Linee parallele. Razionalismo e astrattismo a Como negli anni trenta*, Lugano, 1992

⁶⁷ V. M. Lampugnani, *op. cit.*, p.11-13.

⁶⁸ *Ivi*, p.13.

⁶⁹ M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960. Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.98.

⁷⁰ G. Michelucci, R. Papi, *Lezione di Pompei*, in *Arte Mediterranea*, II, 1, gennaio-febbraio 1934 in E. Balducci, D. Corradini, A. Ciarughi, C. Cresti, D. De Masi, C. Marcetti, P. Portoghesi, B. Sacchi, N. Solimano, *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio Edizioni, Firenze 1991, p. 24.

⁷¹ M. Rebecchini, *op. cit.*, p. 9.

⁷² *Ivi*, p.10.

⁷³ Cfr. G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Ed. Comunità, Milano 1959 in M. Rebecchini,

op. cit., p.11.

⁷⁴ Cfr. A. Buccaro, G. Manini, *Luigi Cosenza Oggi : 1905 - 2005*, Clean Edizioni, Napoli 2006, p.184.

⁷⁵ V. M. Lampugnani, *op. cit.*, p.15

⁷⁶ *Ivi*, p.15.

⁷⁷ Cfr. M. Rebecchini, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁸ Cfr. *Ivi*, pp. 144-145.

⁷⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 49-50.

⁸⁰ Cfr. *Ivi*, p. 53.

⁸¹ Cfr. F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1993, pp. 78-81.

⁸² Cfr. *Ivi*, pp. 55-56.

⁸³ Cfr. F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *op.cit.*, pp. 99-106.

⁸⁴ A. Muntoni, *Luigi Moretti nella storia e nella critica* in A. VV, *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, Gangemi, Roma, 2011, p. 44.

⁸⁵ Cfr. XIII numero speciale *Concorso per il Palazzo del Littorio*, 1934, pp. 70-74.

⁸⁶ Cfr. M. Ferrari, *Luigi Moretti: Casa delle armi nel Foro Mussolini a Roma, 1933 – 1937*, Elios Editore, 2010, p. 42.

⁸⁷ *Prepositi di artisti: Luigi Moretti architetto*, a cura di L. Diemoz, in *Quadrivio* del 13 dic. 1936, p.5 citato in C. Mezzetti, *Rappresentazione e linguaggio architettonico: la «Scuola Romana» negli anni Trenta*, in *Disegnare idee e immagini*, anno I, n.0, ottobre 1989, p.25.

⁸⁸ Lettera di G. Terragni a P.M. Bardi, 20 aprile 1943 conservata presso l'archivio Pier Maria Bardi, San Paolo, Brasile, citata in E. Terragni in *Gli anni della guerra nel carteggio* di Giuseppe Terragni, 1939-1943 in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa, op.cit.*, p. 292.

⁸⁹ G.Ciucci, *Terragni e l'architettura*, in G. Ciucci, *Giuseppe Terragni, Opera completa, op.cit.*, p. 23.

⁹⁰ Cfr. A. Longatti, *Con Terragni al tempo delle battaglie*, in M. S. Grossi, *op. cit.*, pp. 41.

⁹¹ *Ivi*, pp. 40.

⁹² G. Polin, *Alcuni giovani architetti lombardi*, in Casabella n.511, marzo 1985, p. 22

⁹³ Cfr. C. De Seta, *Architetti italiani op. cit.*, p.123

⁹⁴ E. Mantero, *op. cit.*, p.6.

⁹⁵ Cfr. M. Rebecchini, *op. cit.*, pp. 11-13.

⁹⁶ Cfr. F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *op. cit.*, pp.138-141.

⁹⁷ F.Fabbrizzi, *op.cit.* p.8.

⁹⁸ Cfr. M. Cennamo, *Materiali per l'analisi...*, *op. cit.*, p.41.

⁹⁹ G.Michelucci, *La città variabile*, a cura di F. Borsi, LEF, Firenze 1966, p.89.

¹⁰⁰ F.Fabbrizzi, *op.cit.*, p.17.

¹⁰¹ Fig. X Disegno AD0097 di G. Michelucci: sezione di studio dei percorsi per la Chiesa di S. Giovanni Battista Campi Bisenzio, Firenze, 1961-1964, proprietà del Comune di Pistoia.

¹⁰² F. Privitera, *Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio* in *La Sezione*, Firenze architettura, 1.2009, periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, anno XIII n.1, Firenze, p. 94-99.

¹⁰³ Cfr. G. Michelucci, in *archivio delle lezioni universitarie*, Bandecchi & Vivaldi Editori, Pontedera gennaio 2008, p. 87-88, citato in F. Privitera, *Disegnare dialoghi. Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, in *La Sezione, op.cit.*, p. 99.

Espressività e lettura semantica del disegno di progetto

2.1 Idea e rappresentazione

Il processo creativo dell'architetto ha origine a partire dall'idea, intesa come prima intuizione del progetto che si traduce nell'immediatezza dello schizzo come atto istintivo e naturale di tracciare linee cercando di seguire il flusso che l'idea percorre all'interno della mente che, *per mezzo del braccio, prende contatto fisico con il foglio bianco, per cercare, per mezzo del progetto, un'interpretazione critica della realtà ed una risposta poetica ad essa*¹.

La rappresentazione si pone, dunque, come primo luogo in cui l'idea cerca di manifestarsi attraverso un linguaggio codificato in segni grafici.

È opportuno, però, specificare cosa si intende per idea, progetto e rappresentazione.

Il termine idea deriva dal greco *εἶδος* (*eidos*), ovvero forma, e ha la stessa radice del termine *εἶδωλον* (*eidolon*), ossia immagine, che, dal latino *imagem* o *mimāginem*, ha a sua volta la stessa radice del termine greco *μίμησις* (*mīmēsis*), cioè, come si è detto nel capitolo precedente, imitazione intesa come corrispondenza analogica e percettiva tra il reale e una configurazione che può essere mentale, come l'idea, o materiale, quindi rappresentazione.

Si può affermare che l'idea per essere elaborata presuppone necessariamente un certo grado di conoscenza e approccio critico al tema, *μίμησις* (*mīmēsis*), risultando, così, generata a partire dalla sua essenza intrinseca, ovvero da quel sistema di relazioni che definisce un determinato carattere a cui deve rispondere, carattere inteso come particolare insieme di elementi che concorre alla comunicazione delle sue qualità. Il termine carattere

costituisce un segno distintivo di un determinato oggetto ed è considerato, come afferma Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire de l'Architecture, nella sfera di un'arte in se stessa, vale a dire di concetti, d'idee, di punti di vista, di rapporti, di convenienze, da cui l'artista ricava i suoi mezzi ed effetti*, ovvero *un'impronta speciale ed individuale*².

L' *εἶδος* (*eidos*) e l' *εἶδωλον* (*eidolon*), secondo la teoria Platonica, sono accomunati dal concetto del vedere, *ἰδεῖν* (*idein*), esprimendone, però, due aspetti diversi: il primo rimanda ad un'azione passiva che registra e riproduce nella forma un aspetto sensibile, il secondo, invece, è più connesso all'atto contemplativo³.

La concezione aristotelica parte dalla considerazione, alla quale giungerà poi anche Platone, che *non si può pensare senza immagine*, essa, infatti, consente la conoscenza delle idee⁴ e di poterle trasmettere.

Il sottile legame che mette in relazione l'idea e la sua codificazione è fortemente connesso al concetto di progetto e di rappresentazione.

Il termine progetto, dal latino *proiectus*, composto da *pro-* avanti, e *jacere* porre, presuppone, quindi, la proiezione e l'anticipazione di un concetto, una delle possibili prefigurazioni che la mente ha elaborato attraverso l'idea. La rappresentazione, invece, deriva dal latino *representare*, composto da *re-*, rimandando al concetto di ripetizione che in questo momento viene intesa come riproposizione critica nell'ambito della *μίμησις* (*mimēsis*), e da *praesentare*, ovvero mostrare.

In particolare, la forma architettonica, che va definendosi durante la fase rappresentativa dell'idea progettuale intesa come pensiero teorico, si fonda su quelle strutture fondamentali che sono assimilabili alle proprietà intrinseche definite dal concetto archetipico dello *σχῆμα* (*skhēma*)⁵.

Pertanto il disegno costituisce uno dei possibili esiti del processo interpretativo in cui l'idea trova la sua prima espressione grafica e costituisce la materializzazione della prefigurazione mentale nella quale si sono stabilite una serie di relazioni tra i vari elementi che compongono il progetto. Tale prefigurazione, così come suggerisce l'etimologia del termine, ossia *pre-*, che rimanda al concetto dell'anticipazione, e *-figurazione*, la cui radice deriva dal latino *figura* e che in greco si traduce con il termine *εικόνα* (*ikona*), costituisce un procedimento psicologico che stabilisce una particolare configurazione dell'idea all'interno della mente sottoforma di un'immagine immateriale per poi palesarsi attraverso un linguaggio segnico che ne consente la trasmissione. È un processo che si avvale della memoria e della creatività intesa come capacità intellettuale di saper attingere alla propria conoscenza e generare una nuova

forma dove il disegno costituisce *il distretto teorico nel quale l'oggetto rappresentato invade con la sua natura di simulacro il mondo delle cose reali contaminandole, per così dire, con la sua esigenza di essere*⁶.

Il fluire dell'idea nella mente dell'architetto, che è fortemente legato a quello che Rudolph Arnheim definisce *pensiero visuale*⁷, inteso come una sequenza logica di proprietà e relazioni che definiscono un'immagine mentale, si manifesta nelle istintive configurazioni espresse dagli schizzi di studio che contengono in germe l'essenza del progetto.

Questo *pensiero visuale* può identificarsi con il concetto di prefigurazione in quanto si parla del rapporto che si instaura tra la mente e l'occhio in uno spazio che non è fisico, dove l'immagine è visibile attraverso un processo intellettuale in cui il *λόγος (logos)*, nell'accezione hegeliana di ragione, stabilisce un ordine relazionale tra gli elementi determinandone un'immagine. Risulta opportuna una riflessione sulla codificazione dell'idea attraverso la rappresentazione. Si tratta, infatti, di fissare una particolare condizione del pensiero che si esprime attraverso una struttura composta da segni⁸.

L'architetto, nel momento della rappresentazione, inizia ad operare delle scelte sintattiche volte alla graficizzazione della prefigurazione mentale. È così che, attraverso un insieme di segni grafici, inizia a definirsi una particolare struttura spaziale che, prima di quel momento, era soltanto immaginata. Si tratta, spesso, di disegni che contengono l'essenza dell'idea, e che partecipano alla restituzione sinottica, dal greco *συνοπτικός (synoptikós)*

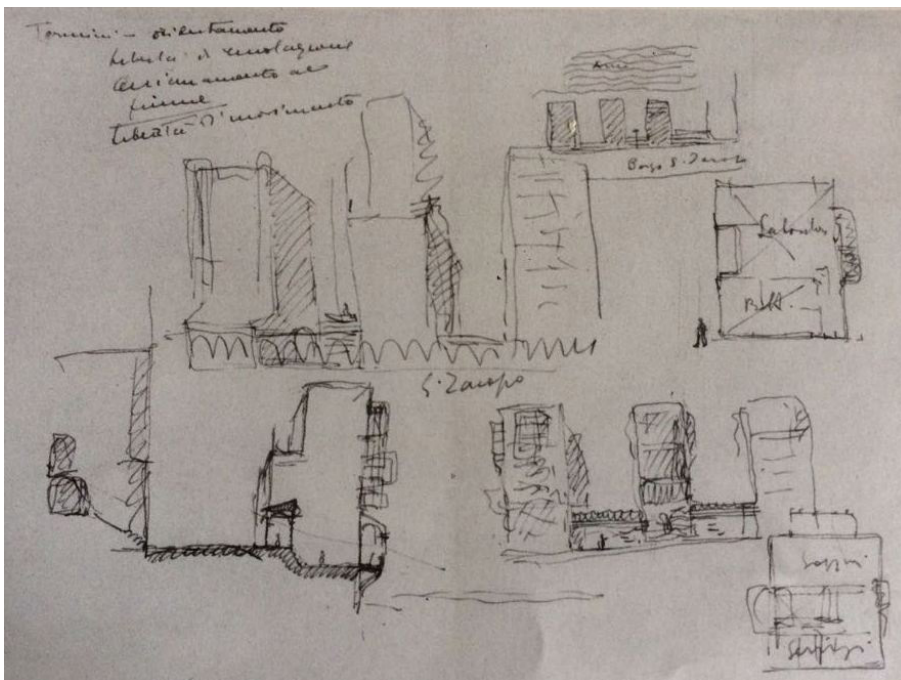


Fig. 1 G. Michelucci, La ricostruzione incentrata sulle torri superstiti illustrata con vedute prospettiche, sezioni e piante, 1945-1946.

ossia visione di insieme, della complessità del pensiero il quale, in questo modo, può essere visto non solo nella mente di chi lo ha elaborato ma può essere anche trasmesso attraverso la sua traccia sul foglio.

Lampugnani, a tal proposito, afferma che è proprio *nei disegni di architettura che resta spesso chiara e leggibile la genesi del progetto. La prima idea lascia le proprie tracce impresse sulla carta, le elaborazioni successive rimangono non di rado visibili come stratificazioni sovrapposte. Il processo creativo vi si decifra come nelle formazioni geologiche*⁹.

È molto interessante questa analogia in quanto, attraverso i vari disegni elaborati, si può leggere l'iter creativo, fatto di riferimenti che attingono al proprio bagaglio culturale, di possibili ragionamenti sulla struttura geometrica regolatrice, di ripensamenti o di ritorni alla prima intuizione. L'architettura costituisce, così, il risultato di un *processo dialettico continuo*¹⁰.

La ricerca formale è intesa, dunque, come processo attraverso il quale l'architetto elabora l'idea e mediante il disegno trova la sua espressione fisica. Si tratta, chiaramente, di un processo di sintesi in quanto si passa dallo spazio mentale potenzialmente infinito allo spazio circoscritto della trascrizione grafica nella sua necessaria bidimensionalità.

Una sintesi intesa, quindi, non come riduzione o omissione, bensì nella sua accezione più profonda, ovvero come un procedimento conoscitivo che coglie i principi alla base dell'idea per poi codificarli e trasferirli all'interno del disegno cercando di stabilirne un ordine di relazioni che si esprimono attraverso il linguaggio grafico *come luogo in cui si rendono visibili gli elementi della struttura di pensiero*¹¹.

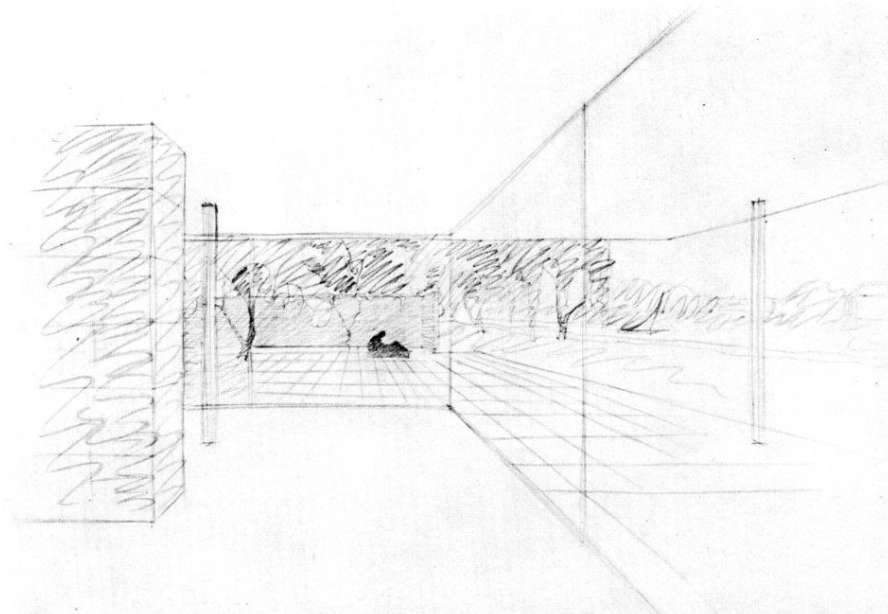


Fig. 2 L. Mies van der Rohe, Casa Hubbe, Magdeburgo, 1935.

Ma il corpus di disegni elaborati, soprattutto gli *schizzi estemporanei*¹² della prima fase generativa, contiene in sé la personale interpretazione del progetto da parte dell'autore più di quanto possa farlo l'architettura costruita, sono fogli in cui il pensiero creativo si addensa e trova, come si è detto, la sua prima espressione grafica.

Il continuo divenire dell'atto del disegno è espressivo del bisogno dell'architetto di tradurre e comunicare l'idea cercando di palesarne le relazioni e la genesi progettuale e la rappresentazione costituisce, quindi, la volontà di *rendere manifesta un'intenzione progettuale*¹³.

Questi disegni non sono definiti solo da prefigurazioni di una percezione volumetrica resa attraverso viste prospettiche da particolari punti di vista, ma possono essere espressi anche attraverso l'estrema astrazione operata dalle proiezioni mongiane, seppur schematiche e iniziali, in cui, però, si tracciano quei primi ragionamenti sulla forma, sui rapporti proporzionali tra le parti e sull'organizzazione spaziale delle funzioni a cui deve rispondere.

Il progetto costituisce, quindi, la *ricerca dell'identità dell'oggetto attraverso le forme istituzionali della rappresentazione*, dove per istituzionali si intende la capacità di appartenere o di allontanarsi simultaneamente dalla *normalità tecnica*¹⁴, concepita come capacità comunicativa dell'idea¹⁵. Il disegno costituisce, così, la *scrittura del progetto* partecipando alla sua costruzione¹⁶ superando l'aspetto strumentale meramente legato alla traduzione diventando, così, parte attiva nel processo progettuale.

Nel passaggio dall'immaterialità dell'idea alla fisicità della rappresentazione si attua una particolare traduzione che conduce ad una progressiva concretizzazione nella realizzazione del progetto che gradualmente perde il suo carattere prefigurativo partecipando attivamente alla modificazione della realtà in cui sarà inserito.

Gli schizzi elaborati nella prima fase rappresentano *un vero e proprio codice genetico nella cui struttura è impresso ogni possibile sviluppo futuro del progetto*¹⁷.

Gli esiti di questo processo creativo conducono quindi alla progressiva definizione della prefigurazione del progetto che, man mano che avanza nel suo grado di definizione e particolarizzazione, perde il suo carattere soggettivo e istintivo a vantaggio di una codificazione oggettiva universalmente riconosciuta che si caratterizza per l'astrazione dei grafici esecutivi nelle diverse scale di dettaglio.

2.2 Il disegno di progetto come espressione poetica

La rappresentazione, come si è detto nel paragrafo precedente, costituisce una pratica fondamentale nel processo intellettuale dell'architetto e si pone come tramite fra il momento ideativo e quello costruttivo dell'opera. Le Corbusier definisce le operazioni che l'architetto elabora durante la fase progettuale affermando che, *organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi, e, provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi riso-*



Fig. 3 Le Corbusier, Le Modulor, Litografia in 6 colori, 1956.

nanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza¹⁸.

Si tratta di una bellezza che non è puramente estetica, ma è connessa all'armonia dell'insieme della sua compiutezza, dove tutte le sue componenti sono regolate da *un'unità di intenzione motrice¹⁹.*

La stretta connessione che mette in relazione l'idea mentale del progetto e la sua codificazione si traduce nella poetica, ovvero un sistema strutturato di intenti che si esplicitano nell'espressione formale come veicolo di conoscenza e di comunicazione del pensiero progettuale. Il pensiero che, secondo Paolo Portoghesi, costituisce il filtro attraverso il quale la natura viene imitata in termini umani e il disegno ne costituisce la forma più immediata²⁰.

Il termine poetica, che deriva da *ποίησις (poiesis)*, e che ha la sua radice nel verbo *ποιέω (poieo)*, ovvero comporre, rimanda, alla pratica della progettazione, in questo caso nell'accezione architettonica, attraverso cui il valore poetico deve essere reso manifesto nell'opera dell'autore, *elaborare una poetica [...] comporta un ragionamento sugli strumenti della progettazione e sulle vie compositive che a queste adducono²¹.*

Il disegno costituisce, durante il processo creativo, il luogo in cui si manifesta la massima espressività dell'idea attraverso la *stretta relazione* che si instaura *fra pratica progettuale e riflessione teorica* dove il concetto di poetica è inteso come la manifestazione della ricerca interiore del progettista²² mediante una sapiente combinazione di segni. In questo senso la rappresentazione traduce la carica espressiva della prefigurazione mentale e costituisce, attraverso le figure, una particolare forma di natura spirituale e intellettiva²³.

Pertanto si può parlare di *disegno interno* e *disegno esterno*. Nella prima decade del Seicento, infatti, Federico Zuccari definisce il primo come pensiero che ha origine nella mente dell'architetto identificandosi con l'idea, l'intenzione, il modello, lo stile, la forma, esprimendo l'*anima intellettiva*, quindi, la prefigurazione, mentre il secondo come un'entità legata all'aspetto pratico dell'atto grafico volto alla comunicazione dell'immagine interna attraverso la definizione della figura²⁴. Nel *disegno esterno*, quindi, si manifesta la poetica come somma espressione del *disegno interno*, assumendo, così, una connotazione intellettuale che va oltre l'aspetto formale.

L'architettura, come afferma Le Corbusier, c'è quando interviene l'emozione poetica²⁵ ed è il momento più acuto in cui l'uomo, agitato dai più nobili pensieri, li ha cristallizzati in una plastica di luce e di ombra²⁶.

Il carattere estremamente soggettivo dei disegni di studio preliminari, dunque, è rappresentativo dell'approccio individuale che il progettista adotta sia da un punto di vista compositivo che linguistico. Il linguaggio segnico dell'architetto costituisce, infatti, un personale codice lessicale che caratterizza la sua espressione poetica. Le considerazioni sul tema dell'espressività del linguaggio dell'architetto affrontate da Vittorio Gregotti, si basano sull'individuazione di una *scrittura* che fa necessariamente riferimento alla costruzione di un linguaggio che riesca a comunicare il significato intrinseco dell'opera²⁷. I disegni, infatti, come la scrittura, sono finalizzati alla trasmissione delle idee che vengono elaborate e costruite attraverso schizzi e studi preparatori. Queste elaborazioni sono uniche e irripetibili in quanto espressione delle personali intuizioni dell'autore e costituiscono un frammento dell'intero progetto²⁸.

Tra i fattori che concorrono a rendere singolare l'espressione poetica del disegno di progetto vi è lo stile dell'architetto. Per stile si intende l'arte di esprimere i propri pensieri con i segni della scrittura e rimanda al *concepimento delle idee e l'arte di svilupparle in un ordine qualunque [...] vale a dire lo strumento che, docile alla mano, dava col mezzo de' segni grafici colore e corpo ai pensieri*²⁹. L'arte del disegno, inoltre, al pari della scrittura letteraria, può avere le stesse connotazioni caratterizzanti quali la poetica, il disordine, la moderazione, la pomposità e così via³⁰. Lo stile, quindi, partecipa alla distinguibilità della poetica espressiva dell'architetto rendendo possibile la riconoscibilità, ad esempio, del contesto storico e culturale o della corrente

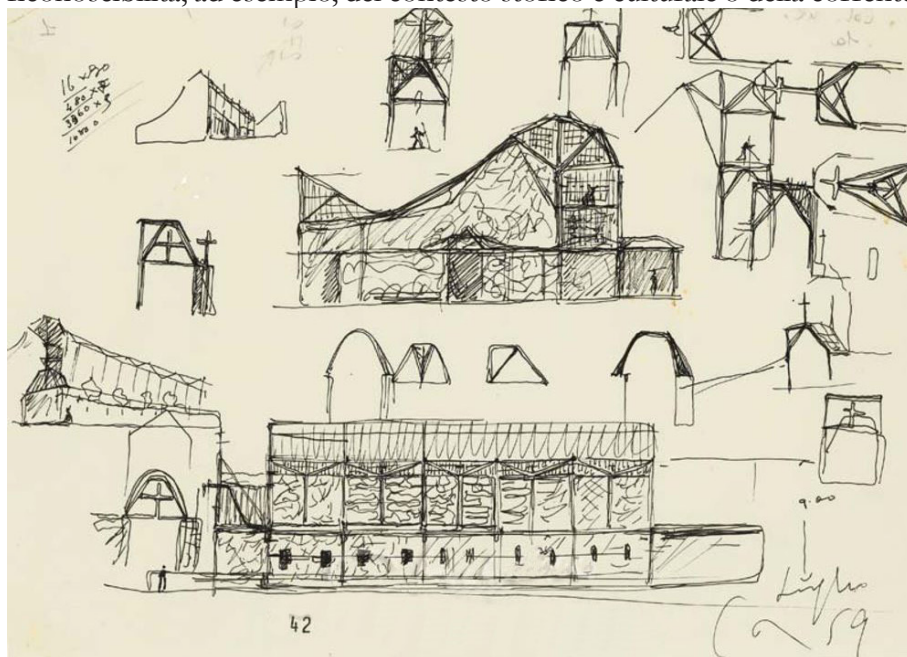


Fig. 4 G. Michelucci, Chiesa del Cuore Immacolato di Maria al Villaggio Belvedere, Firenze, disegno AD0042, studio di prospetto con appunti grafici di sezione e particolari, 1959.

artistica a cui l'autore eventualmente appartiene.

Pertanto a queste considerazioni si può aggiungere il concetto di immaginazione, come uno degli strumenti della potenzialità creatrice che assume un valore aggiunto se accostato alla caratteristica del genio, ovvero l'insieme di quelle facoltà tali da riuscire a concepire nuovi enti partendo dalle impressioni ricevute, ovvero dalla memoria, e dalla capacità di stabilire nuove relazioni tra gli elementi che devono concorrere all'unità. Senza l'immaginazione, che costituisce una particolare forma di pensiero in grado di elaborare liberamente nuove configurazioni all'interno dello spazio intellettuale a partire dalle conoscenze assimilate dall'esperienza e dalle suggestioni suscitate dal luogo o dalla storia legata ad esso, *l'architetto non sarebbe che un copista* e la sua facoltà di giudizio, guidata dal genio, inteso come capacità di produrre opere di singolare valore, come qualità intellettuale nel saper trovare soluzioni compositive tali da soddisfare in maniera innovativa le richieste del progetto, consentendo un approccio critico evitando i difetti che renderebbero fallimentare il progetto nei suoi vari aspetti³¹.

La carica espressiva è quella peculiarità che rende possibile il manifestarsi dell'intenzionalità e della poetica dell'architetto. Essa, infatti, si identifica con il *pensiero dell'animo umano, un ethos che raccoglie un'istanza formale e morale insieme*³².

Il gesto progettuale di tracciare linee è alla base della costruzione dell'immagine iniziando a definire l'estremo circuito albertiano che stabilisce il confine dell'architettura dell'architettura³³.

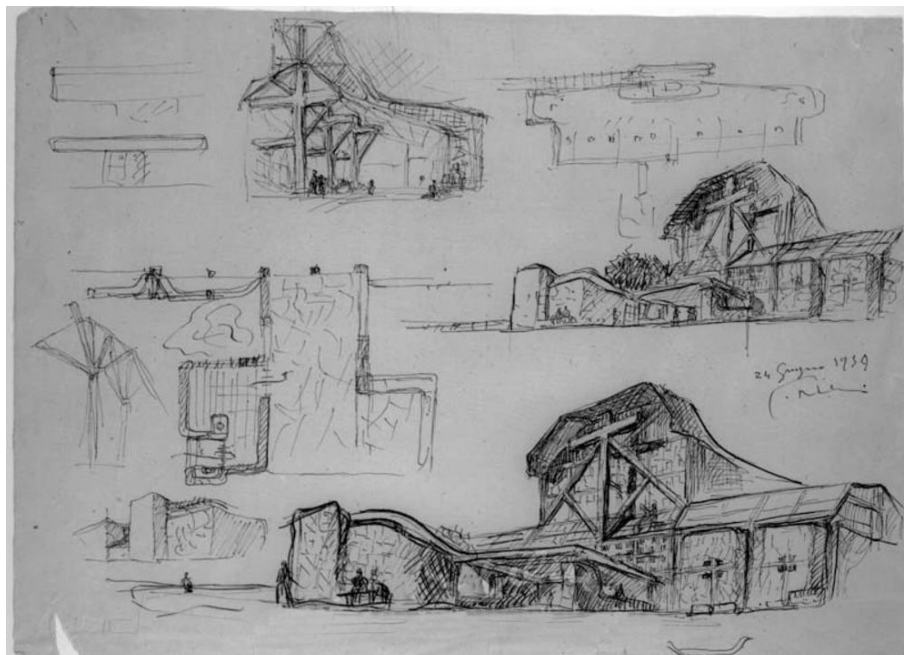


Fig. 5 G. Michelucci, Chiesa del Cuore Immacolato di Maria al Villaggio Belvedere, Firenze, disegno AD0796, vedute prospettiche, piante e particolari, 1959.

Anche la scelta delle viste prospettiche, ad esempio, o il tipo di rappresentazione caratterizza la personale interpretazione del pensiero progettuale che l'autore vuole esprimere attraverso la rappresentazione finalizzata all'esaltazione di determinate *caratteristiche intellettuali e discorsive dell'opera architettonica*³⁴.

Il disegno, quindi, rappresenta *il luogo della trattativa più delicata fra mano, occhio e mente*³⁵ creando, dunque, un'interdipendenza tra l'idea e la sua rappresentazione nella quale l'incessante fluire del pensiero all'interno della mente trova una delle possibili configurazioni formali tra le infinite possibili espressioni che avrebbe potuto assumere³⁶.

2.3 Segno e significato: lettura semantica del disegno di progetto.

Il disegno architettonico è considerato un vero e proprio *linguaggio, una comunicazione attraverso i segni*³⁷.

Si tratta di segni significanti, dove l'etimologia di quest'ultimo termine, *signum* e *fàcere*, ovvero far conoscere il segno, dichiara il carattere esplicativo del disegno, che assurge al ruolo, come già detto, di tramite nel passaggio dal momento mentale a quello grafico.

A tal proposito è opportuna una digressione su cosa si intende per segno e significato.

Il termine segno, dal latino *signum*, rimanda ad un'espressione grafica (punto, linea, curva, figura,...) convenzionalmente assunta a rappresentare qualcosa. In semiologia, espressione che deriva dalla combinazione delle voci *σημείον* (*semeion*) ovvero segno e *λόγος* (*logos*) ovvero ragione, e che si occupa, appunto, dello studio dei segni, il segno viene inteso come il mezzo attraverso il quale è possibile la trasmissione di informazioni.

Il disegno, infatti, è volto alla *comunicazione attraverso i segni* e la semiotica è la *dottrina che studia tale genere di comunicazione*³⁸.

Il segno, quindi, costituisce la traccia visibile del pensiero dell'architetto volto alla comunicazione dell'idea. Pertanto si può affermare che il segno non è del tutto autonomo ma è portatore di un significato e si fa espressione dell'intenzione progettuale attraverso il linguaggio grafico.

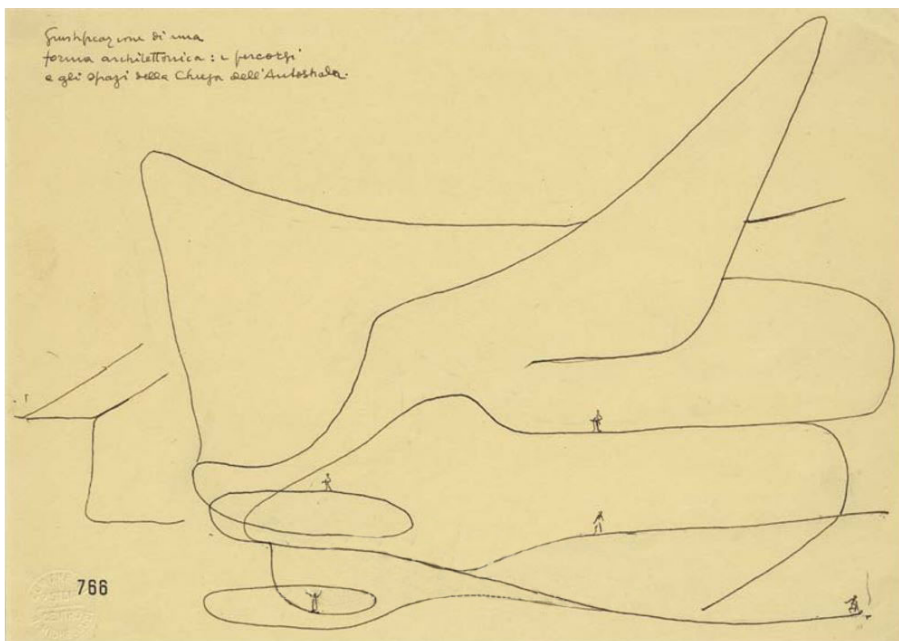
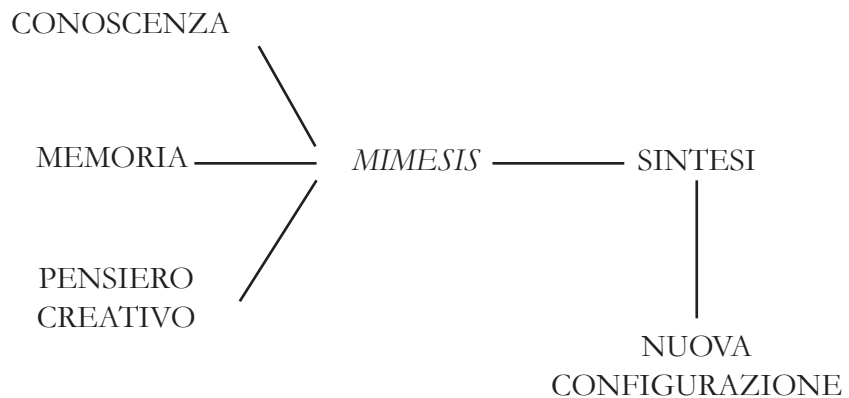


Fig. 6 G. Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista o "dell'Autostrada", Campi Bisenzio, Firenze, disegno AD0766, schema grafico dei percorsi e degli spazi della chiesa, 1960-64.

Inoltre, il segno architettonico, è fortemente connesso sia al concetto di memoria che al pensiero creativo di cui ne costituisce una sintesi. Ogni tratto che va a costituire il disegno, memore della conoscenza data dall'esperienza personale dell'architetto e mosso dalla volontà di definire una nuova configurazione, è determinato da un processo selettivo di recupero delle informazioni presenti nella mente³⁹ e stabilisce un nuovo sistema di segni ordinato che definisce una nuova rappresentazione secondo diverse relazioni intrinseche.



Parlare di sistema di segni significa considerare il disegno un insieme complesso di elementi interconnessi tra loro che concorrono ad un'unità organica e che sono portatori di un determinato significato.

E così che il disegno non costituisce solo un insieme di linee, ma esprime l'adesione ad un ideale o ad un principio architettonico che può essere di varia natura e che ne costituisce una rappresentazione simbolica.⁴⁰ Il termine simbolo, infatti, rimanda all'intenzione di mettere insieme e costituisce un particolare tipo di segno che rimanda al tema della connessione, ovvero della relazione, tra due concetti, che possono essere materiali o immateriali.

Pertanto, in questo senso, il simbolo viene inteso come processo di astrazione che conduce alla sintesi, non in senso riduttivo, ma come processo selettivo, dove ogni singolo elemento definito dai segni che lo costituisce, è posto in relazione con gli altri in modo tale da generare un sistema semantico che esprime una determinata volontà.

Il significato, che si identifica con l'intenzione dell'architetto e con l'idea progettuale, cerca, quindi, la sua manifestazione comunicativa proprio attraverso una sorta di epifania espressa dal segno grafico ed è *la parte essenziale di un pensiero o della consapevolezza di un oggetto*⁴¹, in questo caso del progetto. Inoltre, distinguendo *ciò che è significato*, l'oggetto, da *ciò che significa*, inteso come esito di un approccio razionale⁴², si stabilisce una connessione intrinseca tra il progetto e il processo che lo ha generato esprimendo attraverso la materialità della forma il pensiero ideativo. Il significato, dunque, costituisce il valore che viene attribuito a ciascun segno posto in una particolare condizione, ovvero una connotazione del tutto soggettiva legata alla personale interpretazione che si vuole attribuire ad esso. Si identifica, cioè, con l'intenzione ossia con la volontà di associare un concetto, un'idea, ad una figura⁴³. William James, a tal proposito, nei primi anni del Novecento affermava che *il significato può sempre essere ricondotto a qualche conseguenza particolare della nostra esperienza pratica futura, passiva o attiva che sia*⁴⁴ intendo che l'interpretazione del significato è fortemente connessa al pragmatismo, ovvero all'aspetto pratico e concreto a cui rimanda.

Si parla, quindi, di una corrispondenza intrinseca tra segno e significato che può essere ricondotta alla teoria avanzata da Ferdinand de Saussure negli stessi anni in ambito linguistico, secondo cui, un segno è duplice in quanto è costituito da un concetto (*signifié*) e da un'immagine acustica (*signifiant*), entrambe entità immateriali⁴⁵.

Il disegno di architettura, quindi, inteso come un sistema di segni significanti, può essere definito come uno *strumento per la costituzione della forma di quel progetto di architettura che include da subito una particolare risposta alla dialettica tra autonomia ed eteronomia*⁴⁶ esplicitandone, dunque, il carattere critico che assume nel continuo processo osmotico che si instaura tra la mente e la mano, in una sorta di esercizio che esprime l'apporto personale dell'architetto e allo stesso tempo l'influenza che il contesto, gli eventi storici e le circostanze suscitano, per questo il disegno *non è un linguaggio autonomo, perché si tratta di prendere le misure, di fissare le interne gerarchie del sito che si osserva, dei desideri che esso suscita, delle tensioni che induce; si tratta di imparare a vedere gli interrogativi per renderli trasparenti e penetrabili dal progetto*⁴⁷.

Diversamente, invece, il *disegno* può essere considerato *pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole*⁴⁸.

La lettura semantica del disegno di progetto, ovvero lo studio dei significati dei segni, è intesa, quindi, come una delle possibili interpretazioni del sistema rappresentativo dell'idea sotteso all'opera architettonica.

Attraverso un'indagine esplorativa è possibile leggere la struttura sintattica che regola tale sistema, esplicitando il rapporto che si instaura tra gli elementi del progetto partecipando attivamente al processo creativo. Ciò implica un approccio critico nel quale la rappresentazione può influenzare le scelte compositive e analizzandone le criticità e le potenzialità. Il disegno di architettura, quindi è il fattore primario del disvelamento e della comprensione dell'architettura. Esso è l'origine del pensiero spaziale e, in quanto luogo in cui il rappresentare coincide con il pensare, costituisce il nucleo fondativo e cognitivo della stessa architettura⁴⁹.

Questo tipo di indagine consente, dunque, di individuare la ragione progettuale alla base della composizione e il disegno si pone come uno *strumento tanto leggero e immateriale quanto potente e costruttivo: tracciamento e grammatica dell'immaginazione*⁵⁰.

La composizione *consiste nell'azione di abbracciare non solo l'idea generale, ma tutti i suoi sviluppi, tanto nella ricerca dei loro particolari, delle loro convenienze, dei loro rapporti col tutto, quanto nei mezzi che devono assicurare l'esecuzione del tutto e delle sue parti*⁵¹, essa si traduce nell'atto della disposizione delle parti in maniera ordinata ed organica che confluisce, poi, in un sistema di relazioni spaziali che definiscono il progetto.

Il disegno, nelle sue varie fasi, dallo schizzo subitaneo fino all'elaborazione esecutiva, costituisce la sintesi in segni bidimensionali dell'idea e della prefigurazione mentale dell'architettura, quindi, si può affermare che *progettare è prefigurare*⁵².

Questo processo si traduce in una codificazione di simboli che sono regolati da un sistema di relazioni e l'idea trova nel disegno di progetto il luogo della sua manifestazione, come prima trasposizione nello spazio fisico. Il disegno si pone non solo come spazio di transizione tra l'immaterialità del pensiero e la materialità del segno sul supporto bidimensionale, ma anche come un importante strumento progettuale capace di cogliere l'essenza dell'idea, sottoporla alle sperimentazioni formali volte a rispondere a specifiche finalità, e ogni singola traccia sul foglio assume un significato in funzione alle relazioni che si instaurano tra i segni.

Il disegno costituisce un *complesso testo narrativo*⁵³ nel quale i segni sono le parole, e ogni loro combinazione genera una configurazione capace di esprimere l'idea progettuale del quale costituisce una *forma primaria*⁵⁴.

Ciò che concorre alla definizione della prefigurazione di una modificazione della realtà è definito dalla trasfigurazione dell'esperienza conoscitiva dell'architetto, dove per trasfigurazione si intende quel processo di mutazione che, a partire dalla *mimesis*, produce una nuova immagine mentale

che, attraverso l'atto grafico della rappresentazione, trova espressione nel disegno. Ciascuna delle fasi progettuali è caratterizzata da diverse modalità espressive, in quanto ciascuna di esse ha delle peculiari finalità e si differenziano per l'organizzazione sintattica degli elementi che lo definiscono. Si tratta, quindi, *di cercare, per mezzo della scrittura del disegno, una serie di risonanze che progressivamente funzionano come parti di un tutto, che mantengono l'identità delle ragioni della loro origine ma allo stesso tempo si organizzano in sequenza*.⁵⁵ La rappresentazione diventa espressiva delle connessioni relazionali che si stabiliscono tra le varie parti del progetto in una successione di segni che costituiscono la traduzione di un pensiero già definito nella prefigurazione. Quest'ultima, che, come si è detto, si definisce all'interno dello spazio mentale, mediante il disegno si palesa come una perfetta sintesi dell'elaborazione razionale dell'idea. L'atto grafico si costituisce come il momento ermeneutico del passaggio da una condizione intellettuale ad una materica, nella quale si compie una sottile connessione tra la memoria, appartenente ad un tempo passato, e la prefigurazione, come condizione futura che nel disegno, che si attua nel presente, *si fa memoria di ciò che deve ancora avvenire*.⁵⁶ In questo senso, infatti, la lettura semantica si pone come obiettivo la ricerca delle relazioni intrinseche sottese per esplicitarne le peculiarità e l'iter compositivo a partire dalle prime intuizioni che trovano le prime espressioni negli schizzi di studio sino ad arrivare ad un registro linguistico sempre più preciso e dettagliato che confluisce negli elaborati finali, finalizzati alla restituzione di tutte quelle caratteristiche qualitative e quantitative necessarie per la realizzazione dell'opera⁵⁷.

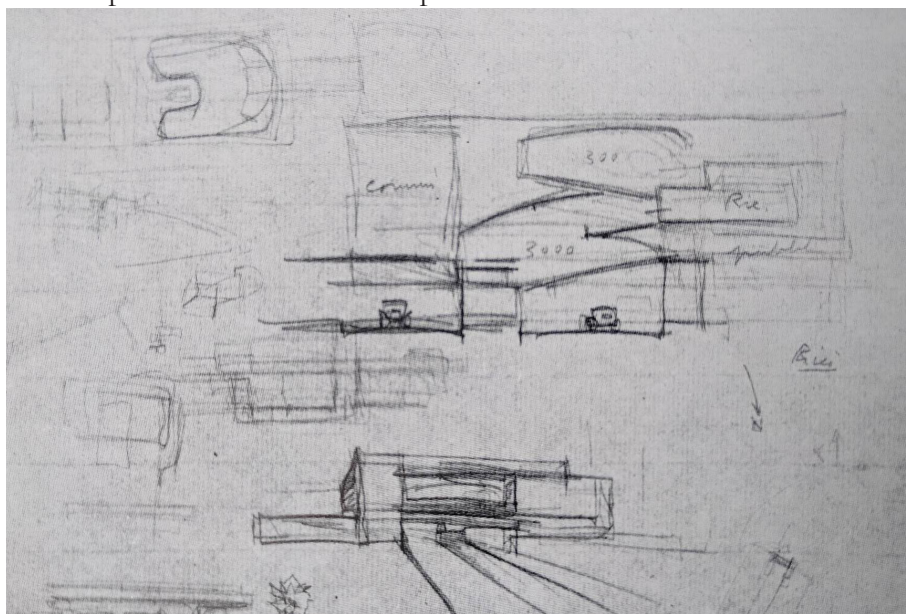


Fig. 7 G. Terragni, Concorso di I grado per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E 42, Roma, schizzi di studio in sezione, prospetto e prospettiva, 1937.

Ma è soprattutto nella prima fase compositiva che si legge quella tensione emotiva che guida il processo creativo dell'architetto e attraverso l'interpretazione è possibile il passaggio dall'idea alla *realtà progettuale*, e il disegno è insieme *predizione di significato, descrizione delle condizioni e primo approssimativo accertamento di scala dell'organizzazione dell'insieme*⁵⁸ stabilendo, così, una gerarchia tra gli elementi che partecipano alla definizione del progetto.

Dalle modalità con cui il disegno viene elaborato è possibile comprendere la volontà dell'architetto e le specificità dell'opera che sta indagando. La rappresentazione costituisce, così, un campo di ricerca e sperimentazioni compositive volte all'individuazione delle possibili soluzioni richieste dalle finalità per le quali il disegno è elaborato. La rappresentazione segue l'iter compositivo, spesso meno accurato e più istintivo nella fase ideativa per poi diventare sempre più preciso nelle elaborazioni finali. Nella fase iniziale, infatti, nella quale generalmente prevale il disegno a mano libera, l'intensità del segno, la velocità con cui è tracciato, la precisione, il ricorrere o meno all'uso dei colori e il grado di dettaglio, costituiscono la prima codificazione di un linguaggio grafico volto alla trasmissione dell'intenzionalità del pensiero e del suo significato intrinseco. Si tratta di un atto unico e irripetibile, guidato dalla personale enfasi creativa, intesa come manifestazione del pensiero intellettuale, dove il disegno autografo diventa, così, espressione della poetica dell'autore. A questa fase, intima e introspettiva, segue quella che può essere definita rielaborativa, non sempre necessariamente eseguita esclusivamente dall'autore dell'idea, finalizzata ad una più approfondita descrizione del progetto, in cui se ne esplicitano tutte le caratteristiche qualitative e quantitative. Si tratta di disegni tecnici nelle varie scale di rappresentazione, in cui l'esplorazione infografica aumenta in maniera direttamente proporzionale al grado di dettaglio, adottando particolari convenzioni grafiche associate a specifiche caratteristiche. In questa fase, oggi elaborata principalmente attraverso l'utilizzo di appositi *software*, si addensano una serie di operazioni razionali volte alla codificazione di una struttura segnica, in questo caso del tutto virtuale, nella quale è possibile non solo indagare la composizione formale ma anche quella strutturale e tecnologica. Gli attuali strumenti per il disegno digitale sono sempre più avanzati e consentono l'interoperabilità degli elaborati che a loro volta possono essere interrogati in funzione del dato che si necessita estrapolare. È opportuna, però, un'attenzione da parte dell'operatore nel saper sfruttare le potenzialità di tali strumenti legate principalmente all'ottimizzazione dei tempi e della precisione nell'elaborazione dei grafici, di revisione e di eventuale sostituzione o modifica, alla verifica delle soluzioni

adottate, senza dimenticare l'*esercizio ponderato della ragione e della riflessione culturale*⁵⁹. Trattandosi di una fase più tecnica ed essendo codificata secondo un linguaggio universalmente riconoscibile, in un certo senso perde la natura strettamente personale legata alla poetica espressiva dell'architetto assumendo un carattere più oggettivo. Ciascuna di queste fasi, oltre che dalle caratteristiche legate alla tipologia di segno con il quale il disegno è elaborato, è costituita da una serie di rappresentazioni che possono essere elaborate secondo varie metodologie, e ogni metodo assume una valenza diversa in funzione della fase durante la quale è adottato. Le relazioni che si stabiliscono tra gli elementi che concorrono alla definizione della forma, infatti, possono essere lette in un ambiente bidimensionale, come piante, alzati e sezioni verticali, o tridimensionale, come le viste assonometriche o prospettiche, generando una successione di nuove immagini che definiscono il progetto.

Così, ad esempio, mentre nella prima fase una pianta può prendere forma attraverso una serie di sperimentazioni geometriche o un particolare proporzionamento statico o dinamico per stabilire delle relazioni tra l'immagine assunta durante la prefigurazione mentale e la sua rappresentazione, nella fase successiva la pianta assume una finalità diversa, ovvero quella di comunicare e descrivere, in maniera più precisa sia da un punto di vista dimensionale e tecnico, le caratteristiche che il progetto deve soddisfare. Analogamente, viste prospettiche o schemi assonometrici, durante la prima fase costituiscono una prima traduzione tridimensionale del pensiero progettuale e si materializzano attraverso disegni subitanei che traducono la memoria della prefigurazione riportandone le varie suggestioni spaziali, successivamente esse assumono un maggiore controllo degli elementi che le compongono e, oggi, attraverso la modellazione tridimensionale, la renderizzazione e i fotoinserti, è possibile interrogare il modello generato e restituire una serie di visioni prospettiche realistiche di insieme o che possono simulare l'attraversamento degli ambienti o riprodurre una percezione da un particolare punto di vista.

La lettura del disegno consente il riconoscimento delle metodologie compositive che hanno guidato l'architetto nella scelta della forma da adottare, come potrebbe essere, come si è detto, il ricorso ad un rigido proporzionamento geometrico, l'ispirazione a forme naturali o al minimalismo di forme pure, disvelando *il programma di controllo razionale*⁶⁰ sotteso al progetto. L'interpretazione del segno, quindi, costituisce *la nostra reazione psicologica a esso, quale è determinata dalla nostra passata esperienza in situazioni analoghe e dalla nostra esperienza attuale*⁶¹. Il disegno si compone di linee definite dalla *traccia*

*di un punto in movimento*⁶², ovvero, una *tensione* intesa come una *forza viva insita nell'elemento* definita da una *direzione*⁶³, diventando, così, un'importante traccia che l'architetto lascia della sua attività e costituisce il luogo dove i suoi ideali, le sue conoscenze e le sue capacità espressive si manifestano con la massima carica comunicativa attraverso una sapiente combinazione di segni grafici, che si distinguono per la *qualità unica e irripetibile* che li caratterizza⁶⁴.

Note

¹ V. Gregotti, *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014, p. 24.

² V. Farinati, G. Teyssot (a cura di), voce *Carattere*, in *Quatremère de Quincy. Dizionario storico di architettura*, Saggi Marsilio, Venezia 1992, p. 154.

³ Cfr. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon : Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Hamburg, 2008 tr. it. a cura di Andrea Pinotti, *Eidos ed eidolon, il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, Verbania 2009, p.7.

⁴ *Ivi*, p. XI.

⁵ Cfr. V. Ugo, μίμησις – mímēsis, Sulla critica della rappresentazione dell'architettura, Maggioli Editore, Milano 2008, p. 22.

⁶ F. Purini, *Autointervista sul disegno* in AA. VV., *Il disegno come idea*, a cura di Renato Partenope, Gangemi Editori, Roma 1996, p. 13.

⁷ R. Arnheim, *Education of Vision*, University of California Press, 2004 tr. it. a cura di Mimesis Edizioni, *Pensiero visuale*, Mimesis Edizioni, Milano 2013.

⁸ Cfr. *Ivi*, p. 52.

⁹ V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Stoccarda, 1982, p.6.

¹⁰ Cfr. C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Editori Laterza, Bari, 1972, p.254-255.

¹¹ R. Florio, *Disegno e rappresentazione*, in R.Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura, About Drawing, reflections about architectural drawing*, Officina Edizioni, Roma 2012, p.19.

¹² F. Purini, *Autointervista sul disegno* in *op. cit.*, p. 14.

¹³ F.Purini, *Il triangolo del disegno*, in AA. VV., *Nel Disegno, saggio introduttivo di Antonino Terranova*, Edizioni Clear, Roma 1992, p.36.

¹⁴ *Ivi*, p. 56.

¹⁵ F. Purini, *L'architettura didattica*, nuova edizione a cura di G. Neri, Gangemi Editore, Roma, 2002, p. 51.

¹⁶ A. Di Franco, *Prefazione* in V. Gregotti, *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ F. Purini, *Autointervista sul disegno* in *op. cit.*, p. 16.

¹⁸ C. E. J. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923, tr. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, *Verso una Architettura*, Longanesi, Bergamo 2015, p. 3.

¹⁹ *Ivi*, p. 174.

²⁰ Cfr. L. Ribichini, *Il disegno di progetto: intervista a Paolo Portoghesi*, in *Disegnare idee e immagini*, anno V/VI, n.9/10, dicembre 1994/ giugno 1995, p. 85.

²¹ A. Dal Fabbro, *Astrazione e memoria. Figure e forme del comporre*. Napoli 2009, Nota del curatore Patrizio M. Martinelli, p.115 .

²² Cfr. P.M. Martinetti in A. Dal Fabbro, *op. cit.*, p.4 .

²³ Cfr. *Ivi*, p. 115.

²⁴ Cfr. M. Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, Treviso, 2001, p.64.

²⁵ C. E. J. Le Corbusier, *op. cit.*, p.175.

²⁶ *Ivi*, p.180.

²⁷ Cfr. V. Gregotti, *op. cit.*, p.18.

²⁸ Cfr. M. Scolari, *Progetto e immagine d'architettura*, in Casabella n.504, luglio 1984, p.30.

²⁹ V. Farinati, G. Teyssot (a cura di), *op. cit.*, p.267.

³⁰ *Ivi*, p. 268.

³¹ Cfr. *Ivi*, p.220.

³² M. Brusatin, *op. cit.*, p.71.

³³ Cfr. “Le qualità perpetue de le superficie sono due. Vna è quella, che si può uedere per quello estremo circuito [...] il quale circuito è chiamato da alcuni Orizzonte. Noi, se pure è lecito, con uocabolo Latino per una certa similitudine lo chiameremo ora; o pure, quando così ne piaccia, lembo. Et questo lembo istesso, anch’elli farà o con una linea, o finito con più linee” L.B.Alberti, *La Pittura*, Libro primo, 1435, edizione tradotta per M. Lodovico Domenichi, Editore Giolito de Ferrari, 1547.

³⁴ Cfr. G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma Capitale 1870-1970*, Ed. Golem, Roma, 1971 in C. Mezzetti, *Rappresentazione e linguaggio architettonico: la «Scuola Romana» negli anni Trenta*, in *Disegnare idee e immagini*, anno I, n.0, ottobre 1989, p.28.

³⁵ J. Elkins, *Distanza e Disegni. Quattro lettere da una corrispondenza tra James Elkins e John Berger*, in J. Berger, *Berger on Drawing*, Occasional Press, Co. Cork, Ireland 2005, tr. it. a cura di Maria Nadotti e Luciano Bianciardi, *Sul disegnare*, Libri Scheiwiller, Milano, 2008, p. 132 in R. Florio, *Disegno libero*, in R.Florio, *Sul Disegno...*, *op. cit.*, p. 108.

³⁶ Cfr. R. Florio, *Disegno Progetto Costruzione*, in R.Florio, *Sul Disegno...*, *op. cit.*, p.52.

³⁷ R. De Fusco, *Disegno di architettura*, in «*Op. cit.*», n. 6, maggio 1966, p.12.

³⁸ G. Dorfles, *Valori iconologici e semiotici in architettura*, *op. cit.*, n. 16, Edizioni Il Centro, Napoli, settembre 1969.

³⁹ Cfr. F. Cervellini, *Il disegno come luogo del progetto. Note per una teoria della pratica del disegno di architettura*, Aracne Editrice, Ariccia 2016, p. 85.

⁴⁰ V. Gregotti, *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014, p. 17.

⁴¹ W. McDougall, *Body and Mind*, p. 304, in C. K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923, tr. it. A cura di Luca Pavolini, *Il Significato del Significato. Studio dell'Influsso del Linguaggio sul Pensiero e della Scienza del Simbolismo*, Casa editrice Il Saggiatore, Milano 1966, p. 203.

⁴² Cfr. Vitruvio, *De Architectura*, Tomo primo, Libro primo, I, 2, 3, pp. 13-15, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento a cura di Antonio Corso e Elisa Romano, Einaudi, Torino, 1997 in R. Florio, *Origini e permanenze della classicità in architettura. Un'esperienza di conoscenza. Disegno e rappresentazione dell'architettura*, con un contributo di T. Della Corte, V. Procaccini, Officina Edizioni, Roma 2004, p.19.

⁴³ Cfr. C. K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923, tr. it. A cura di Luca Pavolini, *Il Significato del Significato. Studio*

dell'*Influsso del Linguaggio sul Pensiero e della Scienza del Simbolismo*, Casa editrice Il Saggiatore, Milano 1966, p. 217.

⁴⁴ W. James, *The Meaning of Truth*, p. 210, in C. K. Ogden, I.A. Richards, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923, tr. it. A cura di Luca Pavolini, *Il Significato del Significato. Studio dell'Influsso del Linguaggio sul Pensiero e della Scienza del Simbolismo*, Casa editrice Il Saggiatore, Milano 1966, p. 222.

⁴⁵ Cfr. C. K. Ogden, I.A. Richards, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁶ V. Gregotti, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ *Ivi*, p. 22.

⁴⁸ F. Purini, *Una lezione sul disegno*, a cura di F. Cervellini e R. Partenope con un saggio di G. Contessi, Gangemi Editore, Roma 2007, p.33.

⁴⁹ G. Neri, *Il segno, la linea, la superficie, la forma, il morfema spaziale* in AA. VV., *Il disegno come idea ... op. cit.*, p.70.

⁵⁰ A. Di Franco, Prefazione in V. Gregotti, *op. cit.*, p. 9.

⁵¹ V. Farinati, G. Teyssot (a cura di), voce *Composizione*, in *op. cit.*, p. 165.

⁵² L. Ribichini, *op. cit.*, p. 85.

⁵³ V. Gregotti, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁴ F. Purini, *Una lezione sul disegno*, a cura di F. Cervellini e R. Partenope con un saggio di G. Contessi, Gangemi Editore, Roma 2007, p.11.

⁵⁵ V. Gregotti, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶ F. Purini, *Gli spazi del tempo. Il disegno come memoria e misura delle cose*, Gangemi Editori, Roma 2011, p. 9.

⁵⁷ Cfr. R. Florio, *Disegno libero*, in R. Florio, *Sul Disegno...*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁸ *Ivi*, p. 26.

⁵⁹ R. Florio, *Disegno Progetto Costruzione*, in R. Florio, *Sul Disegno...*, *op. cit.*, p.57.

⁶⁰ G. Neri, *Il segno, la linea, la superficie, la forma, il morfema spaziale* in AA. VV., *Il disegno come idea ... op. cit.*, p.70.

⁶¹ C. K. Ogden, I.A. Richards, *op. cit.*, p. 270.

⁶² W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Verlag Albert Langen-München, 1926, tr. it. a cura di Melisenda Calasso, *Punto linea e superficie*, Adelphi Edizioni, Milano 1968, p. 57.

⁶³ *Ivi*, p. 58.

⁶⁴ F. Purini, *op. cit.*, p. 38.



**La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze:
tra integrazione e innovazione**

3.1 Giovanni Michelucci attraverso il disegno

Giovanni Michelucci nasce a Pistoia il 2 gennaio 1891 e si spegne il 31 dicembre del 1990 nella casa-studio di Fiesole, oggi sede della Fondazione da lui costituita. La sua famiglia era proprietaria delle Officine Michelucci che, specializzate nella lavorazione artigianale del ferro fondata nel 1864, hanno costituito il primo laboratorio in cui ha avviato le sue prime esperienze di modellazione della materia. Diplomato all'Istituto Superiore di Architettura dell'Accademia di Belle Arti, diventa, poi, docente presso l'Istituto Superiore di Architettura di Firenze, nel dopoguerra è eletto Preside della Facoltà di Architettura di Firenze tra il 1944 e il 1948, carica che abbandona per insegnare presso la Facoltà di Ingegneria di Bologna¹. Contestualmente all'attività didattica, svolge la professione di architetto e attraverso il suo pensiero e le sue opere si possono leggere più di quarant'anni di storia dell'architettura italiana: della prima fase liberty, infatti, nella quale inizia la sua formazione culturale, rifiuta il virtuosismo formale in nome di una concezione più umanistica dell'architettura, tornato dal fronte nel 1918 inizia a lavorare nelle Officine di famiglia che, come si è detto, costituirono una fase molto importante nella formazione del suo pensiero avviando una serie di riflessioni sul rapporto tra forma e materia. Queste esperienze giovanili lo conducono ad una crescente passione per la lavorazione del ferro allontanandosi sempre di più dalle contorsioni a cui sottoponevano questo materiale gli architetti che aderivano allo stile floreale a favore di una concezione più artigiana, ricorrendo ad una lavorazione

tale da seguirne la natura².

In un suo celebre scritto, *Ferro battuto*, approfondisce questo tema, specificando che con i moderni mezzi di produzione industrializzata, il ferro non è più forgiato a mano dall'artigiano che, interpretando il disegno fornitogli, realizzava un prodotto unico conferendogli un valore aggiunto legato alle proprie abilità, bensì battuto solo dopo per attribuirgli un finto effetto manuale, questo avviene soprattutto dopo l'ultimo dopoguerra quando, con la rinascita economica si diffonde sempre di più il gusto per lo "stile antico" generato da una emulazione senza i dovuti presupposti culturali³. Michelucci apprezzava le forme classiche intese come sintesi della ricerca dell'essenziale, in opposizione all'eccessivo decorativismo liberty dei primi anni della sua formazione e all'eclettismo che si stava affermando nelle architetture romane emblema del regime, anche se non è rimasto totalmente immune a quest'ultima corrente come testimoniano i progetti per il Palazzo dell'acqua e della luce all'E42 a Roma (Fig. 1) e per il Palazzo del Governo ad Arezzo (Fig. 2), entrambi del 1939.

È da queste considerazioni che prende avvio la sua ricerca della verità, di cui si è parlato nel primo capitolo, basata su una sincerità che sia espressione dei principi compositivi e costruttivi. Il primo esito di questa ricerca è il



Fig. 1 G. Michelucci, Progetto per il Palazzo dell'acqua e della luce all'E42 a Roma, 1939

Fig. 2 G. Michelucci, Palazzo del Governo ad Arezzo, 1939



progetto della Stazione di Santa Maria Novella di Firenze del 1933, elaborato insieme al Gruppo Toscano, che costituisce uno dei progetti razionalisti più significativi, il cui obiettivo era quello di realizzare un edificio che doveva riflettere la sua funzione e, allo stesso tempo, sapersi relazionare con il contesto in cui si sarebbe dovuto inserire. Si tratta del primo esempio di un progetto di grandi dimensioni e di notevole portata da inserire all'interno di un tessuto urbano consolidato e dal notevole pregio storico. In questo progetto, infatti, viene adottato un metodo del tutto innovativo, che abbandona il linguaggio eclettico tipicamente ottocentesco, della pedissequa imitazione dei canoni classici e dell'estrema esaltazione del funzionalismo in nome di un sistema sintattico che riassume tutti i principi più significativi sostenuti dalle avanguardie architettoniche europee, i cui riferimenti sono riconoscibili, ad esempio, nei progetti di Peter Behrens, come la Fabbrica AEG a Berlino del 1909 (Fig. 3), nelle officine Fagus ad Alfeld di Walter Gropius e Adolf Meyer del 1911 ad Alfeld (Fig. 4) e ancora nel cinema Universum a Berlino di Erich Mendelshon datato 1926-1928 (Fig. 5)⁴. La scelta della pietra forte come materiale predominante consente una perfetta integrazione nel tessuto urbano circostante, mentre l'utilizzo del vetro e metallo crea una cascata di luce nello spazio antistante la biglietteria, l'attenzione al dettaglio è riposta anche nella progettazione degli arredi in bronzo e delle fontane. Le bellissime prospettive elaborate per il concorso (Fig. 6-7) comunicano il perfetto controllo ed equilibrio compositivo dei volumi e la permeabilità sia tra la città e la nuova stazione, sia tra gli ambienti interni dell'edificio.

Nel 1990 Michelucci, alla fine della sua lunga carriera che ha attraversato tutto il Novecento assistendo agli eventi storici, culturali e sociali che lo hanno animato, torna su questo progetto con una serie di disegni di studio per la nuova sistemazione della stazione in cui si esprime tutta la sua ricer-

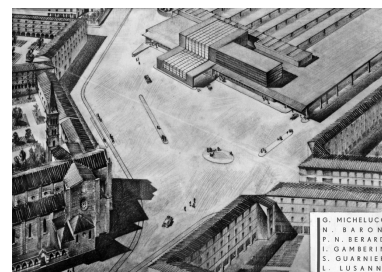
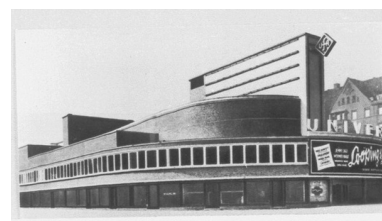
Fig. 3 P. Behrens, Fabbrica AEG a Berlino del 1909.

Fig. 4 W. Gropius, A. Meyer, Officine Fagus ad Alfeld del 1911.

Fig. 5 E. Mendelshon, Cinema Universum a Berlino del 1926-1928.

Fig. 6 Gruppo Toscano, Fabbriato viaggiatori della stazione Firenze Santa Maria Novella, progetto di concorso, veduta prospettica, 1933

Fig. 7 Gruppo Toscano, Fabbriato viaggiatori della stazione Firenze Santa Maria Novella, progetto di concorso, veduta della piazza, 1933



G. MICHELUCCI
M. BARONI
P. N. BERARDI
I. GUARNIERI
S. GUARNIERI
L. LUSANNA



Fig. 8 G. Michelucci, Studi per la nuova sistemazione di Santa Maria Novella di Firenze 1990, disegno AD1905, prospetto del nuovo percorso sotterraneo, 1990.

Fig. 9 G. Michelucci, Studi per la nuova sistemazione di Santa Maria Novella di Firenze 1990, disegno AD1906, prospetto del nuovo percorso sotterraneo, 1990.

Fig. 10 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0294, studio di Por S. Maria con vedute, piante e sezioni. Laboratori artigiani al piano terra, percorsi pedonali e negozi in quota, 1945-1947.

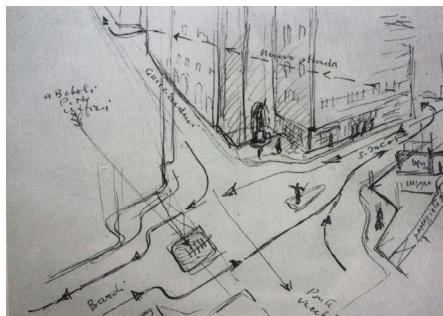
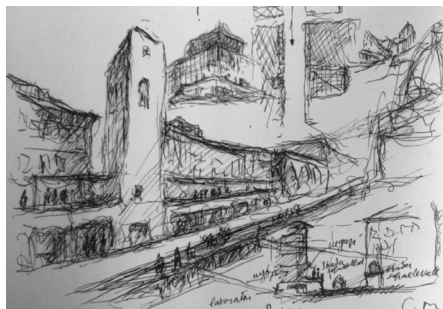
Fig. 11 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0710, studio per via de' Bardi. Il collegamento tra l'Arno e Boboli, 1945-1947.

Fig. 12 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0312, veduta prospettica del nodo di via de' Bardi, Ponte Vecchio, Borgo S. Jacopo, via Guicciardini con schema delle percorrenze e appunto grafico di sezione, 1945-1947.

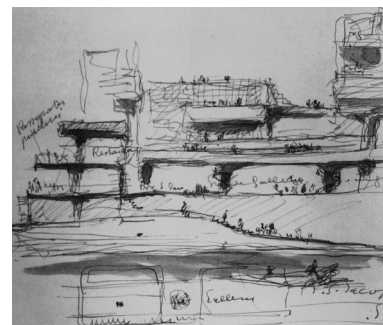
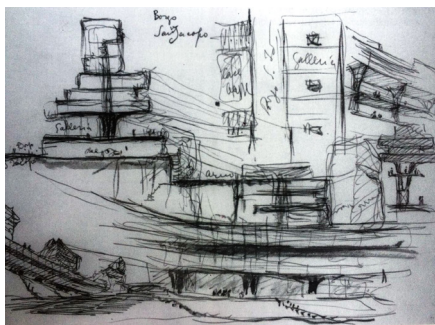
ca e si evince una profonda adesione all'organico, come se la natura prendesse il sopravvento sull'architettura diventando essa stessa architettura e parte integrante del progetto, le vibranti visioni prospettiche sembrano tradurre il fermento dei passeggeri in corsa per raggiungere il proprio binario. (Fig. 8-9)

I riconoscimenti ottenuti sia in ambito accademico che professionale consacrono la sua piena partecipazione al dibattito sull'architettura italiana del Novecento, nel dicembre 1945 e gennaio 1946 crea la rivista *La Nuova Città*, che costituisce nello scenario fiorentino un importante riferimento culturale in cui si affrontano le questioni legate alla ricostruzione e ad altri argomenti critici. Sono gli anni in cui la visione delle macerie di una città come Firenze suscita un forte sentimento di amarezza e allo stesso tempo desiderio di rinascita, che si riversa nei numerosi disegni elaborati tra il 1944 e il 1946 relativi agli studi per la risistemazione della zona di Ponte Vecchio che fu rasa al suolo dalle truppe tedesche, ma le sue idee innovatrici per una città nuova, non sono condivise dai sostenitori di una ricostruzione basata sul "dov'era e com'era". (Fig. 10-17)

Concepisce diversamente la città e le architetture che la definiscono, l'*architettura* è intesa, infatti, *come ragionamento sull'uomo*⁵, e costituisce un tema caro a Michelucci sul quale egli stesso ha più volte posto l'attenzione. Si parla, infatti, di architettura come spirito del tempo, come espressione della cultura e della società, di rapporti tra città, edificio e uomo aderendo ai principi promossi dai sostenitori del Movimento Moderno secondo una



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione



chiave interpretativa del tutto autonoma rispetto ai suoi colleghi lombardi. Partecipa e al concorso promosso per la ricostruzione del ponte della Carraia⁶ (1945-1946) classificandosi al primo posto. I disegni elaborati, una serie di 11 schizzi di studio, sono costituiti da viste prospettiche delle varie ipotesi che mostrano la sua costante ricerca di creare spazi per la collettività come le piccole zone di sosta per poter ammirare il paesaggio verso il ponte della Trinità o verso il ponte Amerigo Vespucci, quest'ultimo fu oggetto di un altro concorso un decennio più tardi in cui Michelucci vinse il secondo posto. Sono pervenuti anche alcuni prospetti parziali nei quali sono rappresentati dei particolari del pilastro. I disegni definiti ora da tratti incerti ora da linee più definite, sembrano tradurre l'iter mentale che ha condotto alla scelta di determinate soluzioni compositive, costantemente in rapporto con l'uomo e il paesaggio come se questi ultimi fossero parte integrante del progetto. (Fig. 19-29)

Un decennio più tardi, Michelucci deve relazionarsi nuovamente con la

Pagina a fianco

Fig. 13 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0314, vedute prospettiche e studio di sezione degli edifici in Borgo S. Jacopo, 1945-1947.

Fig. 14 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0923, veduta prospettica di Por S. Maria: a sinistra il percorso pedonale in quota e a destra la cupola di S. Maria del Fiore e S. Stefano. In alto a sinistra lo schizzo di un violino; a destra il prospetto della strada, 1945-1947.

Fig. 15 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0343, studio per Borgo S. Jacopo: le zone porticate per uffici e negozi e i percorsi pedonali al fiume, 1945-1947.

Fig. 16 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0341, studio per Borgo S. Jacopo: le zone porticate per uffici e negozi e i percorsi pedonali al fiume visti da Lungarno Acciaiuoli, 1945-1947.

Fig. 17 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0225, veduta delle macerie di via de' Bardi, 1945-1947.

Fig. 18 G. Michelucci, Studi per la ricostruzione dell'area presso Ponte Vecchio a Firenze, disegno AD0332, studio di Por S. Maria con percorso pedonale sopraelevato, laboratori e botteghe, 1945-1947.

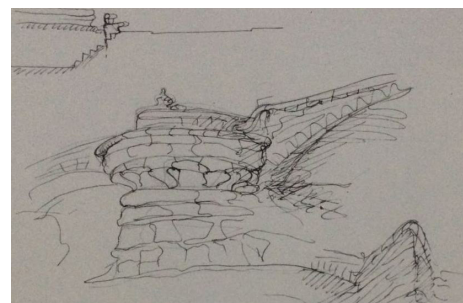
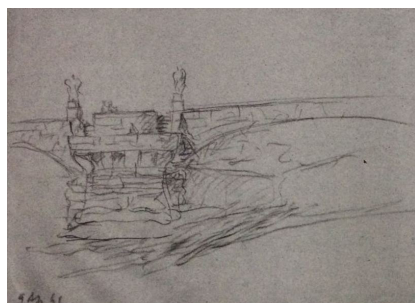
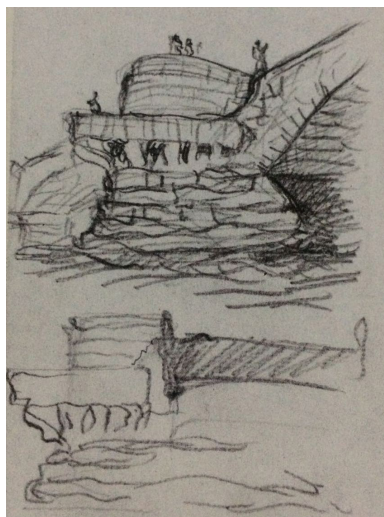
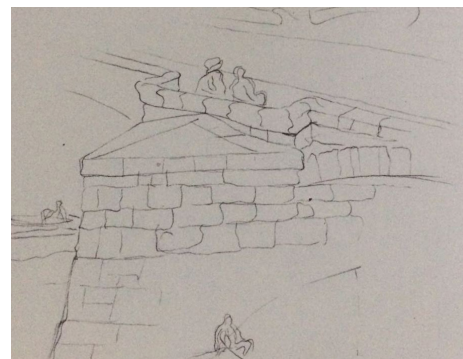
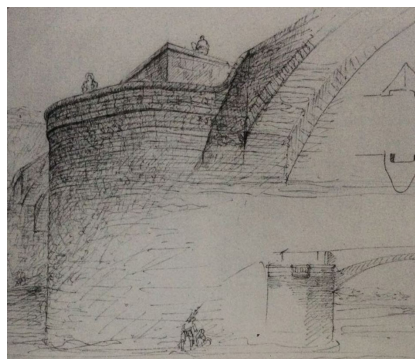


Fig. 19 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD0302, veduta prospettica e pianta parziale. Sul retro disegno n. 301, 1945-1946.

Fig. 20 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD0310, veduta prospettica del ponte con scorcio di prospetto e di pianta. Sul retro disegno n. 309, 1945-1946.

Fig. 21 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2170, veduta parziale con particolare architettonico di struttura e elemento di seduta, 1945-1946.

Fig. 22 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2171, vedute prospettiche con particolare architettonico di struttura, 1945-1946.

Fig. 23 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD0799, veduta prospettica con studio di particolari. Sul retro disegno n. 798, 1945-1946.

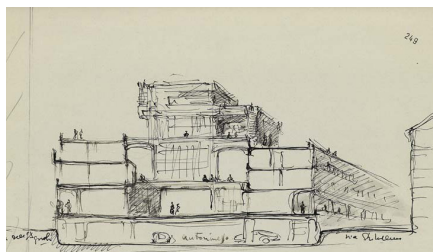
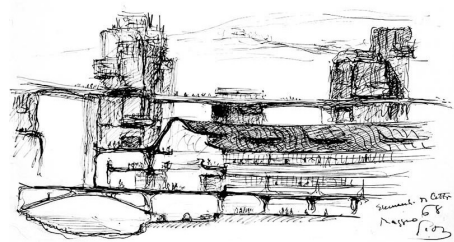
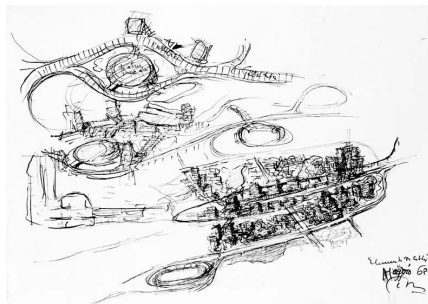
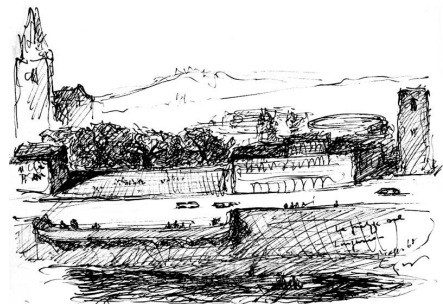
Fig. 24 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2174, veduta prospettica con studio di particolare, 1945-1946.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

riqualificazione di un'area urbana sedimentata sia sul piano storico che sociale: il quartiere Santa Croce a Firenze, distrutto dall'alluvione del 1966. Dalla sua residenza a Fiesole, ha modo di assistere al disastro e, in collaborazione con il sociologo Achille Ardigò, elabora circa 50 disegni di studio tra il 1966 e il 1968 nei quali avanza ipotesi di riutilizzo delle aree libere, la realizzazione di spazi verdi e nuovi collegamenti tra le sponde dell'Arno con l'obiettivo di creare nuovi spazi per la collettività e la socialità, egli stesso non definisce i suoi disegni come disegni progettuali, finalizzati alla ricerca di una forma compiuta, bensì come campo di ricerca interpretativa del contesto che suggerisce un'analisi storica e ambientale degli spazi da cui estrapolare le tematiche dominanti⁷.

Tra i disegni numerose sono le vedute prospettiche dall'alto per comprendere le relazioni tra gli edifici, le strade e le piazze, indagarne i flussi e i collegamenti, descrizioni complesse che si traducono nella compresenza di piante, sezioni e vedute nello stesso foglio, come se volesse indagare contestualmente tutti gli aspetti materiali e immateriali, comprendere la percezione dello spazio in relazione all'assetto planimetrico, allo sviluppo in altezza o alle preesistenze architettoniche. Un costante bisogno di interrogare la città e l'architettura per conoscerne l'essenza più profonda, solo così un progetto può rispondere alle esigenze che deve soddisfare. (Fig. 19-34)

È una ricerca in continuo divenire che lo ha accompagnato nel corso della sua lunga carriera e all'età di novant'anni parla delle sue sperimentazioni ed esercizi formali come tentativo di superare il concetto tradizionale



Pagina a fianco

Fig. 25 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD0324, particolare del pilastro e studio della campata del ponte, 1945-1946.

Fig. 26 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2175, prospetto parziale, 1945-1946.

Fig. 27 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2173, veduta parziale con studio architettonico di struttura, con sezione di sponda e particolare, 1945-1946.

Fig. 28 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2176, veduta prospettica, 1945-1946.

Fig. 29 G. Michelucci, Progetto di concorso per il ponte alla Carraia a Firenze, disegno AD2172, studio architettonico di particolare di struttura, 1945-1946.

Fig. 30 G. Michelucci, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce a Firenze, disegno AD0253, veduta parziale del Lungarno con piazza sull'Arno, 1967-1968.

Fig. 31 G. Michelucci, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce a Firenze, disegno AD0254, studi urbanistici del quartiere, sezione e pianta con percorsi, 1967-1968.

Fig. 32 G. Michelucci, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce a Firenze, disegno AD0251, elementi di città con sezione di edificio e percorsi, 1967-1968.

Fig. 33 G. Michelucci, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce a Firenze, disegno AD0249, sezioni di edifici dell'asse interno, 1967-1968.

Fig. 34 G. Michelucci, Studi per la riqualificazione del quartiere di Santa Croce a Firenze, disegno AD0253, veduta parziale del Lungarno con piazza sull'Arno, 1967-1968.

di architettura nel tentativo di elaborare nuovi paradigmi che potessero rispondere all'esigenza di un linguaggio contemporaneo, che, come egli stesso afferma, *non fanno più riferimento alla funzione distinta della parete, della trave, della copertura. Il muro è vissuto, la parete interna e la parete esterna si alternano senza soluzione di continuità, la copertura è tutta percorribile e suggerisce immediatamente il senso della strada il senso della città*⁸.

Estende le sue riflessioni sull'architettura alla città definendola come *storia in continuo divenire*, che diventa strumento compositivo. Infatti, come afferma Fabio Fabbrizzi, *un progetto per essere davvero innovativo deve essere affrontato nel presente, con uno sguardo al futuro, ma anche e soprattutto, con una salda radice infissa nella memoria*⁹.

Ogni città si definisce come il risultato di una serie di stratificazioni che si sovrappongono e si sedimentano ininterrottamente nel tempo, lasciando la traccia degli avvenimenti e degli insediamenti che si sono succeduti.

Si esplicita, così, la mutevolezza del sistema urbano nelle sue varie accezioni, sia sociali che storiche, con cui l'insediamento della nuova architettura deve inevitabilmente relazionarsi.

Queste considerazioni si basano sulla consapevolezza che l'eredità della storia non è la forma in sé, bensì i principi che la regolano, per cui un progetto per essere innovativo deve presupporre una conoscenza approfondita della tradizione, sapere quali sono le necessità da soddisfare nel presente e prefigurare un possibile scenario futuro¹⁰, interpretando ancora una volta l'esigenza di una società distrutta dagli avvenimenti storici di affermare la propria identità senza rinnegare l'eredità culturale trasmessa dalla storia. La sua idea di città si fonda attraverso l'espressività dei suoi disegni nei quali si addensa, con diverse intensità, la complessità delle relazioni che la costituiscono, si tratta, infatti, di una città che si alimenta di se stessa per rigenerarsi e creare nuove connessioni e nuovi scenari, liberando gli edifici di quelle barriere che separano chi li abita e chi usufruisce degli spazi pubblici, per Michelucci, infatti, *ogni edificio dovrebbe prolungarsi nella città e la città dovrebbe abbracciare l'edificio*¹¹.

Tale approccio affonda le sue radici già durante l'Umanesimo quando, superato il periodo medioevale caratterizzato dalla chiusura e dalla totale subordinazione a Dio, quando l'uomo torna ad essere *misura di tutte le cose*. Successivamente, anche con il Rinascimento e con la riscoperta degli ordini classici come *simboli antropomorfici*¹² l'architettura si pone in continuità con la tradizione senza privarsi del carattere innovativo che la colloca nel suo tempo. Ne è un esempio lo Spedale degli Innocenti di Brunelleschi in cui il portico non stabilisce una separazione tra l'architettura e la città ma

costituisce un punto di accoglienza instaurando un rapporto di reciprocità tra la città, l'architettura e l'uomo. Bisogna poi aspettare l'Ottocento per assistere ad un avanzamento sul tema quando saranno gettate le basi della moderna concezione di paesaggio secondo cui è necessario stabilire delle relazioni non solo tra città e architettura, ma anche con la natura circostante, e trovano espressione nelle romantiche vedute dei viaggiatori e intellettuali che visitavano le città¹³.

Nel primo decennio del Novecento lo studioso americano Geoffrey Scott pubblica l'*Architettura dell'Umanesimo*, la cui *primitiva intenzione era stata unicamente quella di formulare i principi fondamentali del disegno classico in architettura*¹⁴, avanzando delle riflessioni molto attuali sul tema dello spazio della città secondo cui un progetto urbano deve essere letto nella sua dinamicità e temporalità ed deve essere espresso attraverso le relazioni che si istituiscono tra le forme e le esigenze della società¹⁵.

L'idea di città di Michelucci si inserisce in questo scenario e si fonda su una perfetta integrazione osmotica tra le varie parti che la costituiscono, gli edifici che la configurano e la natura circostante.

Il dialogo tra città e architettura, è già stato anticipato nei suoi progetti per edifici pubblici in cui, come per esempio si evince nei disegni elaborati per il nuovo Mercato coperto in Piazza dei Giudici a Firenze, datato 1935 e mai realizzato, in cui la piazza entra a far parte dell'edificio mediante una lunga serie di gradini che conduce al primo piano che, insieme al piano terra, esplicita *il tema della città continua e dell'architettura di percorso*¹⁶, già espresso anche nella galleria di testa della Stazione di Santa Maria Novella. Particolare attenzione è riposta anche nella relazione tra le quinte visive verso il Mercato, le viste prospettiche elaborate sono costruite proprio per comprendere come il nuovo edificio si relaziona con il tessuto consolidato in cui sono evidenziati elementi di riconoscimento urbano come la Torre di Arnolfo (Fig. 35), come ad esempio le vedute frontali della piazza con il nuovo fronte che si sarebbe dovuto inserire con le diverse proposte alternative per l'organizzazione del prospetto sulla piazza (Fig. 36-37-38), o le prospettive con punti di vista più scorciati da una traversa laterale rispetto al progetto (Fig. 39-40).

Il progetto del Mercato, costituisce un campo di sperimentazioni anche nella ricerca compositiva volta alla reinterpretazione del doppio ordine del porticato (Fig. 41-42-43) e del loggiato (Fig. 44-45) ma anche nella comunicazione della scelta dei materiali attraverso delle prospettive con punti di vista alla quota della vista di un utente che percorre la strada (Fig. 46). L'assetto urbano è pensato con grandi spazi per la socialità e le attivi-

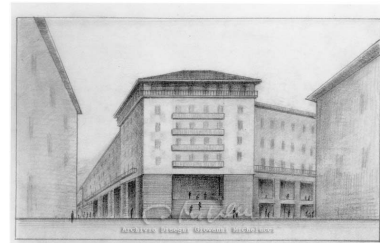
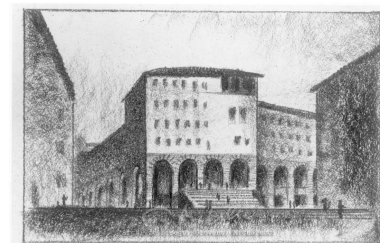
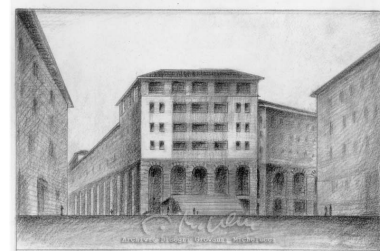


Fig. 35 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1848, veduta della piazza. Sullo sfondo, la Torre di Arnolfo, 1935.

Fig. 36 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1890, veduta prospettica della piazza con il nuovo complesso, 1935.

Fig. 37 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1891, veduta prospettica della piazza con il nuovo complesso in altra soluzione di prospetto, 1935.

Fig. 38 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1892, veduta prospettica della piazza con il nuovo complesso in altra soluzione di prospetto, 1935.

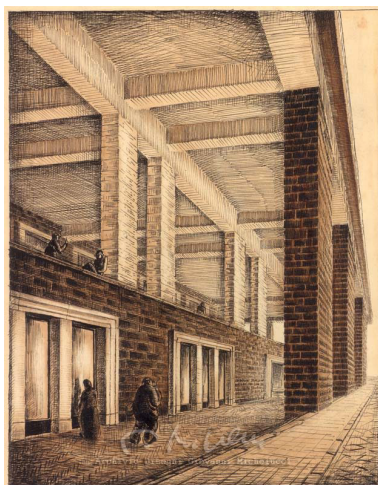


Fig. 39 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1893, veduta prospettica della piazza col nuovo complesso in una delle soluzioni, 1935.

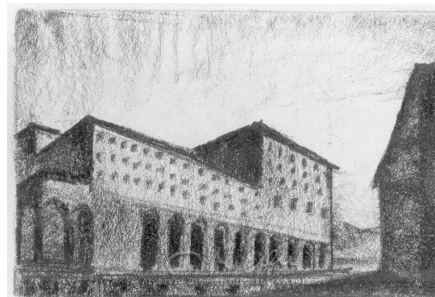
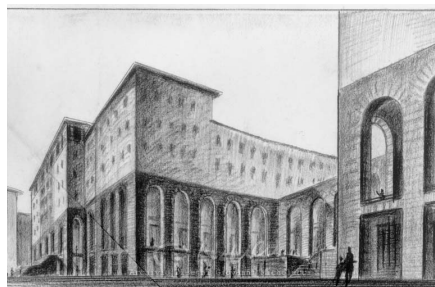
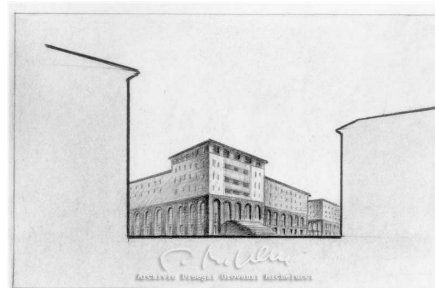
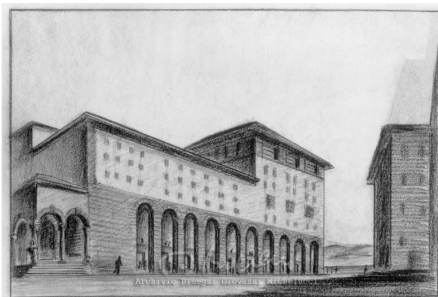
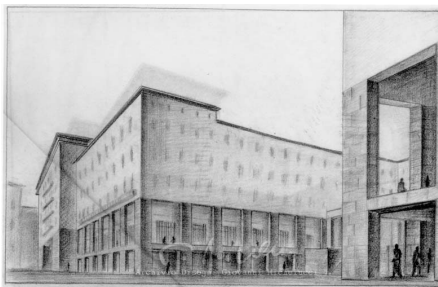
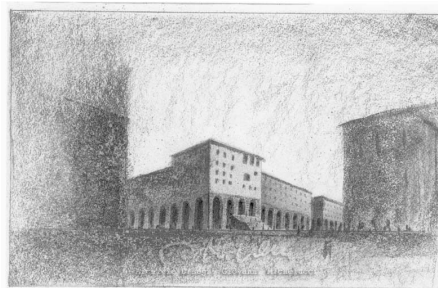
Fig. 40 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1894, veduta prospettica della piazza col nuovo complesso in una delle soluzioni, 1935.

Fig. 41 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1896, veduta prospettica del complesso con doppio ordine di porticato, 1935.

Fig. 42 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1897, veduta prospettica del complesso con doppio ordine di porticato, 1935.

Fig. 43 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1898, veduta prospettica del complesso con doppio ordine di porticato, 1935.

Fig. 44 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1090, veduta prospettica di edificio con loggiato, 1935.



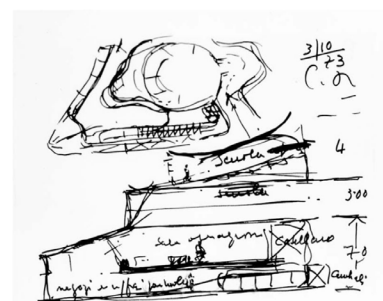
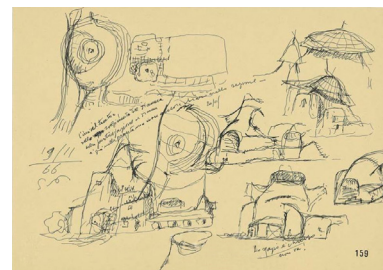
tà comuni, che trovano espressione nella metafora dell'Agorà (Fig. 47). Il carattere collettivo dei luoghi costituisce una peculiarità nella poetica di Michelucci che si compie nei suoi disegni realizzati nel secondo dopoguerra in cui le vedute delle macerie della città di Firenze, si alternano alle prospettive dove ragionamenti sui flussi di percorrenza si relazionano con le funzioni degli spazi, la sagoma umana è parte attiva nel disegno partecipando alla vitalità della città e dell'architettura, il ricorso alla sezione urbana enfatizza la connessione tra i luoghi e tra i luoghi e l'uomo. L'Agorà non è semplicemente una piazza, essa è concepita come un luogo multifunzionale, per lo svolgimento delle attività politiche, sociali e commerciali, il cui principio di base è quello dell'incontro e Michelucci, nei suoi disegni, spesso traduce questo senso di inclusione nell'abbraccio suggerito da forme circolari, come il grande anfiteatro sulla sommità della Chiesa dell'Immacolata Concezione di Longarone (1966-1978) (Fig. 48), che assume, in base alle esigenze, sia una funzione religiosa che sociale, l'ampia piazza coperta al piano terra del palazzo del Monte dei Paschi a Colle Val d'Elsa

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione



(1973) (Fig. 49) o ancora il Giardino degli Incontri del carcere fiorentino di Sollicciano (1986) (Fig. 50).

Contestualmente a queste riflessioni sulla città e sull'architettura in contesti con particolari criticità di carattere storico e insediativo, sperimenta un nuovo linguaggio e l'occasione gli si presenta nell'ambito del piano urbanistico e della progettazione architettonica a Larderello nel 1954 quando la società omonima gli affida l'incarico di una riqualificazione dell'area finalizzata al *compimento civile e sociale di una strategia di profondo rinnovamento*



Pagina a fianco

Fig. 45 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1091, veduta prospettica di edificio con loggiato, 1935.

Fig. 46 G. Michelucci, Progetto del mercato agricolo a Firenze, disegno AD1895, veduta prospettica del loggiato con percorso in quota, 1935.

Fig. 47 G. Michelucci, Studi per il nuovo palazzo di Giustizia di Firenze, disegno AD1900, prospetto del nuovo Palazzo di giustizia con piazza e strada, 1987-1988.

Fig. 48 G. Michelucci, Chiesa dell'immacolata Concezione della Vergine, Longarone, Belluno, disegno AD0159, pianta, veduta parziale e sezioni, 1966-1978.

Fig. 49 G. Michelucci, Sede del Monte dei Paschi di Siena, Colle Val d'Elsa, Siena, disegno AD0525, sezione e pianta, prima ipotesi, 1973-1983.

Fig. 50 G. Michelucci, Giardino degli incontri del carcere, Sollicciano, Firenze, disegno AD1415, sistemazione del verde nell'area antistante al carcere di Sollicciano, 1986-2005.

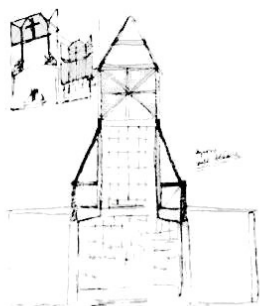
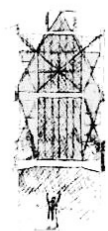
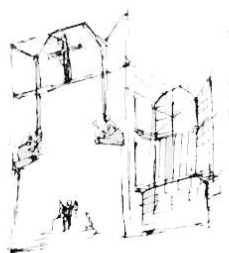


Fig. 51 G. Michelucci durante un sopralluogo a Larderello.

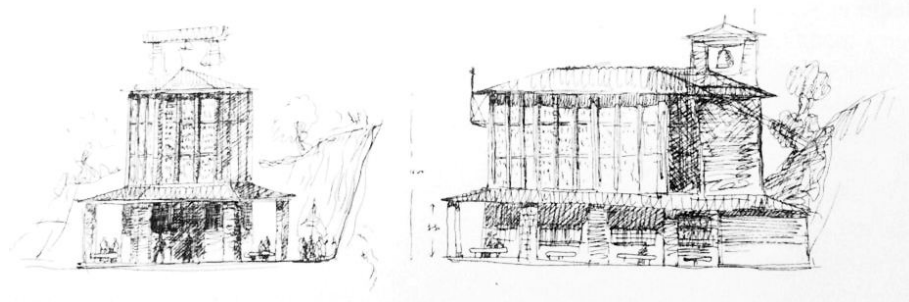
Fig. 52 G. Michelucci, Chiesa della Beata Maria Vergine, schizzi progettuali, 1956-1958.

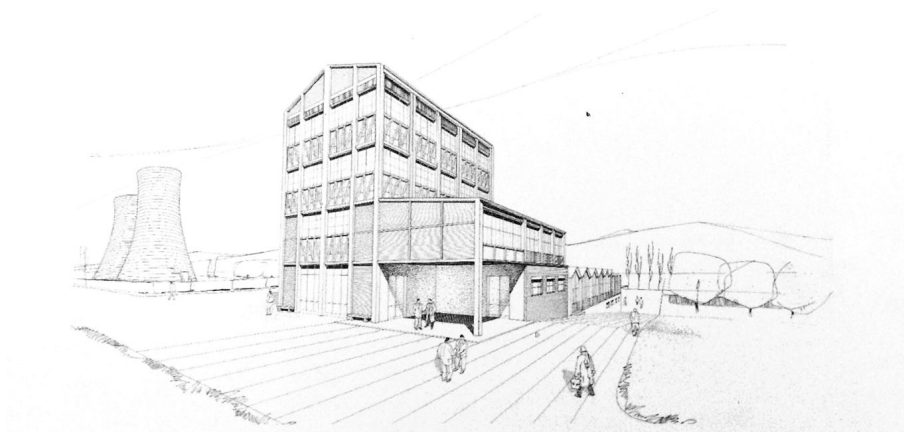
Fig. 53 G. Michelucci, Chiesa della Beata Maria Vergine, schizzi della prima proposta progettuale, 1956-1958.

Pagina a fianco

Fig. 54 G. Michelucci, Raffineria dell'acido borico, elaborato progettuale, 1956-1958.

aziendale in cui ogni elemento si relazioni sinergicamente creando continuità tra ambiente naturale, edifici, spazi collettivi e complesso industriale (Fig. 51). Il borgo, che non è vincolato dal legame con la tradizione e non presenta emergenze storiche, è nato per soddisfare delle esigenze di natura strettamente economica e industriale e si presenta come un terreno fertile per dare totale libertà alla creatività compositiva. Sono anni in cui ha già raggiunto una certa maturità intellettuale e creativa, sviluppa un progetto in cui viene esaltata la dimensione intima e raccolta che si allontana dalla sua natura industriale. Il villaggio costituisce la *sintesi delle concezioni urbanistiche* di Michelucci, facendone un modello esemplare nel suo genere, riconosciuto dal consenso popolare dell'epoca¹⁷. L'intento della committenza era quello di predisporre un insediamento residenziale tale da ospitare non solo gli operai, ma anche le loro famiglie, denotando un interesse per l'aspetto sociale oltre a quello produttivo. Tali richieste trovano piena approvazione in Michelucci che, già nel 1943 nell'articolo *Urbanistica e politica*, aveva espresso il suo pensiero in merito, affermando che è lecito costruire *case economiche per i meno abbienti*, ma non bisogna considerarli *come meno dotati di esigenze*, nel rispetto della *dignità che spetta ad ogni uomo*¹⁸. All'interno del complesso è prevista anche un edificio religioso, la Chiesa della Beata Maria Vergine (1956-1958) (Fig. 52), che sorge in prossimità di una strada sinuosa, perfettamente inserita nell'ambiente naturale, circondata da siepi e alberi, elabora diversi schizzi di studio prima di giungere alla soluzione definitiva che poi verrà realizzata. La prima versione infatti, simile all'impianto realizzato ma più compatta volumetricamente e circondata da un deambulatorio porticato esterno (Fig. 53), subisce delle modifiche in seguito al suo viaggio a Raincy, Parigi, dove ebbe modo di visitare la chiesa di Nôtre Dame de la Consolation del 1922 di Auguste Perret. La proposta poi approvata si presenta costituita da una volumetria molto articolata in cui l'equilibrio tra tettonica e decorazione viene risolto attraverso un raffinato uso dei materiali, al corpo della navata si collega il battistero a pianta ellittica, mentre sul versante orientale si addossa il volume dell'oratorio¹⁹.





Si occupa anche della progettazione della Raffineria dell'acido borico che costituisce, insieme alla chiesa, un sistema sinergico reciproco nonostante la distanza fisica che li separa. Entrambi entrano in relazione armonica con l'ambiente circostante e sono realizzati con strutture leggere in calcestruzzo, e anche l'edificio industriale si configura come una composizione di volumi che si sviluppano con diverse altezze (Fig. 54).

Gli anni cinquanta lo vedono impegnato in numerosi progetti, tra cui la conclusione del cantiere della Borsa Merci a Pistoia (1949-1950), progetto per il villaggio balneare di Sori (Genova), progetto per la villa Baldassarre a Francavilla al Mare (Chieti), Residenza Contini Bonacossi in via Montebello a Firenze, due progetti per un grattacielo nel parco della Marsaglia a San Remo (1950-1952), allestimento del Caffè Donnini in piazza della Repubblica a Firenze (1953), consulenza al Piano Regolatore di Ferrara, progetto per il palazzo della Federterra a Ferrara (1953-1954), sede della Cassa di Risparmio di Firenze in via Bufalini a Firenze, sistemazione delle sale dei primitivi nella Galleria degli Uffizi a Firenze (1953-1957), progetto per il concorso per il nuovo ponte Vespucci a Firenze, in collaborazione con L. Cestelli-Guidi (1954), chiesa delle SS. Maria e Tecla alla Vergine in via Bassa della Vergine a Pistoia (1954-1956), casa d'abitazione Termini-Ventura in via Guicciardini 24 a Firenze, Casa INA in via dello Sprone 1 a Firenze. (1955-1956), Villa in via Monte Pania I al Lido di Camaiore (1956).

Tra il 1960 e il 1961 elabora numerosi disegni di studio per il progetto relativo al Complesso INA per Lungarno del Tempio a Firenze, che testimoniano l'intenso lavoro di ricerca che, partendo dalle intenzioni originarie, giunge all'elaborazione di diverse soluzioni per raggiungere il compimento dell'idea. L'edificio costituisce nell'ambito delle sue opere una realizzazione minore, ma si colloca in maniera significativa all'interno dell'evoluzione del suo pensiero.

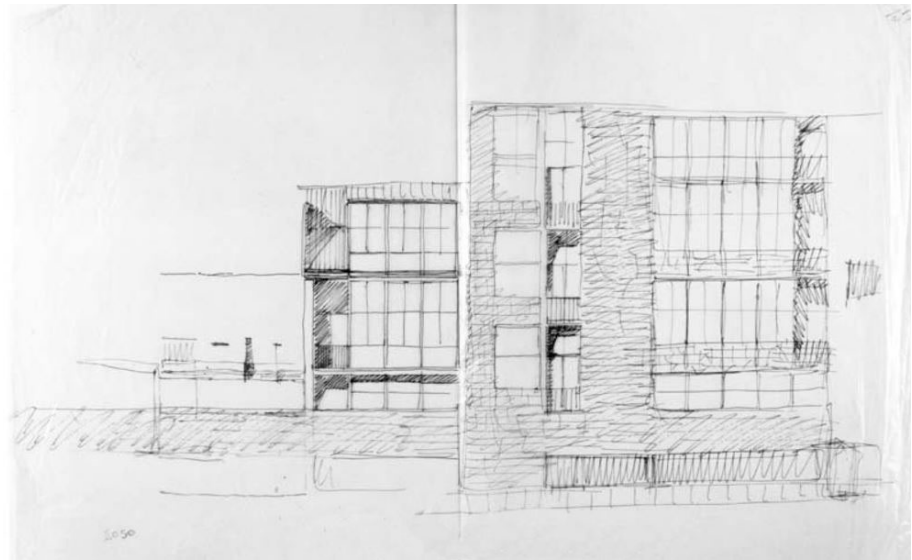
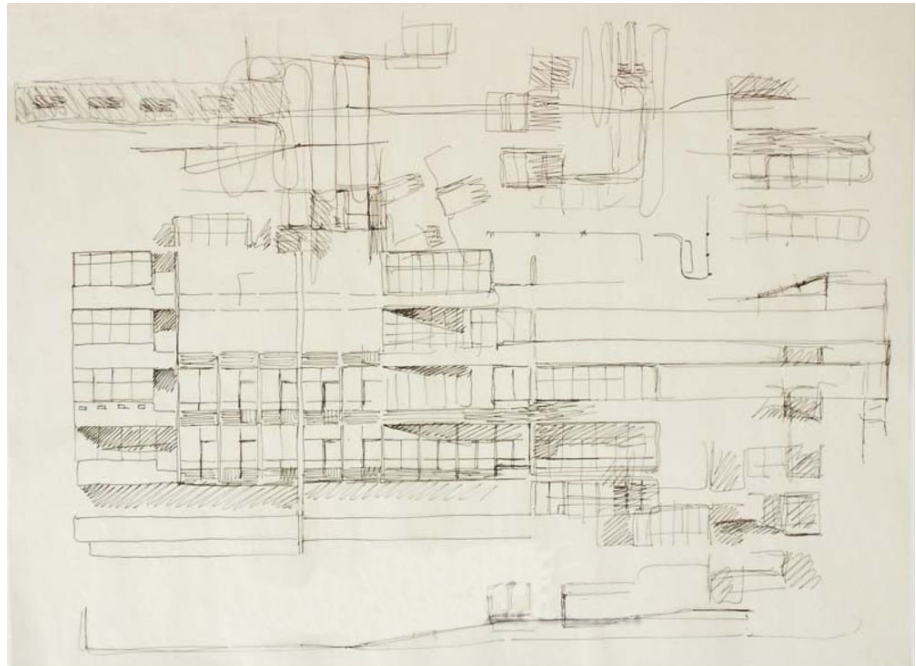


Fig. 55 G. Michelucci, Edificio INA per abitazioni, uffici e negozi, Firenze, disegno AD2090, studio di prospetto con appunti grafici, 1957-1960.

Fig. 56 G. Michelucci, Edificio INA per abitazioni, uffici e negozi, Firenze, disegno AD2090, prospetto, 1957-1960.

È definito da due blocchi sfalsati che creano uno spazio a L, dialogando con il ponte San Niccolò, il lungarno e il sistema dei viali. I prospetti sono l'esito di numerosi ragionamenti basati su una scansione ritmata di pieni e vuoti, di aggetti e rientranze, dove le funzioni interne sono connesse alle soluzioni scelte per i fronti, stralci di piante e appunti grafici accostati ad alzati in cui le ombre nette scandiscono le cavità, vedute prospettiche in cui la frase *tutto si giustifica nel risultato umanamente voluto* sembra sottolineare che l'architettura è intesa come esito dell'intenzionalità dell'uomo.

Michelucci continua le sue sperimentazioni formali iniziate in gioventù plasmando la materia per trovare nuove configurazioni spaziali che potessero esprimere i suoi ideali, giungendo, così, ad una concezione architettonica organica, manifestando in numerose sue opere la volontà di ispirarsi alla natura, riproponendone i principi regolatori intrinseci. Non esiste un'architettura organica storica, dice Paolo Portoghesi, per Michelucci fare architettura organica significa realizzare le proprie opere in funzione del rapporto personale che una determinata comunità ha con la natura²⁰.

La natura assume, così, una carica ispiratrice nelle varie accezioni in cui si declina in architettura: dalla mediazione tra interno ed esterno, all'interpretazione della forma intesa come frammento assonante con lo spazio naturale dell'intorno, fino alla definizione mimetico-interpretativa di alcuni elementi ricorrenti come l'albero, la foglia, il ramo e il petalo²¹.

La natura alla quale guarda Michelucci, intesa come *Φύσις* (*physis*) che rimanda al senso del divenire e della modificazione, è una natura concepita come orientamento indispensabile ad ogni agire umano. Questo nuovo significato attribuito al progetto, porta a riscoprire la natura attraverso l'architettura che mediante i suoi *disegni filamentosi*²² sembra lasciare aperta la possibilità di aggiungere ulteriori riflessioni, come un campo di ricerca senza una fine, sui quali è possibile continuare a tracciare segni per sperimentare nuove forme costituendo, così, una metafora di flussi e movimenti.

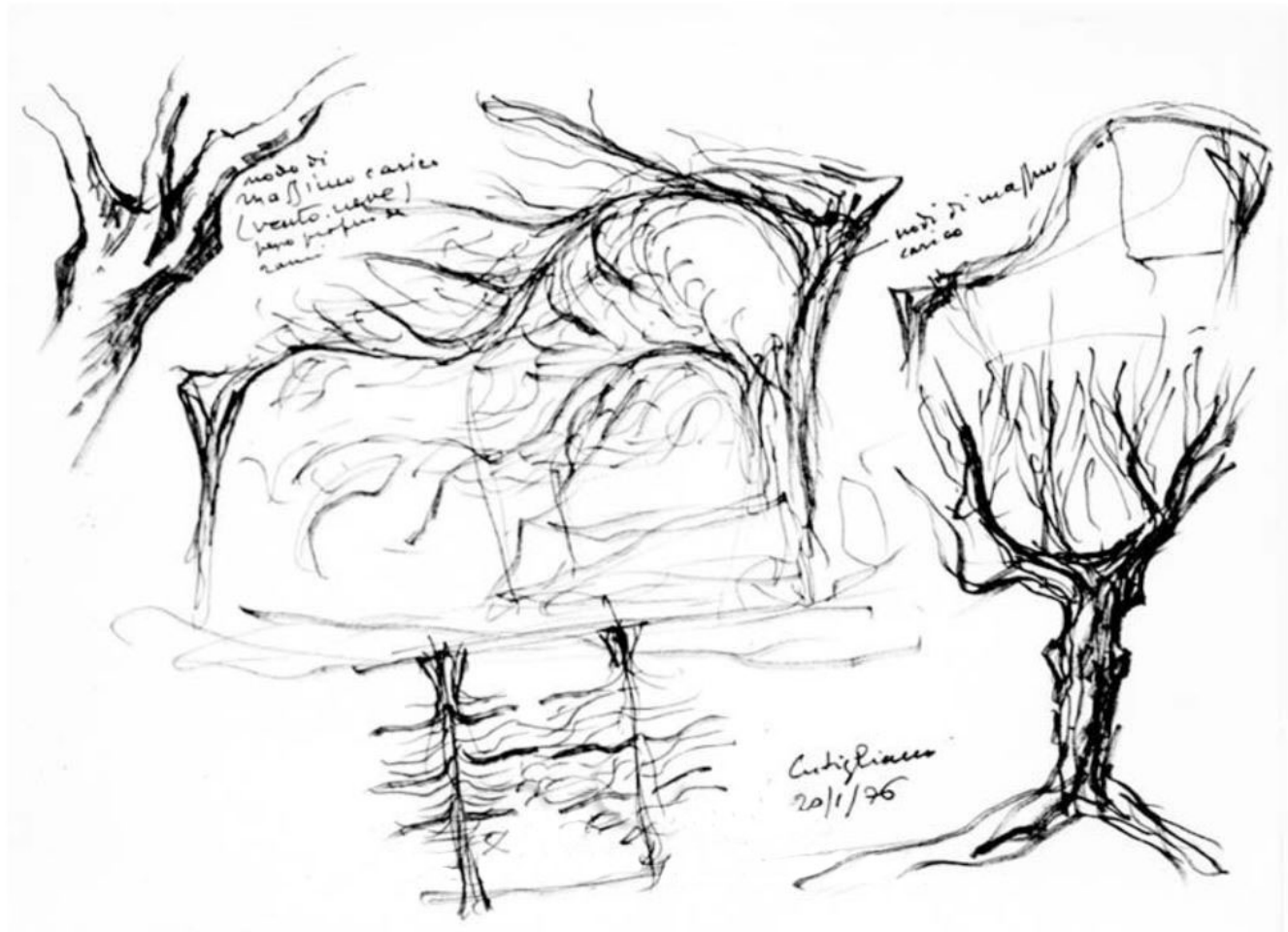


Fig. 57 G. Michelucci, alberi come riferimento strutturale, disegno AD0663, 1960.

Fig. 58 G. Michelucci, Alberi e studi per travi e pilastri, disegno AD0671, 1976.

La sua ricerca si fa molto interessante negli anni tra il 1972 e il 1976 quando si ha testimonianza di un ricco corpus di disegni fittissimi di variazioni, di abbandoni, di riconferme e di disgregazioni dell'idea iniziale, un assemblaggio di architetture suggerite dalla forma della roccia e delle cave. I disegni delle diverse fasi esprimono la complessità della natura e la particolarità del sito, lasciando percepire con i consueti tratti filamentosi l'idea di piani di sosta sovrapposti e sfalsati tra loro, i tralici che sorreggono le coperture con una struttura ondulata e flessuosa come una foglia, il tutto saldato da una visibile variabilità che unisce la discontinuità dell'esistente con quelle del progetto, in un magmatico avvicinarsi di correzioni, di verifiche e di sostituzioni che testimoniano l'idea del progetto come esclusivo momento in divenire²³. (Fig. 58)

Michelucci stesso sostiene che il suo *discorso è quindi quello di aderire alla terra e di trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico, di scendervi con queste forme, con questi percorsi*²⁴.



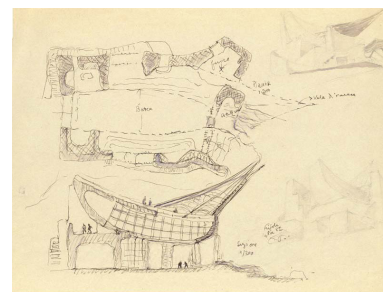
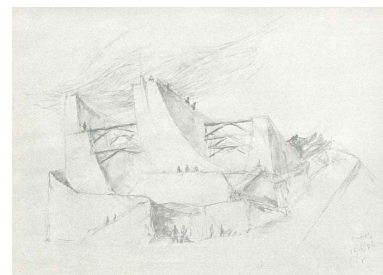
Nelle sue ultime visioni progettuali ricorre all'utilizzo di pochi toni di colori in cui si traduce la necessità di intessere delle relazioni tra i segni della natura e quelli dell'uomo, in cui la metafora arborea delle radici e delle ramificazioni si confonde con la visione dell'Arca incagliata tra le rocce del 1987 (Fig. 59). Si tratta di un particolare momento di sintesi tra il potere dell'architettura e quello della natura, alla quale l'uomo attinge per avviare un processo di rigenerazione²⁵. Il disegno che Michelucci realizza per una cooperativa serigrafica a sostegno dei programmi di reinserimento dei detenuti, costituisce un' allegoria del naufragio della società e delle difficoltà delle vicende umane, e allo stesso tempo l'Arca diviene un simbolo di approdo salvifico per la costruzione di una nuova città. La speranza di rinascita spirituale è simboleggiata dalla *purezza dalle due figure diafane*²⁶ che, dopo aver salito una ripida scala, sostano in una cavità circolare nella roccia guardando verso un limpido cielo azzurro. La metafora dell'Arca costituisce così la metafora della società contemporanea, un tema sul quale ha iniziato ad elaborare le sue riflessioni già a partire dal secondo dopoguerra, e così il relitto costituisce la figurazione delle fondamenta per una nuova realtà che si inserisce nel paesaggio naturale a cui si ancora mediante delle passerelle, e al di sotto dell'arca sono visibili, come se fosse stata effettuata una sezione che attraversa il suolo, le profonde radici di un albero. È un tema che sembra riprendere gli studi elaborati qualche anno prima per la Chiesa di San Francesco a Guri, in Venezuela, in una serie di disegni in cui sembra che la metafora dell'Arca si materializza in un'architettura che si genera a partire dai rilievi del lotto in cui si inserisce. (Fig. 60-61-62)

Fig. 59 G. Michelucci, L'Arca incagliata, 1988.

Fig. 60 G. Michelucci, Studi per la chiesa di San Francesco, Guri, Venezuela, disegno AD1288, dell'arca con percorsi, 1982-1983.

Fig. 61 G. Michelucci, Studi per la chiesa di San Francesco, Guri, Venezuela, disegno AD1291, prospetto dell'arca. Sul retro disegno cancellato, 1982-1983.

Fig. 62 G. Michelucci, Studi per la chiesa di San Francesco, Guri, Venezuela, disegno AD1304, prospetto e sezione, 1982-1983.



Per Michelucci, per ritrovare il cammino dell'architettura, è necessario un ritorno alla natura, indispensabile per progredire verso il futuro, perché tornare alle radici della costruzione significa tornare alle primordiali e quindi genuine esigenze degli uomini, alla verità delle cose necessarie. L'osservazione della natura diventa fonte di rinnovamento per l'architettura che rigenera in essa le proprie forme e i propri spazi.

L'uomo, quindi rimane costantemente al centro del ragionamento sull'architettura, come lo stesso Michelucci dichiara in una lettera indirizzata a Luigi Figini in cui afferma che *la genesi di ogni forma che io imponga, ha al suo centro gli uomini, alla cui vita mi ispiro [...] io non ho mai pensato di ispirarmi ad una forma naturale e tanto meno di imitarla*²⁷.

I disegni di *radici di città* sono allora l'espressione di un modello architettonico naturale primitivo (Fig. 63). L'albero come struttura statica coerente e sempre diversa, privato delle accoglienti fronde ombrose dei disegni giovanili e quasi essiccato, la caverna come primordiale ricovero dell'uomo, la radice come fondazione.

La natura quindi propone un insegnamento di metodo e non dei modelli da copiare: l'insegnamento è nel suo continuo divenire, nel suo essere sempre diversa, nella sua continuità fisica e biologica.

Le strade si trasformano in radici di alberi che avvilluppano la città o, piuttosto, le strade sono la labirintica radice di una città che invade lo spazio della natura.

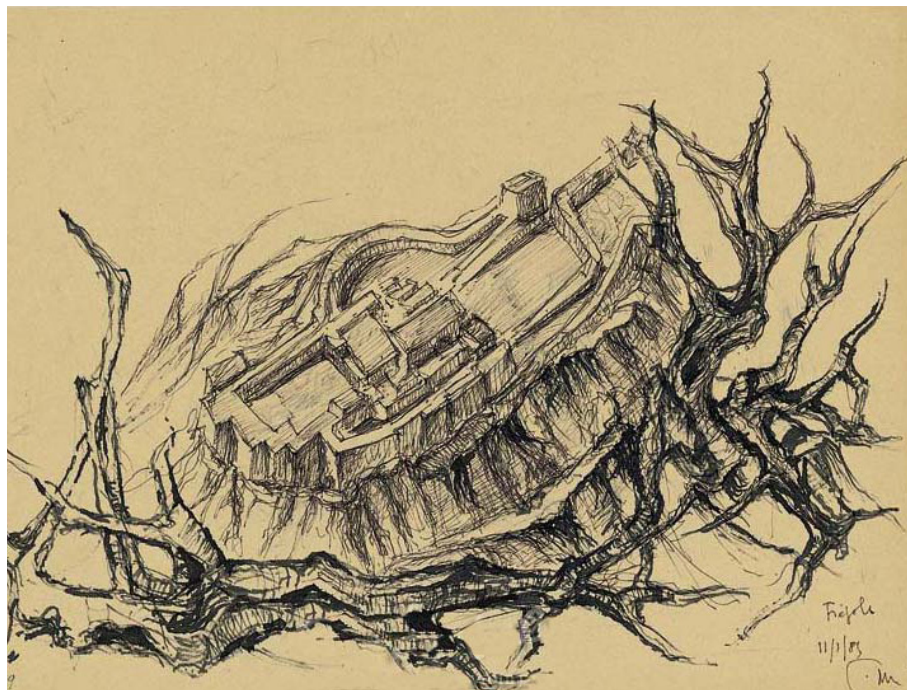


Fig. 63 G. Michelucci, Le radici di città, disegno AD1059, 1985.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

L'uomo, fino a questo momento presenza incessante nei disegni di Michelucci, ritratto solitario e panicamente immerso nella natura nei disegni che precedono la guerra, protagonista dello spazio assieme ad una formicolante umanità in movimento in quelli successivi, abbandona ora la scena, o forse, più probabilmente, l'uomo c'è ma il groviglio delle radici lo avvolge e lo rende prigioniero di ciò che lui stesso ha creato aggredendo sconsideratamente la natura.

A tal proposito egli stesso afferma che *nessuno osava ammettere, se non i vecchi accademici, che la cosiddetta architettura moderna si era creata dei vincoli assurdi e delle categorie mentali che escludevano a priori ogni richiamo alla tradizione*²⁸.

Ma l'uomo troverà la via della salvezza proprio attraverso il caos che lo imprigiona.

La radice, infatti, è anche generatrice di vita ed è quindi soltanto attraverso di essa, o meglio, tornando ad essa, che l'architettura potrà trovare la via del suo rinnovamento e progredire così verso il futuro²⁹.

Zermani afferma, *la revisione del linguaggio moderno era iniziata, per Michelucci, fin dagli albori, prima della guerra. Il progetto della Stazione di Firenze [...] evidenziava i segni della singolarità del luogo, trasformando in fase costruttiva l'originale proposta di sapore mendelsbonyano, in una occasione per aderire, nell'uso dei materiali e nella realizzazione dei particolari, allo specifico carattere contestuale di Firenze*³⁰.

Il suo ultimo progetto è il complesso teatrale di Olbia, datato 1990, realizzato insieme al gruppo QART Progetti. (Fig. 64-65-66)

I numerosi schizzi di studio sono, come lo stesso Michelucci afferma, *disegni che nascono dal luogo e soprattutto da quello che si ha dentro l'animo. Ora posso mettermi a pensare anche a una torre d'oro*³¹.

È in essi che è possibile leggere le emozioni da cui si sviluppa l'idea architettonica, ed esprimono la sua vitalità fantastica alla soglia dei cento anni. Questo progetto costituisce l'ultimo esito di una lunga ricerca sulla città di cui il teatro ne riassume l'idea³².

Il luogo scelto per la realizzazione era per Michelucci esso stesso un teatro e il progetto ne avrebbe solo dovuto esaltare la vocazione.

Il mare costituisce parte integrante del progetto in quanto con le sue onde scandisce il tempo, dove passato, presente e futuro si sovrappongono così come il pensiero³³, e questa contemporaneità la si legge nei suoi disegni.

La natura sembra generare l'architettura che a sua volta si proietta verso il mare, nelle sezioni gli elementi portanti sembrano avere origine dalla diramazione di alberi, tutto concorre a stabilire un dialogo continuo tra architettura e contesto.

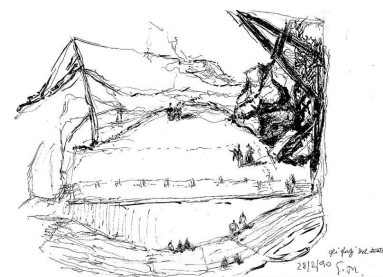
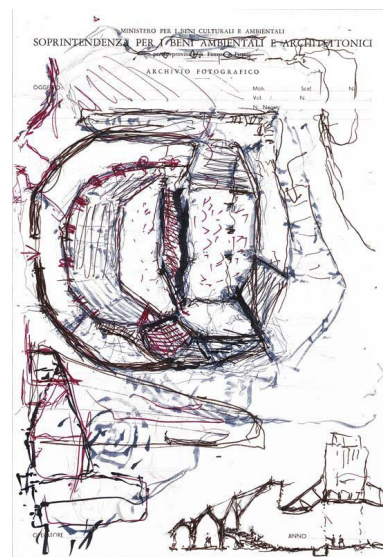


Fig. 64 G. Michelucci, complesso teatrale, Olbia, disegno AD2015, pianta con sezioni. Su carta intestata, sul retro disegno n. 2016, 1990-2000.

Fig. 65 G. Michelucci, complesso teatrale, Olbia, disegno AD2013, scena del teatro, 1990-2000.

Architetto appassionato e instancabile, si fa promotore di iniziative e attività culturali anche nei suoi ultimi anni, continuando a partecipare al dibattito sul concetto di città. Lascia erede universale la sua Fondazione che ha voluto sensibile alle problematiche sociali della città e impegnata a proporre idee di integrazione e connessione di spazi che solitamente sono dislocati o separati, come carceri, ospedali e manicomi, per superare i limiti delle convenzioni e ridisegnare una città che risponda alle esigenze dei suoi abitanti. Il patrimonio dei disegni originali è custodito presso la Fondazione a Fiesole e gli archivi del Comune di Pistoia e costituiscono un'importante testimonianza del suo percorso professionale e intellettuale, come massima espressione della sua poetica.



Fig. 66 G. Michelucci, complesso teatrale, Olbia, disegno AD1975, Prospetto del teatro. Sul retro disegno n. 1976, 1990-2000.

3.2 La Cassa di Risparmio di Firenze

Il progetto scelto come caso studio è quello della Nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze, nell'area compresa tra via Bufalini, via dei Servi, via del Castellaccio e Piazza Brunelleschi, confina a Sud-Est con l'Arcispedale di Santa Maria Nuova, elaborato e realizzato da Giovanni Michelucci tra il 1953 e il 1957, costituisce l'espansione della sede storica della Banca che già dalla metà dell'Ottocento occupava Palazzo Pucci.

L'edificio si articola nel grande Salone adibito ai servizi per il pubblico in cui si affacciano i ballatoi con l'archivio, gli uffici e i percorsi, ubicati a varie quote in altezza, nella Cassa Cambiali e nel corpo degli uffici che si affaccia sul giardino interno. Il nuovo corpo si addossa ortogonalmente al complesso monumentale preesistente in muratura che si attesta su via Bufalini e nell'angolo Michelucci inserisce un grande scalone accuratamente studiato nei vari elaborati progettuali. Questo elemento non funge solo da collegamento verticale per raggiungere le diverse quote dei piani, ma anche da cerniera visiva tra il nuovo edificio e quello preesistente. La sua struttura in cemento armato, completamente a vista, è integrata da strutture in acciaio per i gradini³⁴.

È un delicato momento per la storia dell'architettura e dell'urbanistica, segnato da un'intensa attività di analisi dei nuovi bisogni della società rispetto alla quale la consolidata manualistica doveva essere adeguata portando alla definizione di un nuovo linguaggio compositivo che fosse espressivo del suo tempo. La questione, quindi, si fonda sulla ricerca di *nuovi modi di intendere la fruizione dello spazio architettonico*, dove lo studio dei flussi e della percezione degli ambienti si relaziona ad un sapiente uso dei materiali mediante le più aggiornate tecniche costruttive. Egli esprime questo equilibrio attraverso una serie di considerazioni sul superamento della dicotomia tra l'architetto e l'ingegnere che ci consentono di associarlo alla figura dell'Architetto vitruviano. Michelucci, uomo poliedrico affascinato dalle questioni filosofiche, architettoniche e ingegneristiche, esprime la sua poetica mediante le sue ricerche sulla forma che presuppongono una conoscenza non solo delle nozioni sociali ma anche tecnico-costruttive. Collabora spesso con sociologi e ingegneri dai quali si lascia affascinare con suggestioni che lo conducono a innovative intuizioni progettuali. L'interdisciplinarietà diventa, così, un carattere indispensabile della sua attività progettuale che traduce il suo interesse per diversi ambiti tematici³⁵. Questo aspetto si manifesta nella stretta integrazione fra progetto strutturale e progetto architettonico, lo schema portante, infatti, diventa parte caratte-

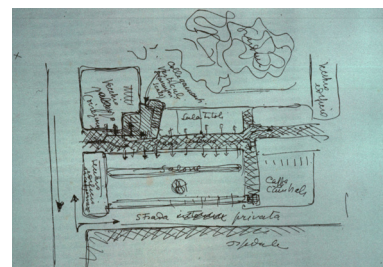
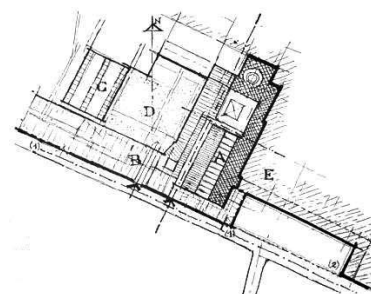


Fig. 67 F. Nuti, planimetria.

- A. Nuova Sede
 - B. Sede storica
 - C. Centro elettrocontabile
 - D. Giardino interno
 - E. Ospedale S. Maria Nuova
1. Via Bufalini
 2. Piazza S. Maria Nuova
- Fig. 68 G. Michelucci, pianta con indicazione delle funzioni, 1953.

rizzante della configurazione spaziale e percettiva.

Un'altra peculiarità che lo distingue, tra le varie figure che hanno partecipato al dibattito architettonico del Novecento, è quella di rendere i luoghi dove di norma si svolgono attività per lo più amministrative e burocratiche luoghi per la collettività. Lo stesso Michelucci a tal proposito afferma che *oggi la gente è costretta a passare la maggior parte del proprio tempo in quegli insopportabili, scostanti, gelidi ambienti fisici e mentali che si chiamano banche, uffici postali, esattorie, tutti i vari enti burocratico-amministrativi che regolano e scandiscono la vita del cittadino. [...] Da questi moderni Lager si dovrebbe partire, a parer mio, per cercare di trasformarli in nuove Agorà, naturali punti di incontro dove discutere gli interessi comuni*⁸⁶.

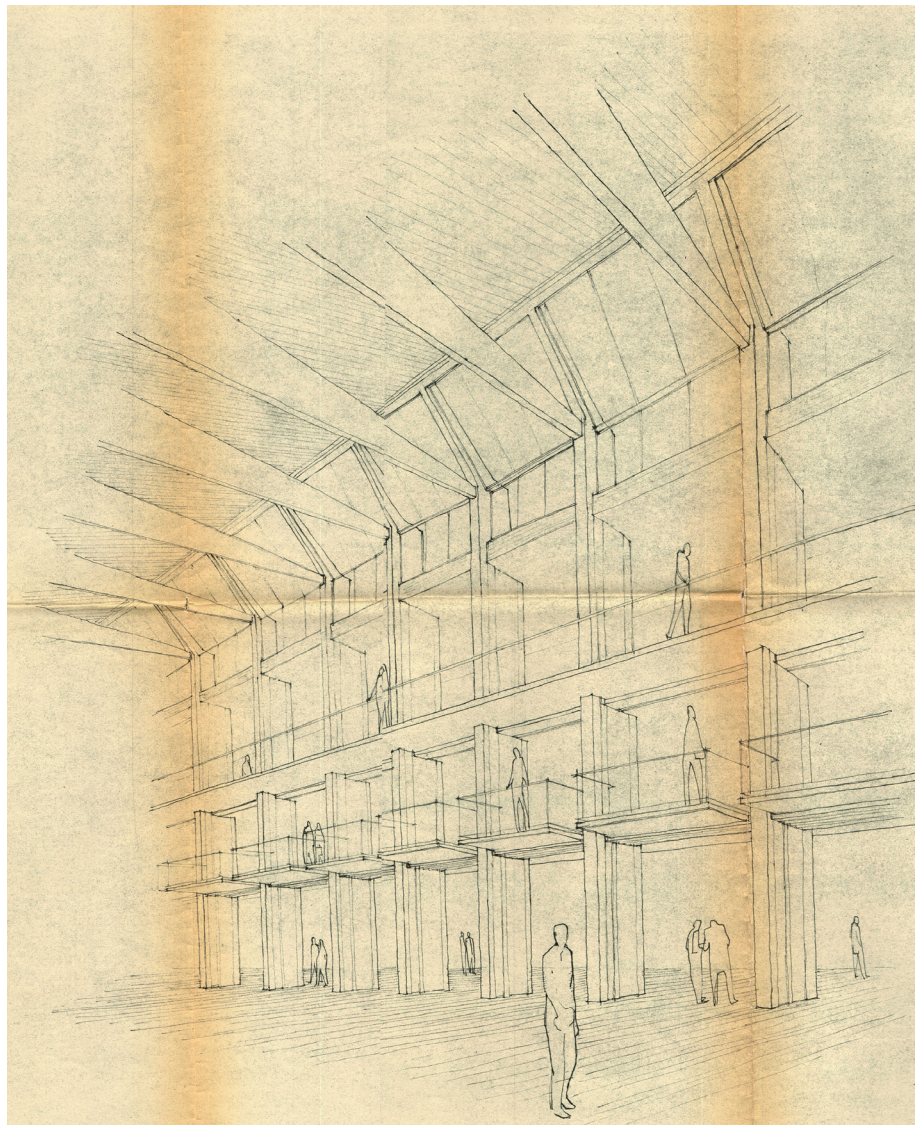


Fig. 69 G. Michelucci, veduta prospettica del Salone, 1953-1957.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

Egli, infatti, non concepisce questi luoghi come ambienti perimetrali in cui gli addetti e gli utenti usufruiscono di spazi distinti, bensì promuove delle aree che sono interconnesse sia con la città che con le altre aree dell'edificio, sia che esse siano di lavoro che di fruizione pubblica. Viene, inoltre, eliminata quella gerarchia tra i dipendenti introducendo, rispetto alla ma-

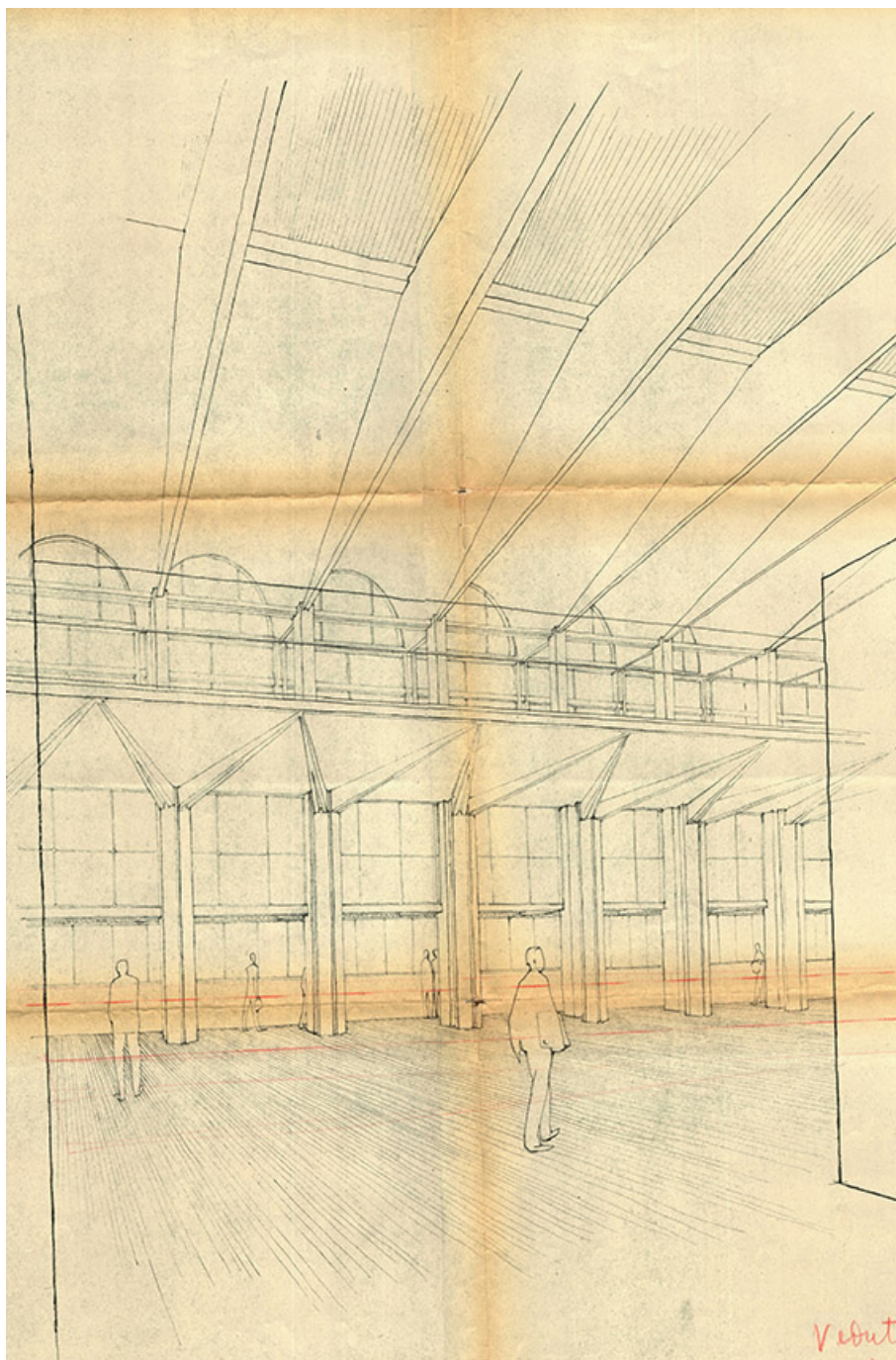


Fig. 70 G. Michelucci, prospettiva dell'interno Salone verso il sistema di voltine, 1953-1957.

nualistica dell'epoca, il concetto di flessibilità, gli ambienti dovevano essere pensati in modo tale che potessero essere versatili e adeguati a nuove organizzazioni interne o addirittura a diverse funzioni. Le zone adibite ad uffici sono distribuite sui ballatoi prospicienti i saloni pubblici, gli spazi costituiti da unità-ufficio organizzati secondo un rigido schema modulare mediante la separazione di pareti amovibili, si affacciano sul giardino interno anch'esso dedicato ad un uso collettivo. Tra gli aspetti progettuali che contraddistinguono il progetto sono da citare l'innovazione tecnologica e la sperimentazione condotta con nuovi criteri sulle tecniche costruttive. A tal proposito Michelucci avanza delle riflessioni sull'uso dei materiali vista, in particolare delle strutture in cemento armato, ricollegandosi ai concetti di sincerità e verità che doveva esprimere l'architettura, in particolare, proprio in riferimento al progetto della Cassa di Risparmio di Firenze, sostiene che *il cemento è rimasto a vista, in unione con il legno e il marmo, dove questi due elementi si rendevano praticamente indispensabili: il marmo per i pavimenti, il legno per proteggere alcune parti suscettibili di sporcarsi o deteriorarsi. Non è passato molto tempo da quando il cemento fu definito spregiativamente 'liquida melma'. Tuttora esso è considerato da molti esteti un materiale 'non nobile'. Ma è evidente che la nobiltà di un materiale non è nel materiale stesso ma nella forma che assume per opera dell'uomo [...] in questa costruzione ha preferito lasciare il cemento in vista perché ritengo immorale ogni finzione e ogni rivestimento uno sgradevole travestimento. Se il cemento così come è lasciato dà noia, vuol dire che la forma non l'ha reso nobile; se non disturba invece, significa il contrario*³⁷.

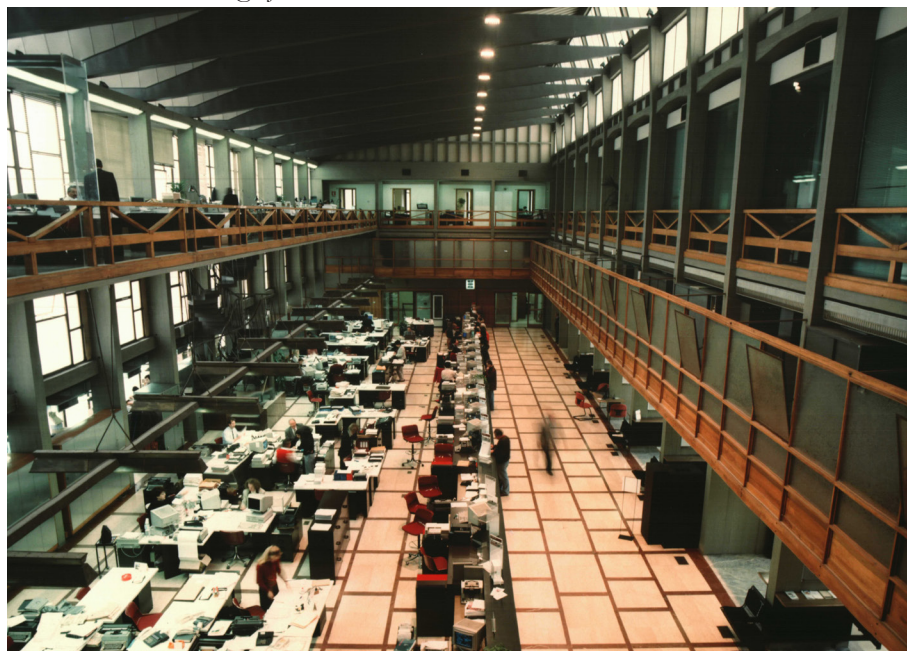


Fig. 71 G. Michelucci, foto d'epoca (1957 ?).

Pagina a fianco

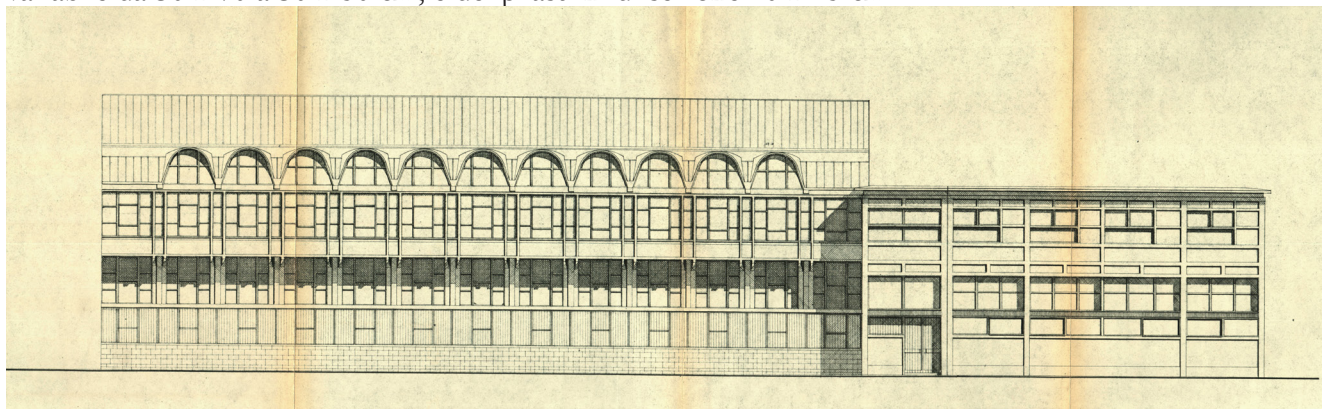
Fig. 72 G. Michelucci, prospetto sulla strada interna, verso l'Ospedale, 1957.

Il sapiente controllo degli aspetti costruttivi finalizzati alla definizione di una configurazione architettonica tale da esprimere i suoi ideali sia progettuali che sociali, si evince nell'adozione di singolari soluzioni tecnologiche che connotano le varie componenti che definiscono il progetto, dalla struttura portante agli infissi, dagli impianti alle finiture. Nell'interessante sistema di voltine presenti sul prospetto Est che si affaccia verso l'Ospedale Santa Maria Nuova, la struttura e l'involucro interagiscono sinergicamente senza mai perdere la propria identità secondo un rigido assetto geometrico che regola la modellazione del complesso architettonico in tutte le sue parti.

Si stabilisce una griglia modulare che si manifesta nel rapporto tra assetto planimetrico e alzati chiaramente leggibile non solo sui grafici ma anche da un punto di vista percettivo della volumetria del progetto nell'organizzazione dei due corpi che costituiscono l'edificio: da una parte ci sono gli edifici dislocati verso il giardino interno, poi vi è il grande Salone collettivo, infine la Cassa Cambiali e la galleria.

La razionalità compositiva riesce, così, a rispondere, nonostante la sua rigidità, a quell'esigenza di flessibilità di cui si è detto in precedenza. La ritmicità geometrica che regola sia il fronte verso il giardino che il prospetto verso l'Ospedale si riflette in un sofisticato sistema compositivo che risolve all'interno di un ambiente apparentemente unico, una complessità funzionale e percettiva mediante una ricchezza formale che regola la penetrazione e la diffusione della luce.

Il fronte verso l'Ospedale denuncia una perfetta armonia compositiva dettata dall'equilibrio tra struttura portante in cemento armato a vista, griglie metalliche, basamento in pietra e infissi, ed è costituito da due fasce aggettanti, una al piano terra ed un'altra in corrispondenza del primo piano, la struttura portante ne asseconda il ritmo mediante dei pilastri a sezione variabile da 30 x 70 a 30 x 50 cm, e dei pilastrini di sezione 10 x 15 cm³⁸.



La copertura del Salone, infatti, strutturata in una sequenza di travi in acciaio con sezione triangolare con un passo di 3,20 metri disposte trasversalmente rispetto al lato lungo del volume, è costituita da una voltina a sesto variabile per 1/3 dello sviluppo lineare della trave, e da una struttura piana disposta in continuità di pendenza con le voltine per i restanti 2/3 che poggia su travi longitudinali³⁹. Nella descrizione del progetto, presente nelle note tecniche dell'ing. Enzo Berti, direttore dei lavori, il Salone si sviluppa in un grande ambiente rettangolare i cui lati misurano 42,08 x 16,40 metri, la struttura in cemento armato è basata su un reticolo di modulo di 3,20 metri ripetuto per 13 campate impostate su due intelaiature longitudinali perimetrali. Nella sua configurazione costituisce, così, uno degli elementi maggiormente caratterizzanti dell'intero progetto.

Per quanto riguarda il corpo della Cassa Cambiali la maglia modulare quadrata utilizzata ha un passo variabile da 4,00 metri a 4,40 metri⁴⁰. Si sviluppa su tre impalcati a partire dal piano interrato ed ha un impianto quasi quadrato, al centro vi è il saloncino della cassa di dimensioni pari a 16,60 x 12,00 metri libero da pilastri delimitato su tre lati da un telaio di campata variabile da 3,70 a 3,90 metri a forma di "U" creando uno spazio coperto al pian terreno solo da un solaio incrociato⁴¹.



Fig. 73 F. Barsotti, foto verso la strada interna, 15 aprile 1959.

Il progetto della nuova Sede della Cassa di Risparmio sembra quasi ingabbiato in un proporzionamento statico leggibile anche dimensionalmente già negli schizzi di studio, ma questa rigidità compositiva non blocca l'organizzazione e la percezione spaziale, che, grazie al ricorso a pareti mobili e spazi aperti e interconnessi, consentono un passaggio osmotico tra gli ambienti portando a compimento il principio su cui si fonda il pensiero di Michelucci, ossia la realizzazione di spazi per la collettività e la socialità anche in edifici dove, prima di quel momento, si pensava esclusivamente ad un'organizzazione funzionale finalizzata alla produttività e allo svolgimento di attività esclusive.

3.3 La continuità tra architettura e città

Il concetto su cui si fonda l'intero progetto della nuova Sede della Cassa di Risparmio di Firenze si sostanzia nella totale assenza di frattura fra città e architettura, la città penetra all'interno dell'edificio, idealmente e fisicamente. Il piano terra della banca è concepito, infatti, come se fosse una piazza pubblica, come se appartenesse alla città.

L'edificio è ubicato in pieno centro storico, non lontano dalla Cattedrale di Santa Maria del Fiore e dal quartiere Santa Croce, in una città il cui assetto urbano ha origine nella rigida struttura dell'impianto romano deformato dall'ampliamento più spontaneo di epoca medioevale.

Sono gli anni della ricostruzione del secondo dopoguerra a Firenze, e in questo progetto, così come nei vari disegni elaborati, ad esempio, per la risistemazione dell'area presso il Ponte Vecchio, Michelucci si deve relazionare con il rapporto tra una nuova architettura e contesto consolidato, sperimentando nuovi criteri di intervento che tenessero conto contestualmente sia della tutela e della salvaguardia della città storica, sia della necessità di trasformazione ed espansione della città nuova.

Lo stesso Michelucci definisce il complesso della nuova Sede della Cassa di Risparmio come un *edificio immerso nella città e, per la sua funzione, al servizio della città. Tale contenuto ispira tutto il complesso che si inserisce naturalmente nel tessuto viario [...] e si pone come mediazione fra le vie ed il giardino interno*⁴².

La connessione tra città e architettura, in questo progetto, si compie a partire dall'ingresso che è localizzato nell'edificio storico, sottoposto a

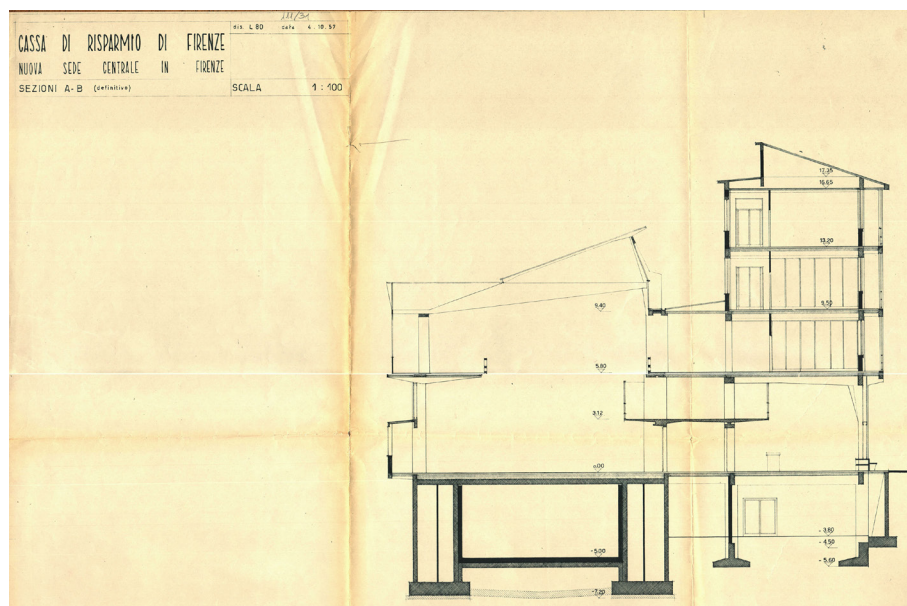


Fig. 74 G. Michelucci, sezione A-B progetto definitivo, 4 ottobre 1957.

vincolo da parte dalla Soprintendenza, su via Bufalini da cui è possibile avere una visuale fino al giardino interno, il vano di ingresso ha un'altezza libera pari a 5,55 metri. Tale limite non era condiviso da Michelucci, che lo considerava un impedimento tale da definirla *facciata mancata*⁴³, un diaframma che creava quella separazione tra la città e l'edificio che doveva essere superata⁴⁴. Egli, infatti, a questo proposito, afferma che *questo vincolo veniva a chiudere l'edificio in un cortile, a togliergli l'ingresso appropriato, a far perdere alla banca dei locali importanti, a impedire una visione dell'interno della banca dalla strada e viceversa, e con questo ad impedire che si rendesse evidente una delle caratteristiche fondamentali su cui è impostato l'edificio, e cioè la sua continuità spaziale (e sociale) con la città*⁴⁵.

Su tale questione si esprime anche Bruno Zevi quando afferma che *Firenze possiede un altro capolavoro dell'architettura moderna italiana [...] bisogna andarla a scovare in via Bufalini, nascosta dietro una facciata che non è né vecchia, né nuova, la cui storia costituisce uno degli episodi più ridicoli della tutela monumentale e ambientalistica del nostro paese [...] i soprintendenti si deliziano nel fare questo tipo di dispettucci ai migliori architetti moderni [...] concedendo lo spostamento altimetrico di alcune finestre che non si adeguavano alla nuova disposizione interna imponendo che le antiche mostre in calce fossero sostituite con pietra. L'anonimo portale è statp decretato intangibile. [...] Malgrado questa paradossale mancanza di un affaccio sulla strada, la Cassa di Risparmio costituirà una meta obbligata per tutti gli intenditori di arte contemporanea [...] e con le scelte compositive adottate dimostra ancora una volta come i veri architetti d'inseriscano nella tradizione senza alcun bisogno di riesumarla morfologicamente*⁴⁶.

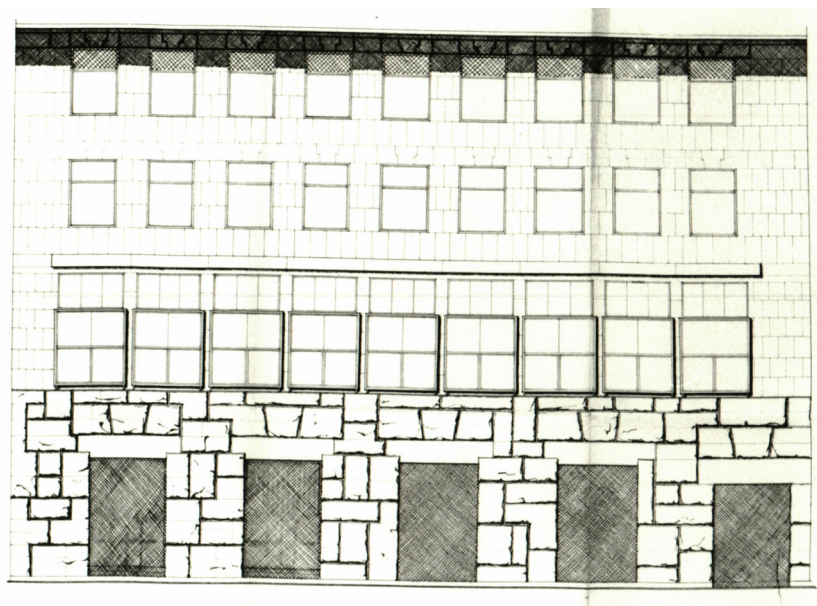


Fig. 75 G. Michelucci, studio del prospetto su Via Bufalini, (1957 ?).

Per superare queste limitazioni viene pensata una vera e propria strada coperta, di altezza pari a 2,95 metri, che attraversa tutto il complesso diventando un percorso urbano interno all'edificio, sulla quale si aprono il grande Salone, le aree di attesa e il saloncino titoli, inoltre da questo grande passaggio si innesta anche lo scalone che, oltre a collegare i tre livelli adibiti ad uffici che affacciano verso il giardino aprendosi su loggiati che consentono una diffusione uniforme della luce all'interno degli ambienti, funge da nodo di connessione anche tra i due volumi dell'edificio e, attraverso l'orientamento verso il giardino, il suo oggetto rispetto alla facciata e i pianerottoli di sosta, consente a chi ne usufruisce una proiezione verso il verde. L'elemento dello scalone, quindi, è pensato per superare il semplice concetto di *comunicazione verticale* per diventare un *organo vivo dell'organismo* partecipando e collaborando allo spazio evitando la frattura che si sarebbe creata se la sua direzione invece di essere rivolta verso il giardino fosse stata orientata seguendo un *andamento parallelo al muro del palazzo antico*⁴⁷. La strada interna rappresenta, così, sia il proseguimento del complesso architettonico della città, sia un elemento di filtro tra i vari ambienti dell'edificio stesso consentendone una percezione simultanea in modo che anche dal Salone è possibile vedere il giardino (Fig. 77). Viene così eliminata ogni sorta di chiusura e separazione in modo da consentire un passaggio fluido,

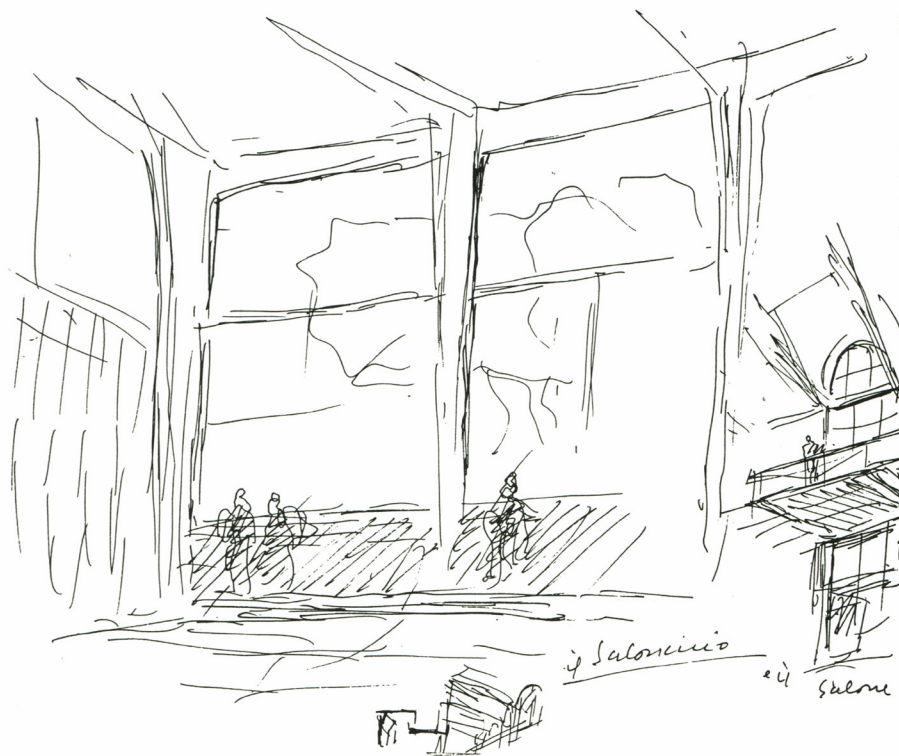


Fig. 76 G. Michelucci, vedute d'interno del Saloncino e del salone verso il giardino interno con appunto grafico, 1953.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

sia fisico che visivo, tra gli spazi senza che questi ultimi perdano la propria connotazione attraverso un sapiente studio delle altezze, dei percorsi e dei rivestimenti.

L'edificio è concepito come un luogo che invita il visitatore ad usufruirne degli spazi accogliendolo in ambienti di sosta, *in modo che chi entra nella banca è come se continuasse il suo giro per la città*⁴⁸. L'ampio Salone funge da spazio raccolto nonostante le notevoli dimensioni grazie alla calibrazione della luce e all'organizzazione dei fronti interni.⁴⁹

Ciascun ambiente è studiato per consentire privilegiate percezioni del paesaggio urbano storico, perseguendo il suo ideale di continuità tra città e architettura⁵⁰.

Il giardino interno diventa parte integrante del progetto, ogni parte dell'edificio, infatti, si relaziona diversamente al verde in funzione al rapporto che deve instaurare con gli usi degli ambienti interni.⁵¹

Fig. 77-78 Foto del giardino verso il prospetto Ovest, 2016.



Fig. 80 Particolare dell'infisso sul fronte Est, 2016.

Fig. 79 Foto verso il prospetto Est sul sistema di voltine, 2016.



Anche il fronte Est, con la facciata scandita dalle voltine di coronamento nella fascia superiore, si relaziona con il tessuto urbano, dalla strada, infatti, è possibile intravedere il nuovo prospetto attraverso il portico seicentesco progettato da Bernardo Buontalenti che separa, e allo stesso tempo connette, la corte interna e la piazza di Santa Maria Nuova.

Michelucci parla della sua impossibilità nel descrivere il progetto senza prima esporre le sue considerazioni, intenzioni e gli *interrogativi che si pone chi osserva la costruzione e non si rende conto del perché di quello spazio vasto del salone e quel susseguirsi e compenetrarsi e frazionarsi di spazi minori, del perché di quel denunciato rapporto della banca verso la città contrariamente alle consuetudini*. Denuncia la fiducia che ripone nell'uomo, nel tempo e nella società, in una città in continua evoluzione senza ignorarne l'aspetto speculativo che in alcune circostanze la caratterizza, e la struttura funzionale della Cassa di Risparmio è basata proprio su questo suo atteggiamento positivo volto a favorire rapporti nuovi, senza voler inventare una *città ideale per una vita ideale*⁵².

3.4 Dall'idea al dettaglio costruttivo

Lo studio del progetto è sviluppato in modo da ripercorrerne tutto l'iter compositivo che è stato condotto da Michelucci per giungere alle soluzioni progettuali adottate nella Cassa di Risparmio di via Bufalini. Infatti, è proprio esaminando *il disegno architettonico come strumento mentale e culturale che la conoscenza e la riflessione vengono interpretate secondo la propria personale esperienza culturale e creativa*⁵³. Il linguaggio impiegato è strettamente connesso alle diverse fasi della progettazione, dal momento creativo, istintivo, emozionale che corrisponde allo schizzo, al momento di sperimentazione e di messa in discussione, fino ad arrivare al momento di sintesi rielaborativa, in cui il disegno esecutivo costituisce una diretta conseguenza delle fasi precedenti. I modi in cui si caratterizzano tali fasi, come il ricorso ad uno schema geometrico, compositivo, tipologico, strutturale e percettivo, sono letti attraverso l'osservazione della struttura sintattica dei segni che li esprimono. Si tratta di interpretare quel *processo creativo che si muove alquanto casualmente, avanti e indietro, fra visione d'insieme e analisi delle parti*⁵⁴.

Ogni componente dell'intero complesso è concepita come parte di un insieme, senza cadere nel formalismo fine a se stesso. Tutto è pensato contestualmente e sinergicamente, dalla struttura portante agli elementi decorativi, la scelta dei rivestimenti e delle pavimentazioni e la rispettiva posa partecipano alla definizione dell'andamento dei flussi e della direzione dello sguardo per canalizzarlo verso una specifica percezione, la scelta della tipologia dei vetri è volta alla calibrazione della trasparenza e dell'opacità per il dosaggio della luce, ogni elemento concorre alla connotazione degli ambienti.

Nei disegni reperiti si concretizza tutta la sua ricerca: il dialogo tra gli spazi, dove compaiono sagome di persone che si affacciano nelle doppie altezze, schizzi di studio dei flussi e degli accessi, il ricorso alla sezione finalizzato alla comprensione della spazialità e delle relazioni tra le parti.

Per quanto concerne gli studi planimetrici, nei grafici elaborati (Fig. 81) si addensano informazioni di varia natura come i nomi delle strade, da cui si diramano delle frecce che indicano i punti di accesso, qui parte il percorso interno, la strada coperta riconoscibile nell'arteria centrale da cui si diramano i flussi verso il vecchio edificio da conservare, la sala titoli, il salone e la Cassa Cambiali, su questo asse si innesta lo scalone, indicato come *collegamenti verticali (ascensori e scale)*, inclinato verso il giardino come se fosse esso stesso un prolungamento dell'arteria verso l'esterno aggettando rispetto al perimetro della sala titoli.

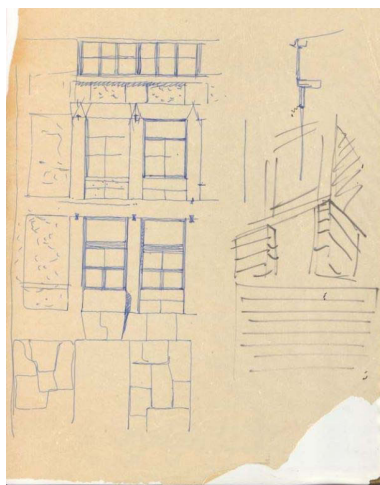
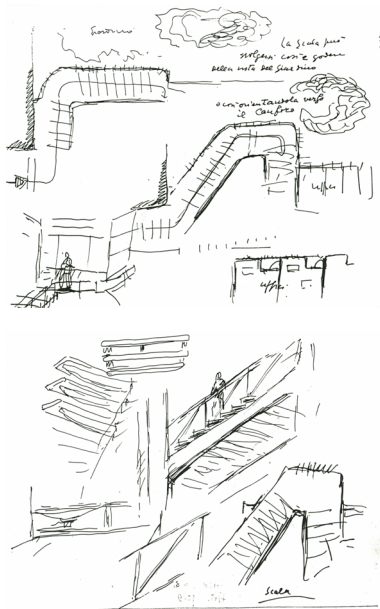
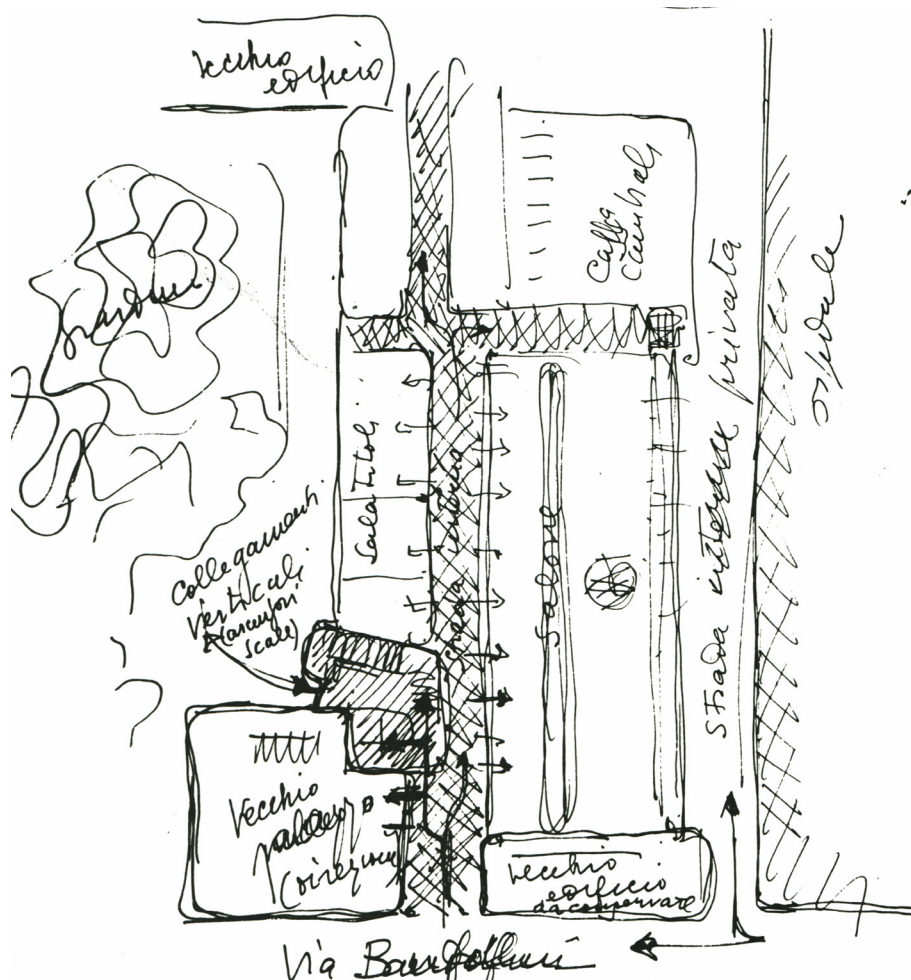


Fig. 81 G. Michelucci, planimetria con indicazioni funzionali, 1953.

Fig. 82 G. Michelucci, studi della scala in pianta e in alzato in rapporto al giardino, 1953.

Fig. 83 G. Michelucci, studi della pedata della scala, 1953.

Fig. 84 G. Michelucci, studio di particolari di facciata, disegno AD2111, 1953.



Lo scalone viene approfondito in altri schizzi di studio (Fig. 82), sia in pianta che in alzato, dove si pone l'attenzione sul rapporto con il giardino la cui percezione è espressa mediante un disegno tridimensionale costituito da pochi tratti che mostrano una persona intenta ad osservare oltre la vetrata il giardino da uno dei pianerottoli, come dichiara attraverso una serie di appunti in cui scrive la scala può svolgersi così a godere della vista del giardino, o in un'altra ipotesi della scala, sullo stesso foglio, immagina una configurazione diversa accompagnata dalla descrizione *o così orientata verso il canforo*, ancora oggi parte caratterizzante il giardino. Dello scalone in particolare Michelucci ne studia anche la struttura che sorregge le pedate (Fig. 83) attraverso delle assonometrie dal basso e prospetti. L'attenzione per il dettaglio si evince anche nei disegni elaborati per gli studi sulla facciata in particolare sulla tipologia di infissi e la relativa struttura (Fig. 84), sul rivestimento (Fig. 85-86) di cui le indaga la geometria in funzione delle aperture.

Per quanto riguarda le vedute rivolte verso l'Ospedale, elabora delle vedute d'interno del Salone che descrivono il rapporto con l'ambiente interno e come esso viene fruito, nello stesso disegno vi è una vista anche del Saloncino in cui si legge ancora una volta il rapporto con il giardino e attraverso le grandi aperture vetrate lo sguardo è diretto verso il canforo come se facesse parte del progetto insieme all'uomo.

Per il prospetto laterale elabora degli schizzi in cui si evince la relazione che si instaura tra il nuovo complesso e l'edificio preesistente dal quale, così come si legge negli appunti, l'edificio progettato deve risultare completamente staccato (Fig. 87).

In questo disegno, costituito da un prospetto, un suo stralcio e uno schema di pianta, attraverso l'uso delle ombre si leggono gli oggetti rispetto al profilo del fronte che traduce la continua compenetrazione tra interno ed esterno, e infine l'uomo ancora come figura presente che come fruitore dell'architettura ne costituisce il metro di giudizio in rapporto al quale essa si configura.

I diversi elaborati per il fronte su via Bufalini, testimoniano, come si è detto in precedenza, la volontà di ridisegnare il prospetto e conferirne una nuova configurazione che in qualche modo si relazionasse con la preesistenza.

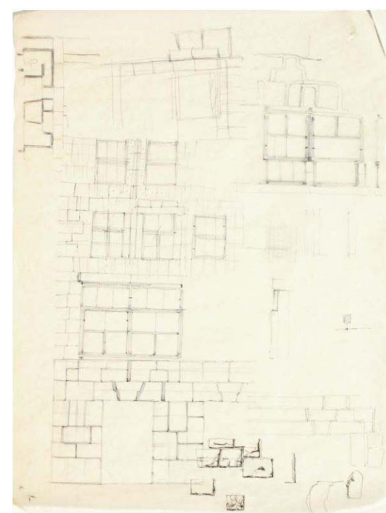


Fig. 85 G. Michelucci, Studio del paramento murario della facciata, disegno AD2119, 1953.

Fig. 86 G. Michelucci, Studio della facciata, disegno AD2120, 1953.

Fig. 87 G. Michelucci, studio di prospetto laterale con sezione, 1953.

La massima espressione dell'intero progetto si compie in una bellissima sezione prospettica di studio (Fig. 88) in cui è possibile leggere tutte le peculiarità dell'edificio: la città entra fisicamente nell'edificio attraverso la strada coperta e percettivamente attraverso le visuali progettate, ogni ambiente si definisce in relazione con gli altri, dove le altezze sono definite dai ballatoi e dalle grandi doppie altezze, il sistema della copertura del salone con le travi a vista e le voltine è accennato ma perfettamente riconoscibile anche nel disegno degli infissi, gli uffici sono indicati solo con poche linee, l'attenzione è rivolta principalmente agli spazi che generano collettività e un passaggio osmotico tra le varie funzioni, la didascalia *lo spazio vivente e filtrante* sintetizza l'ideale di Michelucci di una città continua, il complesso, infatti, in questa sezione non sembra riferirsi ad un edificio per uffici bensì ad un luogo per la collettività, quasi una piazza che si sviluppa su più livelli interconnessi. Gregotti si ricollega al carattere di questo metodo di rappresentazione affermando che *la sezione indaga la dimensione contenuta dell'architettura: ombre e luci entro cui si connettono le fasi della storia della città*⁵⁵.

I vari elaborati architettonici realizzati in varie scale documentano un'attenta descrizione del progetto, spesso accompagnati da ulteriori schizzi di studio volti a specificare le modifiche o le integrazioni, i grafici di dettaglio degli infissi, delle balconate, delle voltine, del sistema delle travi, i dettagli delle pareti divisorie, della posa delle pavimentazioni del salone delle operazioni, della Cassa Cambiali, tutto accuratamente rappresentati. Interessante anche la tavola relativa al prospetto sul giardino (Fig. 89), in cui insieme al dettaglio in alzato è stato elaborato un abaco degli infissi in

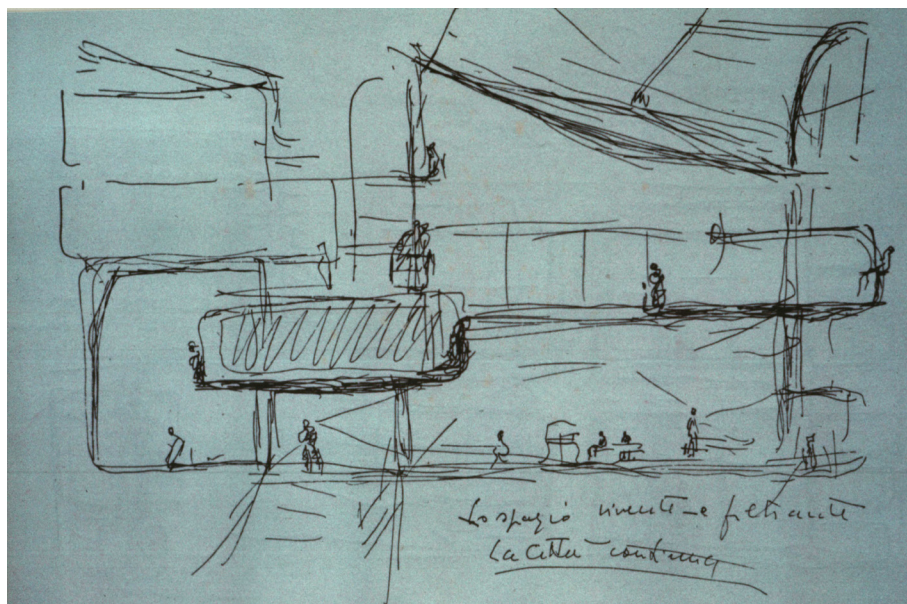


Fig. 88 G. Michelucci, sezione, lo spazio vivente e filtrante, la città continua, 1957.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

cui sono descritte le varie tipologie adottate.

Il livello di dettaglio giunge all'elaborazione dei disegni degli arredi (Fig. 90), tutto descritto e rappresentato non solo bidimensionalmente ma anche attraverso delle assonometrie (Fig. 91) in scala esplicitando la sua attenzione per l'insieme, ogni elemento che costituisce l'edificio è stato progettato seguendo il principio della simultaneità in modo da conseguire l'obiettivo di unitarietà, equilibrio e versatilità che sono alla base del progetto.

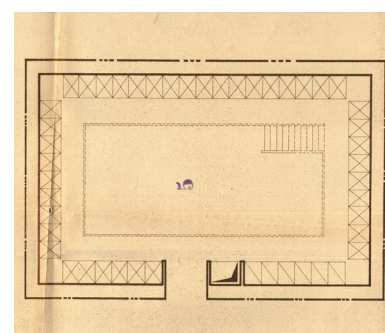
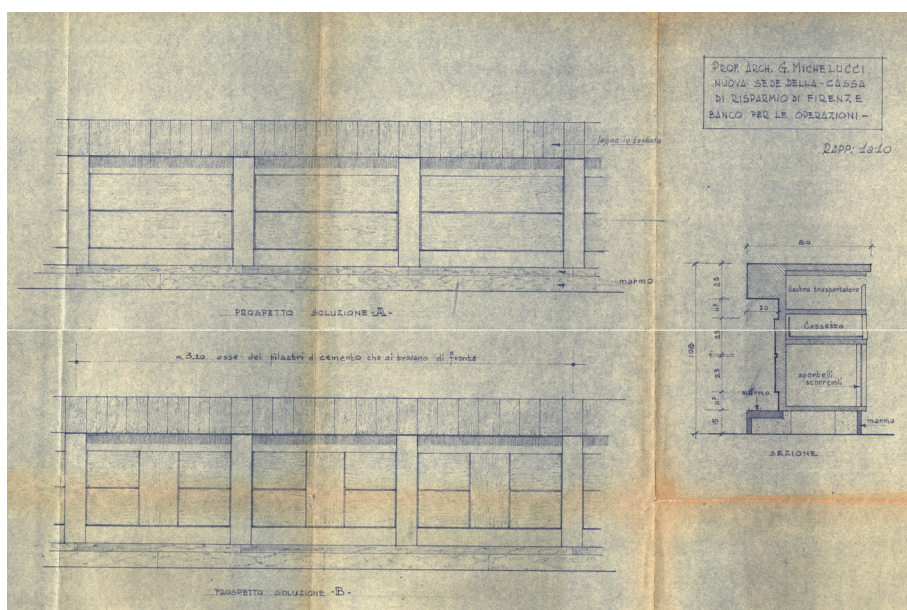
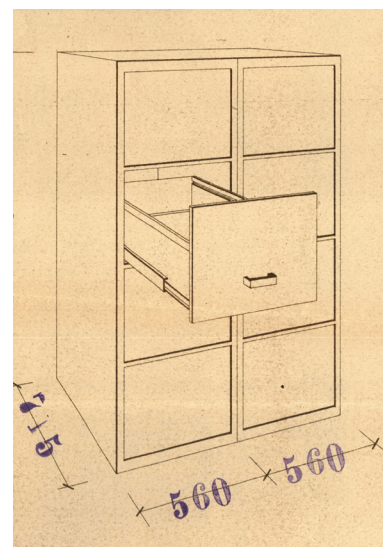
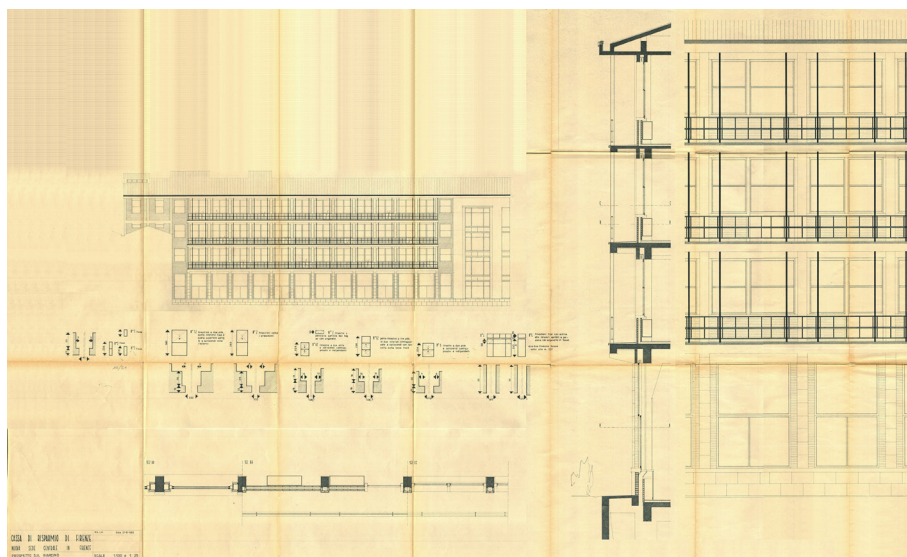


Fig. 89 G. Michelucci, prospetto e sezione fronte sul giardino e dettagli, 27 agosto 1955.
Fig. 90 G. Michelucci, dettaglio banco per le operazioni, soluzione A, soluzione B e sezione, (1957 ?).
Fig. 91-92 G. Michelucci, dettaglio cassetiera, (1957 ?).

3.5 Lettura e rappresentazione del disegno di progetto

Il disegno di progetto costituisce la lente attraverso la quale viene interpretata l'esperienza degli architetti che operano tra gli anni '30 e '60 del Novecento in Italia e, come si è detto, restituisce più dell'opera costruita, l'essenza dell'idea progettuale palesando i principi teorici e le intuizioni compositive che hanno condotto alla codificazione di un nuovo linguaggio architettonico.

In questo periodo il disegno va a costituire un importante momento di riflessione nel panorama dell'architettura italiana del secolo scorso, diventando un veicolo di trasmissione degli ideali connessi ai principi di rinnovamento, sia del modello urbanistico/architettonico che sociale, dove, attraverso la rappresentazione, sono impressi i differenti apporti che hanno condotto alla definizione di un'architettura espressiva del proprio tempo. La storia di questo particolare intervallo temporale, caratterizzato dall'intensa attività progettuale degli architetti che hanno delineato il profilo di un'architettura che formalmente si presenta con un registro linguistico totalmente innovativo rispetto alle produzioni immediatamente precedenti alle sperimentazioni del Movimento Moderno, è letta mediante il disegno di progetto. Ciò ha consentito un'interpretazione delle vicende che si sono succedute tramite la rappresentazione nella sua accezione più profonda di espressività prima dell'idea progettuale ed è intesa come un importante campo di indagine compositiva e teorica che ha visto impegnati i maggiori protagonisti soprattutto fino alla metà del Novecento quando si assiste ad un delicato momento di transizione della storia dell'architettura italiana. Lo sviluppo del Movimento Moderno, e degli esiti a cui è giunto all'alba della ricostruzione del secondo dopoguerra nelle sue varie declinazioni fino agli anni '60, è letto attraverso i disegni che restituiscono, in diverse modalità espressive, una ricerca volta alla codificazione di un linguaggio architettonico fortemente connesso alle necessità identitarie ed innovative che doveva trasmettere.

Fino al '39 molti architetti erano impegnati nei concorsi indetti dal Regime che, come si è detto nel capitolo 'Il disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento', dovevano comunicare la supremazia politica mediante edifici dal carattere monumentale. Si presenta, così, l'opportunità di sperimentare soluzioni formali per architetture, nella maggior parte dei casi, inserite in un tessuto urbano consolidato dove il rapporto con le preesistenze storiche non poteva essere ignorato. Il disegno costituisce, così, un laboratorio di ricerca in cui l'imponenza richiesta trovava espressione in una restituzione altrettanto rappresentativa. Infatti, attraverso gli innumerevoli disegni elaborati da alcuni dei maggiori progettisti attivi in questi anni attraversati da uno spasmodico susseguirsi di bandi, è stato possibile ricostruire un affascinante testo costituito sia da schizzi di studio, in cui si addensano ragionamenti sulla forma, sia da accattivanti viste prospettiche volte alla sua esaltazione.

Sono anni in cui spiccano figure come Terragni che stravolge il concetto di monumentalità a vantaggio di un'architettura che rispondesse a tale caratteristica indipendentemente dalla sua dimensione, come testimonia la copiosa quantità di disegni elaborati per le piccole edicole funerarie.

Segue il secondo conflitto mondiale che interrompe l'attività in cui erano impegnati gli architetti fino a quel momento, per poi interrogarli sul significato dell'architettura in una fase in cui si stava diffondendo la febbrile attività edilizia dettata dalla necessità di soddisfare il fabbisogno abitativo di una popolazione distrutta e sradicata.

Alla produzione di un'anonima edilizia costituita da grandi fabbricati, si contrappongono soluzioni architettoniche esito di un'attività intellettuale volta all'individuazione di configurazioni che tenessero in considerazione non solo l'esigenza di residenze ma anche l'aspetto sociale e il rapporto con il tessuto urbano.

I centri storici colpiti dai bombardamenti mostravano uno scenario di totale rovina, dove gli edifici diroccati rappresentavano lo sconforto dell'intera società. Ciò si riversa in un desiderio di verità, già affermato in Italia dal Gruppo 7 negli anni '20, che a distanza di quasi vent'anni viene reinterpretata come risposta alla necessità di rinnovamento sociale. Sul finire degli anni '40, infatti, si infittiscono le riflessioni sulla città e sul rapporto con l'architettura che si traducono nell'intensa attività di ricerca espletata, emblematicamente, nelle elaborazioni grafiche di Michelucci in cui è possibile esplicitare i suoi ragionamenti sul concetto di città continua. Si tratta di disegni vibranti, dove le linee si infittiscono e si diradano in funzione della densità dei flussi, nelle sue visioni viene eliminata la distinzione tra interno ed esterno, architettura e città costituiscono un unico sistema che si palesa attraverso la rappresentazione di edifici popolati come se fossero delle piazze verticali, le sezioni consentono la lettura del totale sfondamento della barriera dei muri perimetrali dell'edificio che viene, così attraversato dalle strade diventando parte integrante del tessuto urbano anche negli spazi che generalmente attengono ad una sfera più privata.

Il disegno si fa portavoce di un pensiero visuale che, attraverso il sistema semantico, traduce l'ordine fissato nella prefigurazione mentale, consentendo una lettura interpretativa del processo che ha guidato l'autore nella definizione di un insieme di relazioni che attingono, dalla memoria e dalle suggestioni del luogo, gli elementi che andranno a definire il progetto e, in funzione ai temi che ne guidano la struttura intrinseca, determinare una nuova configurazione.

La rappresentazione, intesa come testo narrante, è costituita da segni significativi volti alla trasmissione degli ideali e delle risposte che gli architetti della prima metà del secolo scorso cercavano di fornire alle richieste di una società che stava cambiando quando era diventata necessaria la definizione di un'architettura e una città tali da soddisfare il comune desiderio di rinnovamento. L'atto grafico va, così, a costituire non solo un indispensabile strumento di traduzione dall'idea al segno, ma anche la prima trasposizio-

ne materiale dei fondamenti teorici che regolano la configurazione spaziale del progetto architettonico. Durante il fervore culturale che attraversa gli anni tra il primo dopoguerra e la ricostruzione alla fine del secondo conflitto mondiale, le esperienze dei vari architetti vanno, così, a delineare le diverse interpretazioni proprio attraverso il disegno di progetto, inteso come sintesi intellettuale fortemente connessa alla personale riflessione sul significato del fare architettura in un contesto storico colpito prima da una profonda crisi e poi attraversato da una ventata ottimistica di rinnovamento. Gli schizzi di studio, espressivi della poetica di chi li elabora, spesso accompagnati da annotazioni o riflessioni teoriche, costituiscono una fase indispensabile per la comprensione dell'architettura in quanto è proprio in questi disegni subitanei e apparentemente disordinati che è possibile intellere le relazioni più profonde che regolano il progetto e la personale visione delle vicende storiche e l'approccio adottato per rispondere alle richieste sociali.

Il caso studio scelto, il progetto di Michelucci per i Nuovi locali della Sede della Cassa di Risparmio di Firenze, propone l'applicazione, a titolo esemplificativo, di una lettura critica dell'architettura e del momento storico in cui si inserisce attraverso gli schizzi che l'architetto ha elaborato, e costituisce l'esperienza che meglio riesce ad esplicitare queste considerazioni disvelando, attraverso un'esplorazione quasi anatomica dei vari elaborati progettuali autografi, le relazioni sottese che rendono possibile la definizione di un sistema formale tale da tradurre i principi teorici alla base dell'idea di città e di architettura di Giovanni Michelucci come personale interpretazione dell'eredità lasciata dagli architetti che, a partire dall'affermazione del Movimento Moderno, hanno dato avvio alla ricerca di un linguaggio architettonico che, senza negare il rapporto con la storia e la tradizione, potesse esprimere il proprio tempo.

In questo particolare esempio, l'architettura espressa attraverso i disegni di studio esplicita non solo l'iter progettuale, nelle varie fasi compositive che hanno condotto alla definizione della particolare configurazione spaziale, ma anche, e soprattutto, la perfetta conversione delle condizioni urbane e sociali che doveva trasmettere, in scelte formali espresse attraverso un linguaggio fatto di segni ancora chiaramente leggibili. Il corpus di disegni elaborati da Michelucci in questi anni, infatti, è ancora caratterizzato da tratti ben definiti e abbastanza lineari, che rispondono ancora a quel "razionalismo" formale che si traduce in soluzioni compositive controllate all'interno di una struttura geometrica non palesata dichiaratamente nei suoi schizzi, ma verificata nella lettura semantica delle relazioni tra i segni che li definiscono.

È un linguaggio grafico che presto abbandonerà per adottare modalità espressive maggiormente legate alle suggestioni provenienti dalla natura, dove l'architettura e la città si fondono in fitti grovigli di linee che rimandano al concetto di radice. È proprio attraverso l'interessante evolu-

zione della sua poetica che sono rintracciabili i riferimenti teorici alla base degli ideali da lui perseguiti.

Partendo da un'attenta disamina dei disegni autografi, i cui tratti seguono le intuizioni formali e le intenzioni teoriche definendo un sistema semantico tale da tradurre perfettamente la sua volontà progettuale, è stata possibile una lettura critica volta a rendere visibile il significato dei segni che li definiscono nelle due fasi compositive, partendo, quindi, dagli schizzi di studio, densi dell'enfasi creativa ed emozionale, in cui si palesa l'essenza dell'idea progettuale, per poi indagare gli elaborati mongiani, intesi come momento rielaborativo di razionalizzazione delle scelte sintattiche della fase precedente.

I grafici elaborati propongono un'interpretazione del progetto mediante una ricostruzione tridimensionale realizzata secondo il metodo dell'assonometria monometrica cavaliera militare, per indagare senza distorsioni e deformazioni, i rapporti esatti tra le varie parti che definiscono il progetto sia planimetricamente che volumetricamente.

Lo schizzo primo in cui si addensa la perfetta interconnessione tra città e architettura, dove ogni separazione viene negata a vantaggio di una condizione osmotica, è definito da campi più o meno densi di linee e riempimenti in base alle funzioni e, soprattutto, alle relazioni tra esse, in cui quasi si perde la distinzione tra ciò che è architettura e ciò che è città, dove l'ampio corridoio diventa strada interna andando a definire la spina dorsale che sorregge l'intera struttura teorica e compositiva dell'edificio.

Nelle sezioni prospettiche viene esplicitato il carattere filtrante dell'edificio che si riversa non solo nel rapporto tra interno ed esterno, ma anche tra gli ambienti interni dove viene eliminata qualsiasi gerarchia sociale in nome di un edificio emblema di una società senza discriminazioni in cui lo spazio può essere fruito liberamente come se l'utente fosse all'interno di una piazza pubblica.

Il disegno va, così, a costituire una sorta di manifesto definito da un sistema semantico, dove si concretizza la sintesi dialettica tra pensiero creativo e volontà comunicativa delle più alte aspirazioni teoriche per il miglioramento della condizione sociale dell'architettura e della città.

L'esperienza di Michelucci, nella sua singolarità e nella sua totale autonomia interpretativa degli ideali anticipati dal Movimento Moderno, consente un'indagine esplorativa sul tema della rappresentazione dell'idea progettuale attraverso la sua evoluzione espressiva, dove il disegno di architettura non costituisce più la delimitazione di uno spazio in cui si svolgono determinate funzioni, ma va ad istituire la prima concretizzazione materiale dell'idea, sia come momento creativo che come momento poetico.

Fig. 93 G. Michelucci, planimetria con indicazioni funzionali, 1953.

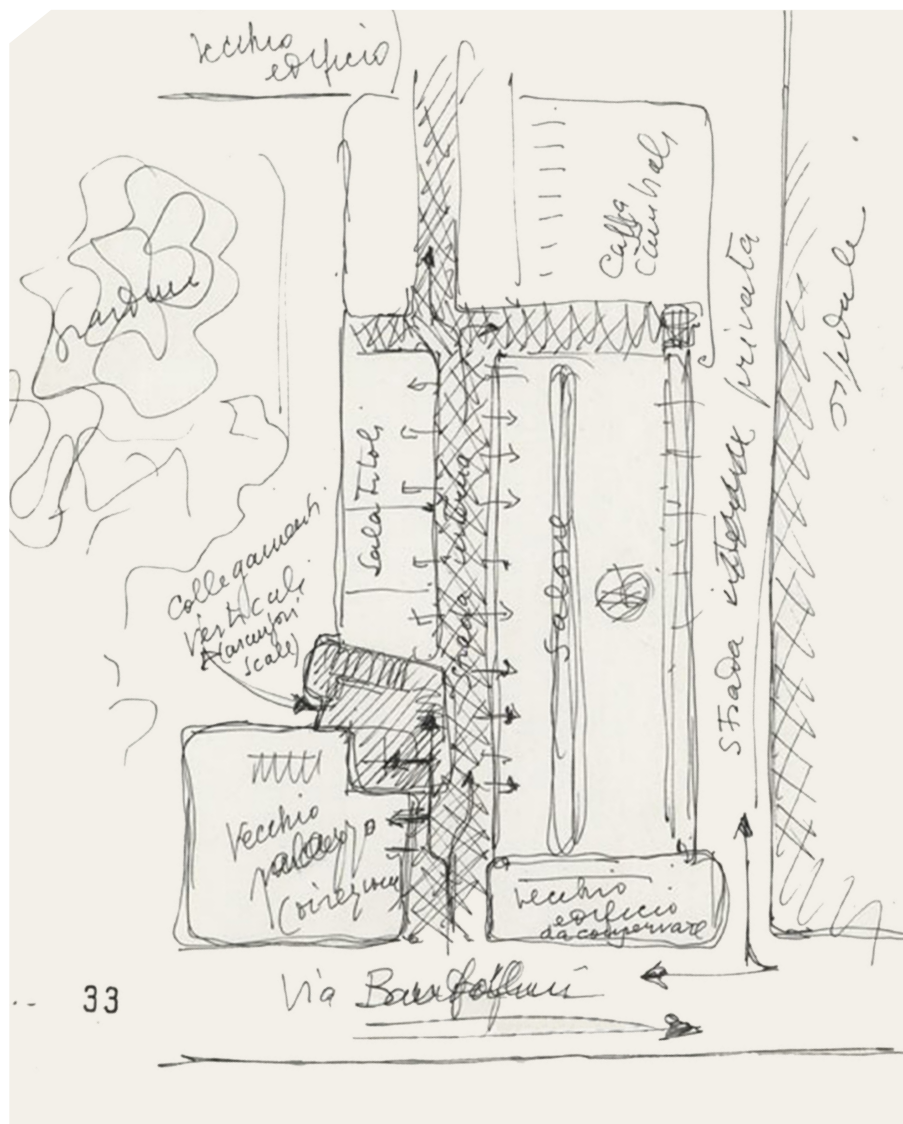
Pagina a fianco

Fig. 94 Pianta piano terra.

Fig. 95 Schema assonometrico della distribuzione funzionale del piano terra.

Fig. 96 Esploso assonometrico a quota del piano terra con indicazioni del proporzionamento dinamico.

Fig. 97 Esploso assonometrico a quota del piano terra con indicazioni del proporzionamento statico.



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

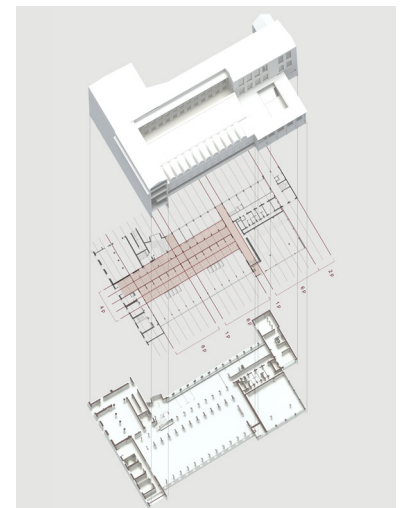
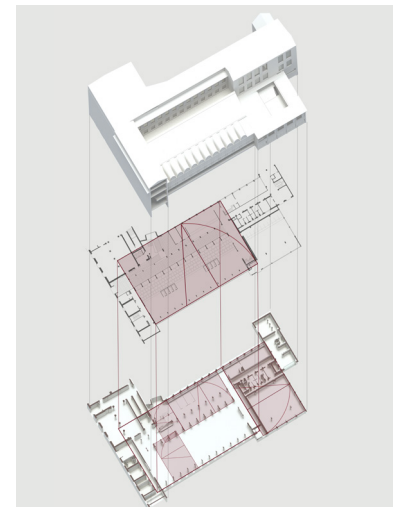
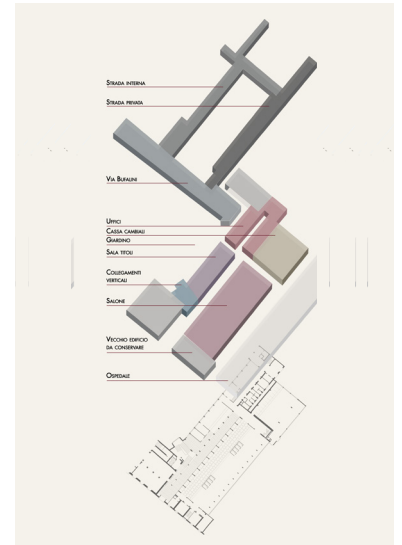
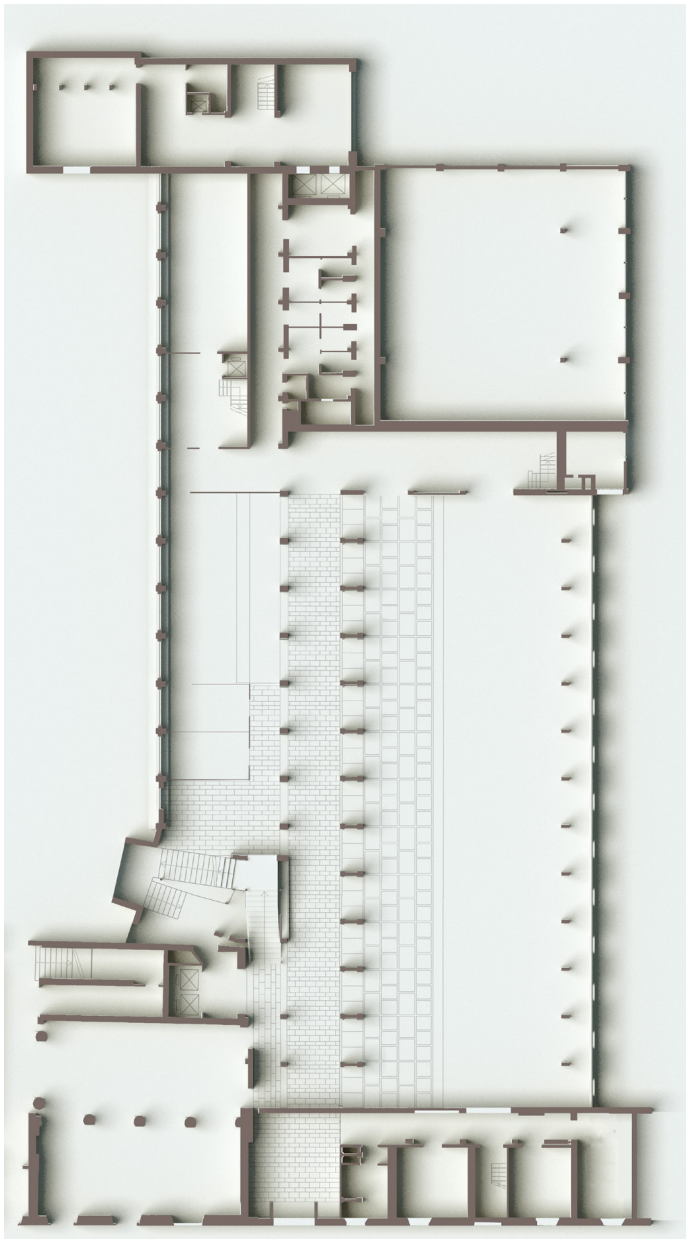


Fig. 98 G. Michelucci, sezione trasversale, lo spazio vivente e filtrante, 1957.

Pagina a fianco

Fig. 99 Pianta piano ammezzato.

Fig. 100 Sezione prospettica trasversale.

Fig. 101 Particolare della sezione prospettica trasversale verso il piano ammezzato in direzione delle volte.



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

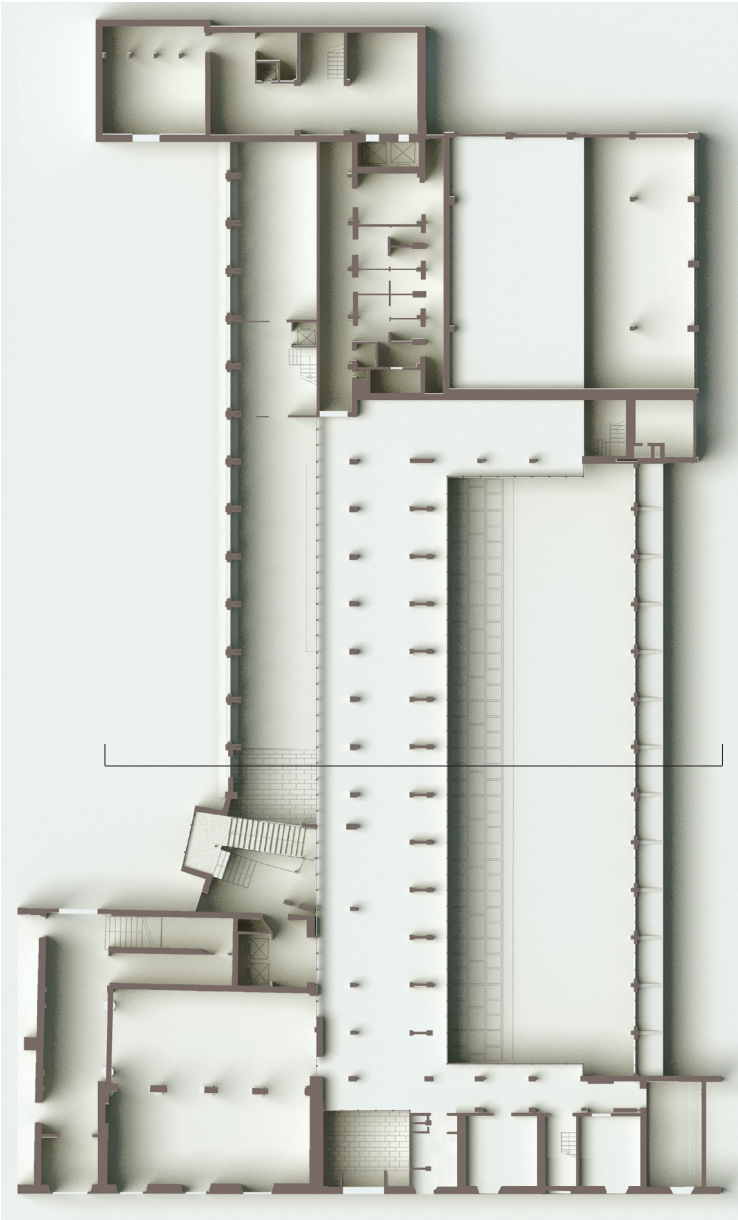
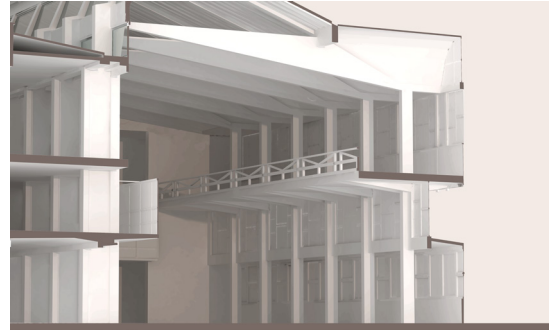


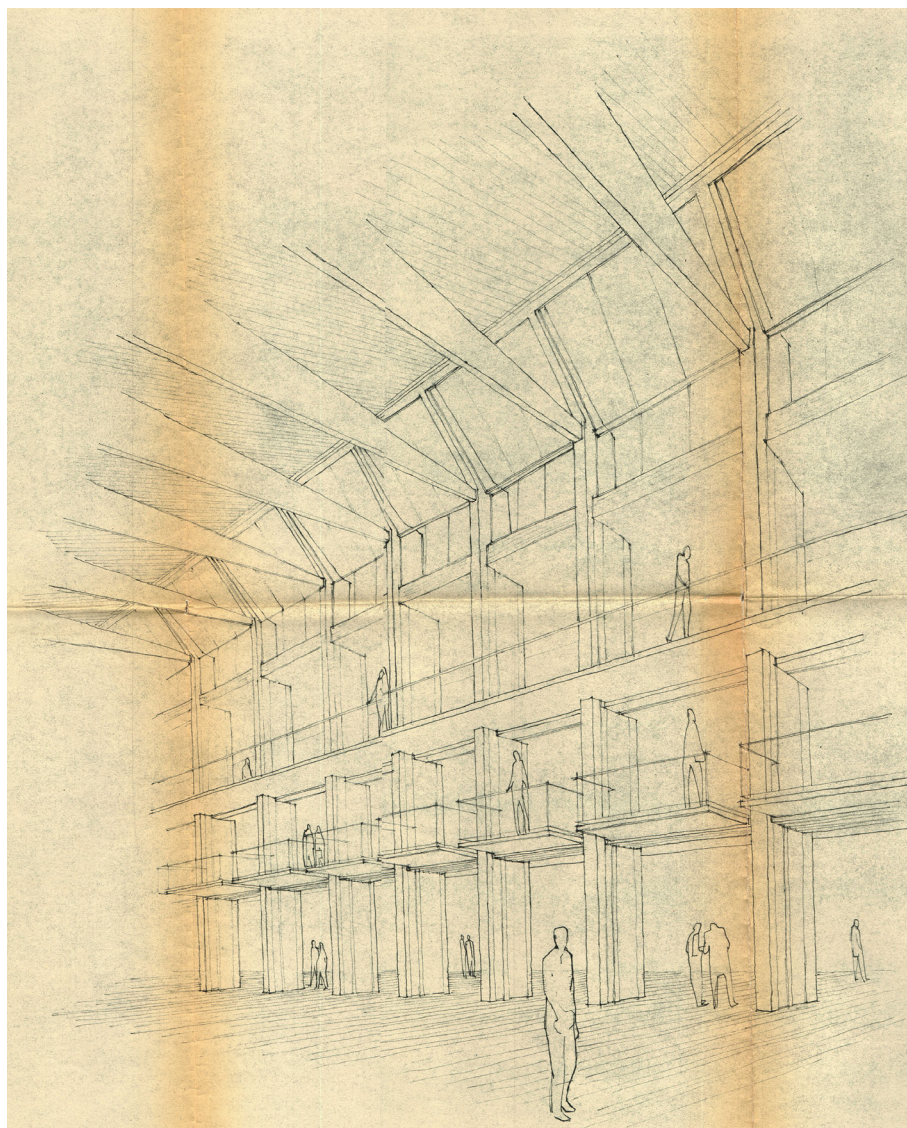
Fig. 102 G. Michelucci, veduta prospettica del Salone, 1953-1957.

Pagina a fianco

Fig. 103 Pianta primo piano.

Fig. 104 Sezione longitudinale sul Salone verso gli uffici.

Fig. 105 Vista prospettica verso gli uffici e lo scalone.



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

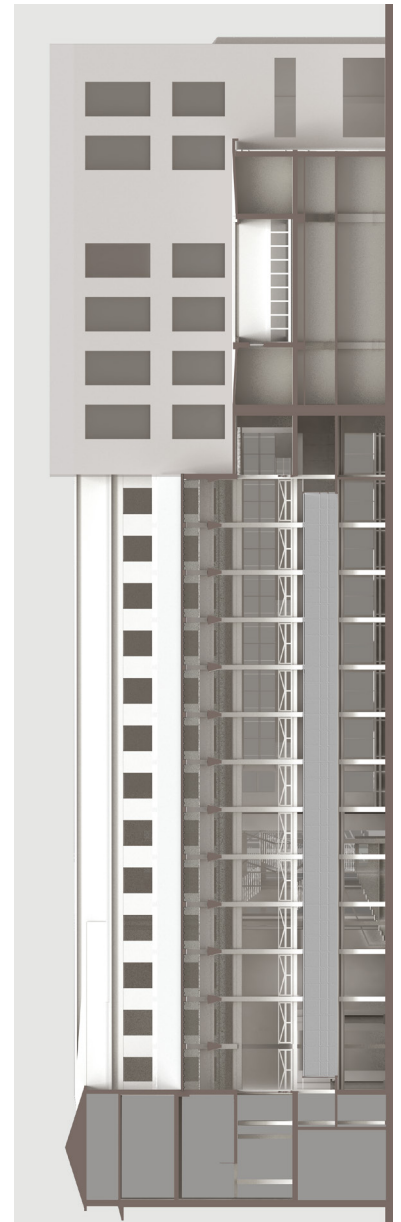
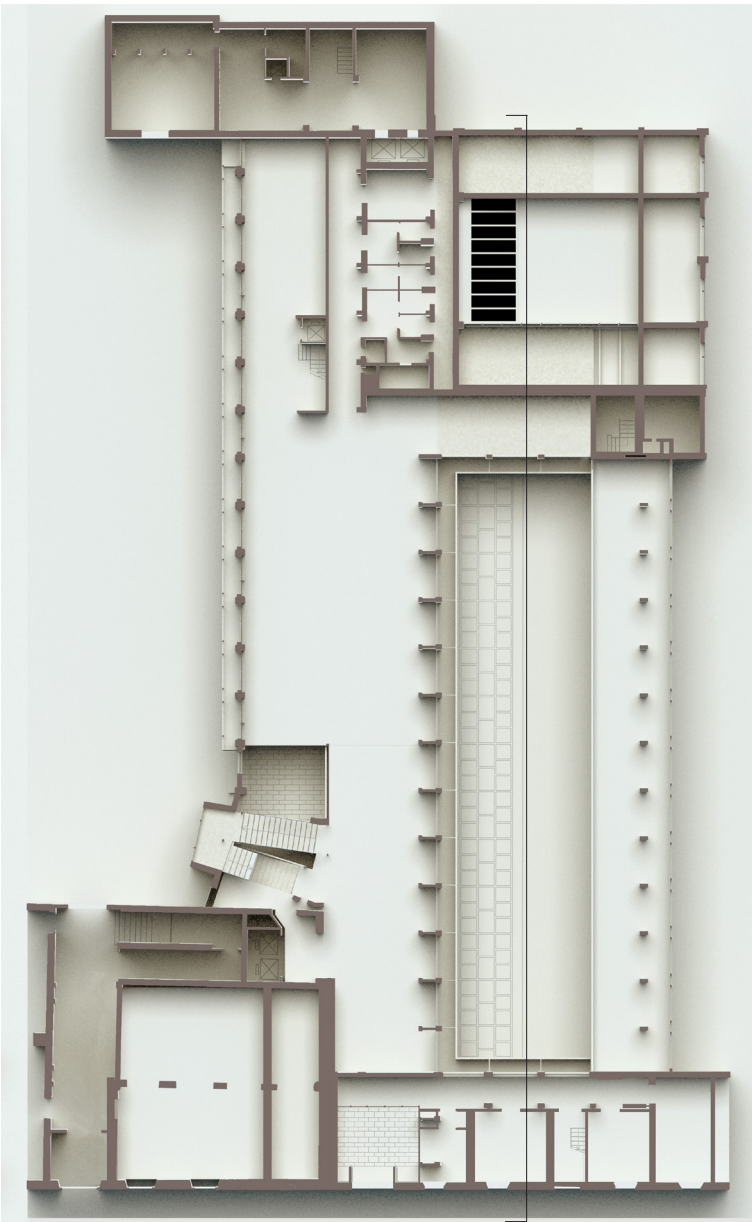
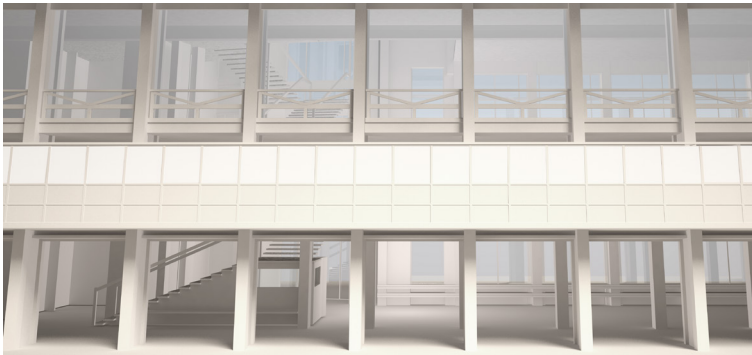


Fig. 106 G. Michelucci, vedute d'interno del Saloncino e del salone verso il giardino interno con appunto grafico, 1953.

Pagina a fianco

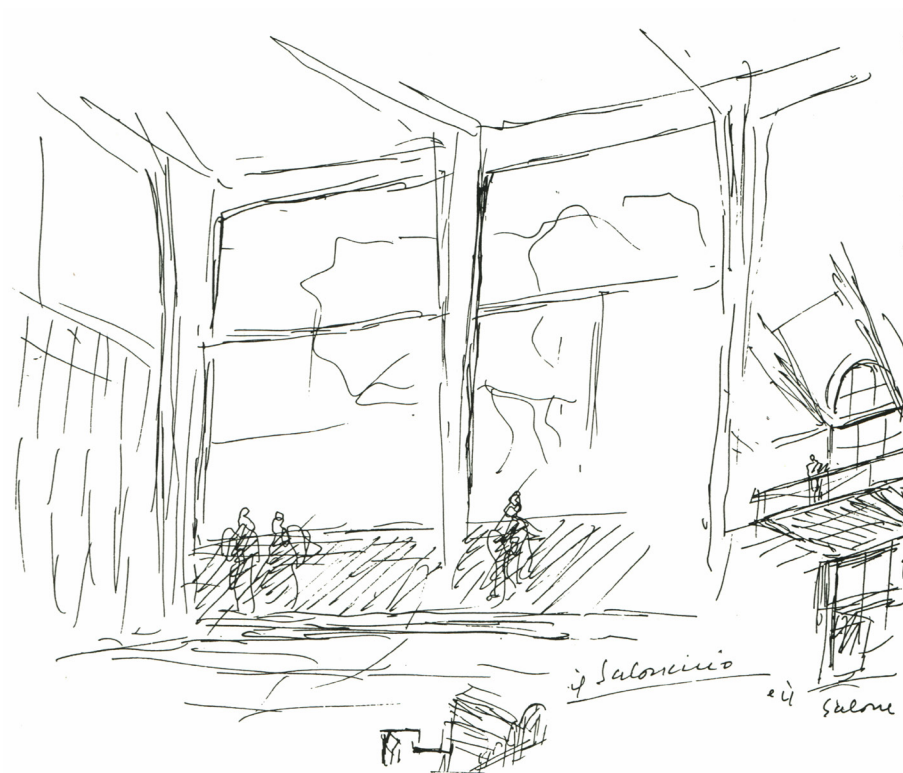
Fig. 107 Prospetto sul giardino.

Fig. 108 Stralcio piano terra.

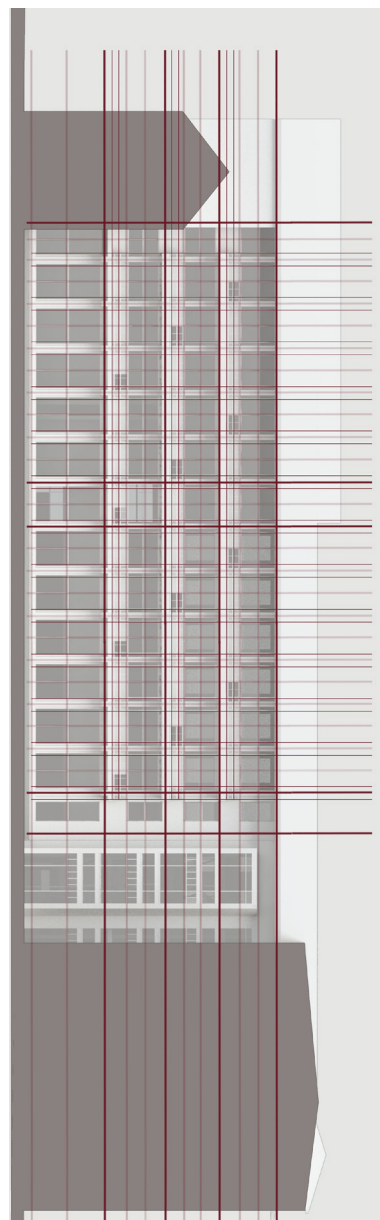
Fig. 109 Prospetto sul giardino con indicazioni del proporzionamento statico.

Fig. 110 Vista prospettica del fronte ovest dal giardino.

Fig. 111 Sezione prospettica trasversale sul salone verso gli uffici e il giardino.



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione



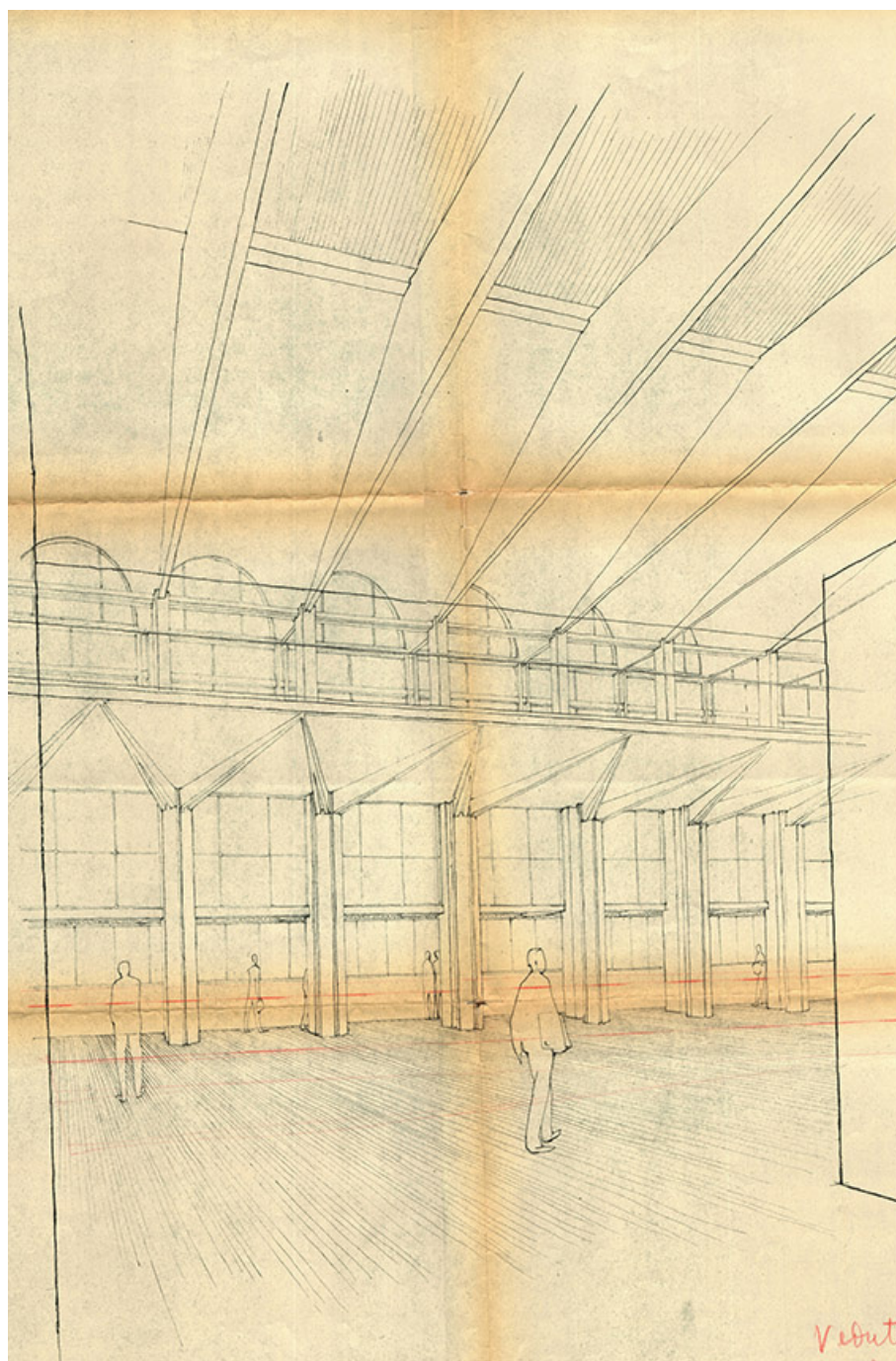


Fig. 112 G. Michelucci, prospettiva dell' interno Salone verso il sistema di voltine, 1953-1957.

Pagina a fianco

Fig. 113 Ipografia del sistema di copertura.

Fig. 114 Sezione longitudinale sul Salone verso il sistema di voltine.

Fig. 115 Sezione prospettica longitudinale sul sistema di voltine.

La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

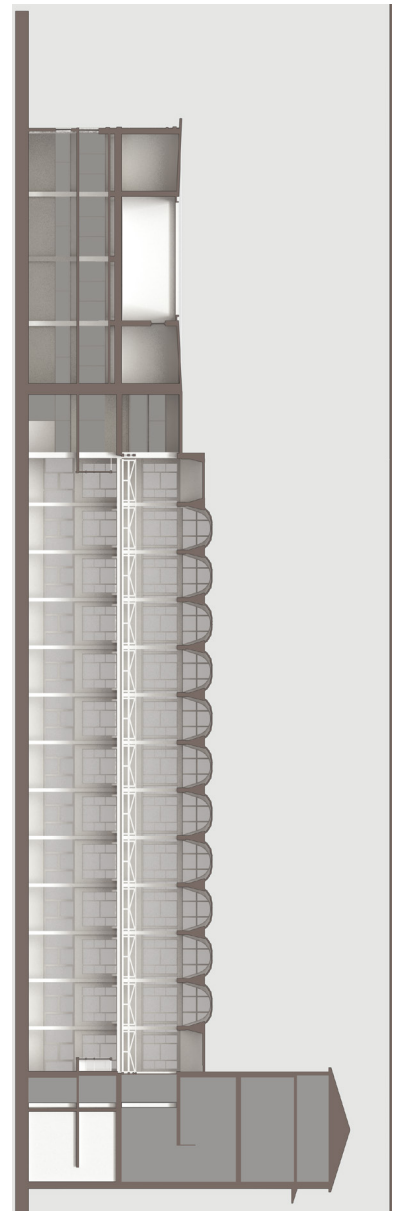
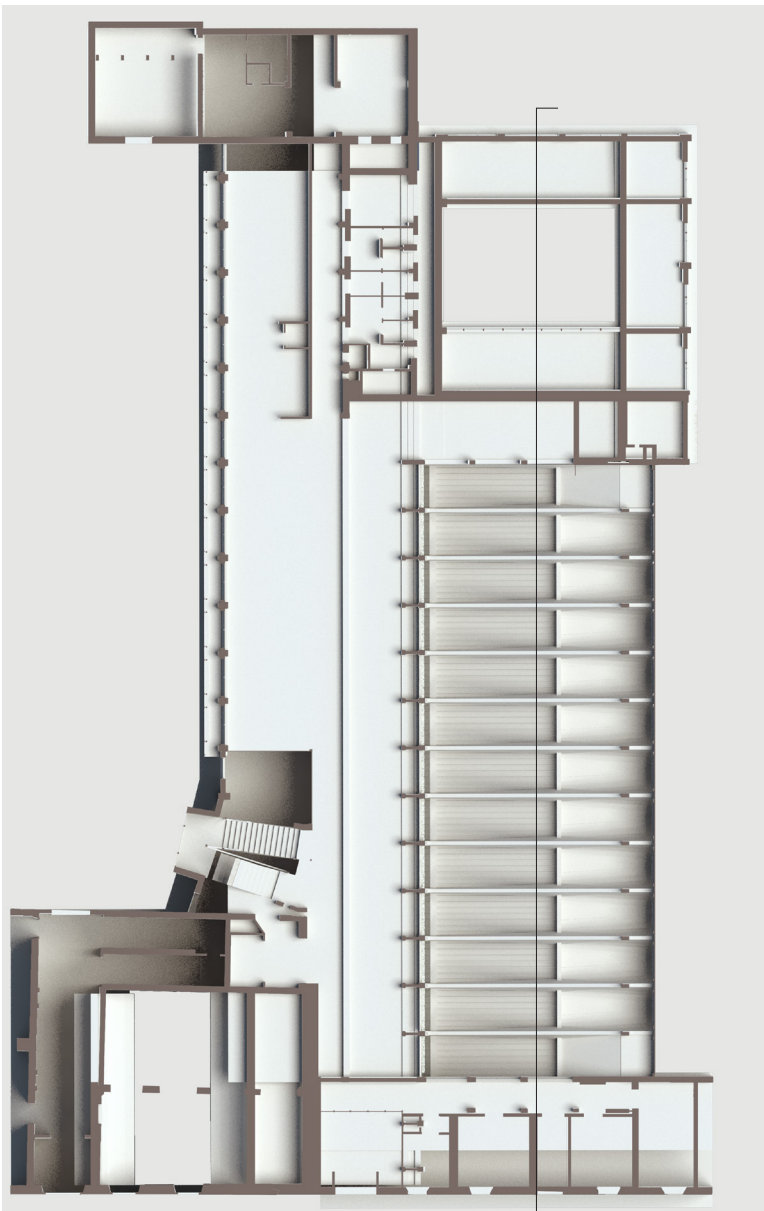
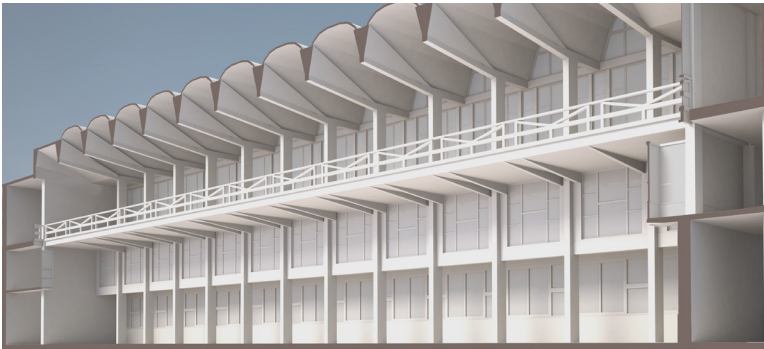


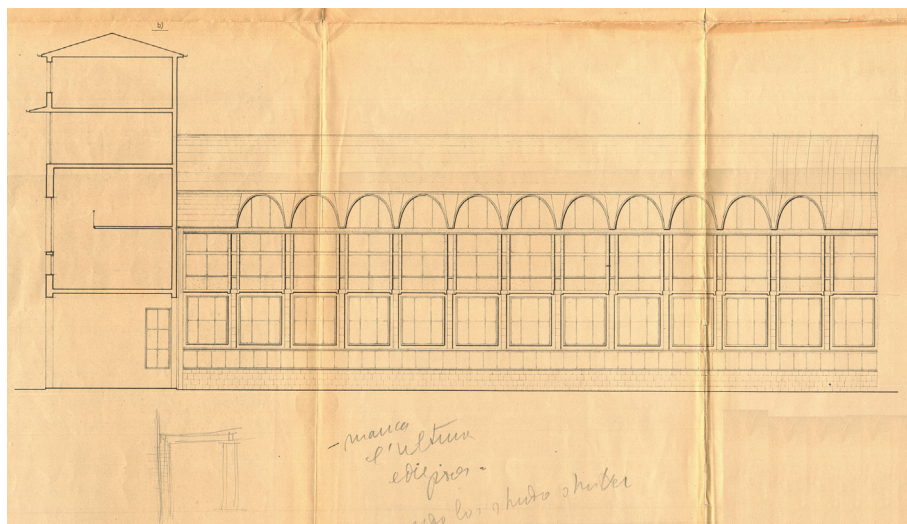
Fig. 116 G. Michelucci, prospetto sulla strada interna, verso l'Ospedale, 18-10-1954.

Pagina a fianco

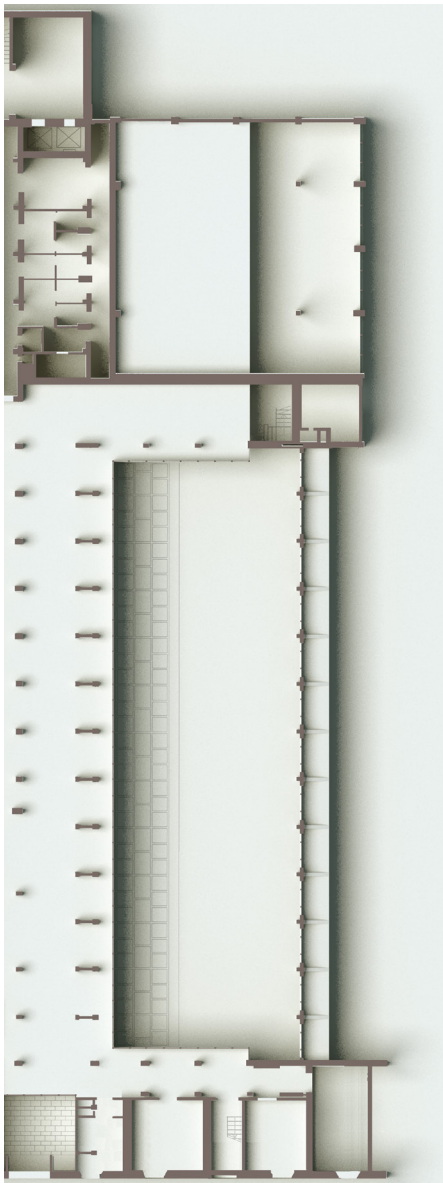
Fig. 117 Stralcio pianta piano ammezzato.

Fig. 118 Prospetto verso la strada privata.

Fig. 119 Vista prospettica del fronte est dalla strada privata.



La poetica disegnata di Giovanni Michelucci.
La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione



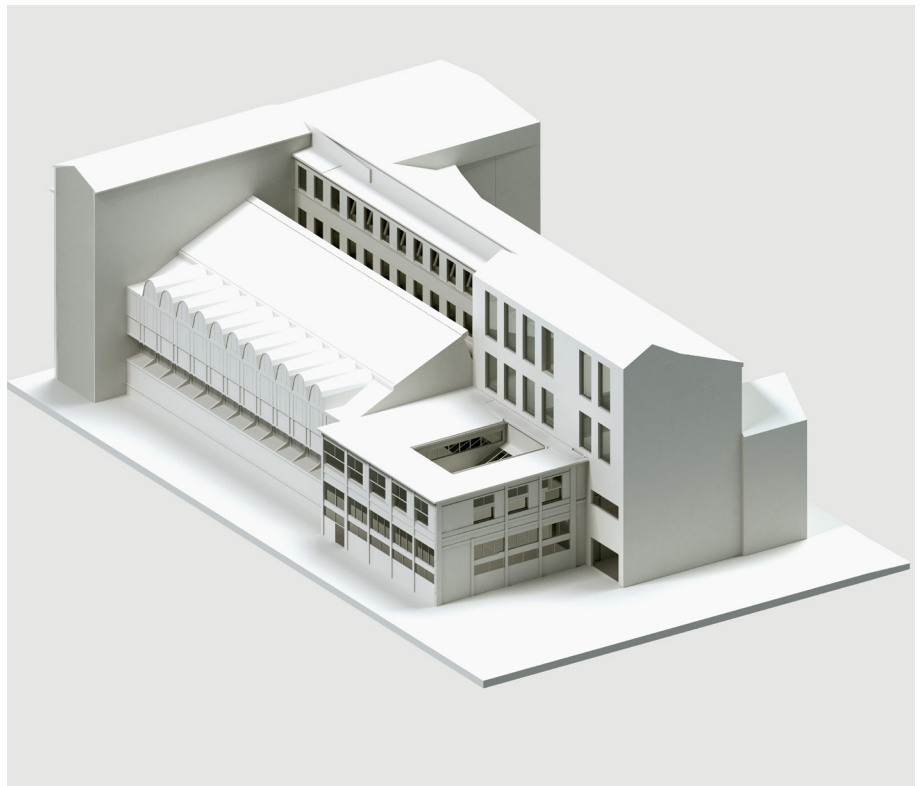
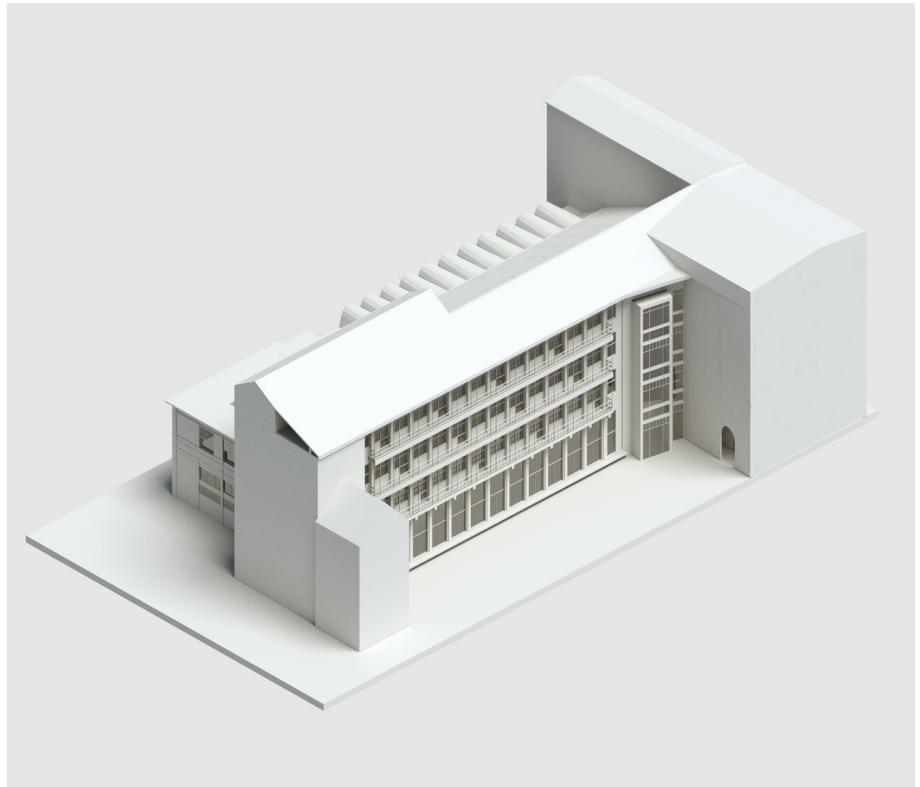


Fig. 120 Vista assonometrica verso il fronte ovest.

Fig. 121 Vista assonometrica verso il fronte est.

Note

- ¹ Cfr. Biografia fornita dalla Fondazione Giovanni Michelucci.
- ² Cfr. M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960. Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.98.
- ³ Cfr. G. Michelucci, *Ferro Battuto e altre prose memoriali inedite*, a cura di Leonarda Musumeci, Postfazione di Corrado Marcetti, Edizioni Via Del Vento, Pistoia 2008, pp. 11-13.
- ⁴ Cfr. M. Rebecchini, *op.cit.*, p.99.
- ⁵ F. Fabbrizzi, *Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci. Lo spazio che accoglie*, Pisa 2015, Premessa, p.3.
- ⁶ Cfr. Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2002, p.111.
- ⁷ Cfr. *Giovanni Michelucci e l'alluvione di Firenze*, pubblicato sul sito ufficiale della Fondazione Giovanni Michelucci, <http://www.michelucci.it/2016/11/04/giovanni-michelucci-lalluvione-firenze/>
- ⁸ Cfr. G. Michelucci, in *Dove si incontrano gli angeli, pensieri fiabe e sogni* a cura di G. Cecconi, Fondazione Giovanni Michelucci/ Carlo Zella Editore, Firenze 2002, p.74.
- ⁹ F. Fabbrizzi, *Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci, lo spazio che accoglie*, EDI-FIR-Edizioni Firenze, Ospedaletto (Pisa) 2015, p.8.
- ¹⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 7-8.
- ¹¹ Cfr. G. Michelucci, *op.cit.*, p. 26.
- ¹² R. Florio, *Origini e permanenze della classicità in architettura. Un'esperienza di conoscenza. Disegno e rappresentazione dell'architettura*, con un contributo di T. Della Corte, V. Procaccini, Officina Edizioni, Roma 2004, p. 125.
- ¹³ F. Fabbrizzi, *op.cit.*, p.10.
- ¹⁴ G. Scott, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1914, tr. it. a cura di Elena Croce, *L'architettura dell'Umanesimo. Contributo alla storia del gusto*, Lit Edizioni Srl, Roma 2014, Prefazione.
- ¹⁵ F. Fabbrizzi, *op.cit.*, p.11.
- ¹⁶ Cfr. Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *op. cit.*, p. 50.
- ¹⁷ Cfr. C. Marcetti, N. Musumeci, *Michelucci a Larderello. Il piano urbanistico e le architetture*, Alinea Editrice, Firenze 2011, p. 7.
- ¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 25.
- ¹⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 53-55.
- ²⁰ E. Balducci, D. Corradini, A. Ciarughi, C. Cresti, D. De Masi, C. Marcetti, P. Portoghesi, B. Sacchi, N. Solimano, *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, Artificio Edizioni, Firenze, 1991, p.18.
- ²¹ F. Fabbrizzi, *Trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico 1972-1975 Giovanni Michelucci e il Memorial Michelangioloesco* in *Costruire la natura*, Firenze architettura, 1&2.2005, periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, anno IX n.1&2, Firenze settembre 2005, p. 146.

- ²² R. Florio, *Disegno libero*, in R. Florio, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura, About Drawing, reflections about architectural drawing*, Officina Edizioni, Roma 2012, p. 104.
- ²³ F. Fabbrizzi, *op.cit.*, p.150.
- ²⁴ G. Michelucci, in Santini P.C. *L'ultimo Michelucci e un'idea per Michelangelo*, in Ottagono, IX, n.34, 1974.
- ²⁵ Cfr. F. Fabbrizzi, *Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci, lo spazio che accoglie*, EDIFIR-Edizioni Firenze, Ospedaletto (Pisa) 2015, p. 97.
- ²⁶ R. Florio, *Origini e permanenze ...*, *op. cit.*, p. 36.
- ²⁷ Lettere a Chiese e Quartiere in Chiese e Quartiere”, n. 33 pag.2-5, 1965 citato in F. Privitera, *Giovanni Michelucci, ritorno alla natura in Costruire la natura, op.cit.*, p. 156.
- ²⁸ P. Zermani, *L'architettura delle differenze*. Edizioni Kappa, Roma, 1988, pp. 7-31.
- ²⁹ F. Privitera, *Giovanni Michelucci, ritorno alla natura in Costruire la natura, op.cit.*, pp. 155-158.
- ³⁰ P. Zermani, *op. cit.*, pp. 7-31.
- ³¹ G. Michelucci e QART Progetti, *Il complesso teatrale di Olbia*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002, p. 16.
- ³² Cfr. *Ivi*, p. 22.
- ³³ Cfr. *Ivi*, p. 27.
- ³⁴ Cfr. S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *La della Cassa di Risparmio di Firenze di Giovanni Michelucci. Progetto e Costruzione*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013, p. 37.
- ³⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 7-11.
- ³⁶ G. Michelucci, *La felicità dell'architetto*. 1948-1980. Tellini editore, Pistoia, 1981.
- ³⁷ G. Michelucci, *Considerazioni sull'architettura. La nuova Sede della Cassa di Risparmio di Firenze*, in *Il Ponte*, n.11, 1957, in S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *op. cit.*, p. 16.
- ³⁸ Cfr. S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *op. cit.*, pp. 70-72.
- ³⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 18-23.
- ⁴⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 35-36.
- ⁴¹ Cfr. *Ivi*, pp. 74-75.
- ⁴² *La Cassa di Risparmio a Firenze, architetto G. Michelucci* in *L'Architettura Cronache e Storia*, n. 31/1958 in S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *op. cit.*, p. 31.
- ⁴³ Cfr. G. Michelucci, *Considerazioni sull'architettura (La nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze)* in *Il Ponte*, Anno XIII, n. 11, novembre 1957 in Cassa di Risparmio Di Firenze, *Cassa di Risparmio di Firenze : i nuovi locali della sede*, Cassa di Risparmio, Firenze 1958, p. 26.
- ⁴⁴ Cfr. S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *op. cit.*, pp. 33-38.
- ⁴⁵ Cfr. G. Michelucci, *Considerazioni sull'architettura (La nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze)* in *Il Ponte*, Anno XIII, n. 11, novembre 1957 in Cassa di Risparmio Di Firenze, *op. cit.*, p. 27.
- ⁴⁶ B. Zevi, *Il palazzo senza facciata*, in *L'Espresso*, 20 ottobre 1957.
- ⁴⁷ *Ivi*, p. 29.
- ⁴⁸ *Ivi*, p. 27.
- ⁴⁹ Cfr. Cassa di Risparmio Di Firenze, *op. cit.*, pp. 13-14.
- ⁵⁰ Cfr. S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵¹ Cfr. Cassa di Risparmio Di Firenze, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Cfr. *Ivi*, pp. 23-24.

⁵³ R. Florio, *Disegno e rappresentazione*, in R. Florio, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁴ R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1991, p. 298.

⁵⁵ V. Gregotti, *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014, p. 102.

PARTE SECONDA



CAPITOLO QUARTO

Documentazione d'archivio

4.1 Disegni autografi

Il disegno di progetto, che si costituisce, in tutte le sue fasi, a partire dai primi schizzi come prima trascrizione grafica dell'idea fino alla definizione degli elaborati sempre più dettagliati degli elementi che costituiscono il progetto arrivando alla progettazione anche degli arredi, viene, qui, presentato attraverso una schedatura dei disegni autografi reperiti negli archivi della Fondazione Giovanni Michelucci a Fiesole e della Cassa di Risparmio di Firenze.

L'apparato documentario costituito da schizzi, schemi, rappresentazioni tridimensionali, elaborati architettonici esecutivi sui quali, spesso, sono appuntate modifiche sulla distribuzione degli ambienti, e tavole in cui sono definiti i dettagli costruttivi caratterizzanti il progetto, testimonia l'iter della genesi progettuale che ha condotto alla definizione di un'architettura espressiva non solo del pensiero creativo di Michelucci ma anche della concretizzazione del suo ideale di *città continua* in cui si addensa il desiderio di rinnovamento della società negli anni della ricostruzione del secondo dopoguerra.

La ricca raccolta di disegni viene presentata come testo iconografico capace di comunicare l'idea progettuale codificata attraverso un sistema semantico definito differentemente in ciascuna delle varie fasi restitutive.

Il corpus traduce, così, il passaggio dalla fase mentale dell'intuizione alle subitane tracce grafiche espressive della prima sistematizzazione che si è attuata nella prefigurazione intellettuale, per giungere al linguaggio grafico

universalmente riconosciuto degli elaborati progettuali costituiti da piante, prospetti e sezioni nelle varie scale di rappresentazione come esito dell'ulteriore processo di ordinamento finalizzato all'esecuzione dell'opera, per poi concludere con delle viste prospettiche intese come rappresentazione ultima di una configurazione spaziale che era stata prefigurata nella mente durante la prima fase di intuizione creativa.

Gli schizzi di studio si configurano non solo come prima traduzione dell'idea, ma anche come campo di ricerca formale e spaziale basata su una concezione osmotica tra gli ambienti che definiscono l'architettura, dove non è la funzione degli spazi a dettare la forma ma la percezione e la connessione visiva tra essi.

La successiva costruzione dei disegni mongiani sono intesi come esito del processo ordinatorio definito nella fase precedente di sistematizzazione delle relazioni spaziali e percettive, e sono definiti da un approfondimento informativo che ne descrive gli aspetti caratterizzanti.

La prefigurazione, come si è detto, si ripresenta nelle prospettive degli elaborati finali di progetto come sintesi tra l'intuizione mentale e l'approfondimento esplicitato nella fase, se così può essere definita, descrittiva dell'opera, andando a costituire l'anticipazione della modificazione della realtà nella sua nuova configurazione spaziale rappresentata da particolari punti di vista espressivi dell'attenzione che Michelucci rivolge all'aspetto percettivo della fruizione degli ambienti come esito di un'intensa attività esplorativa dell'architettura.

4.1.1 Trascrizione dell'idea

Proprietà del Comune di Pistoia

Anno: 1953

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

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 cambiabili', 'Vecchio edificio'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28

Proprietà del Comune di Pistoia

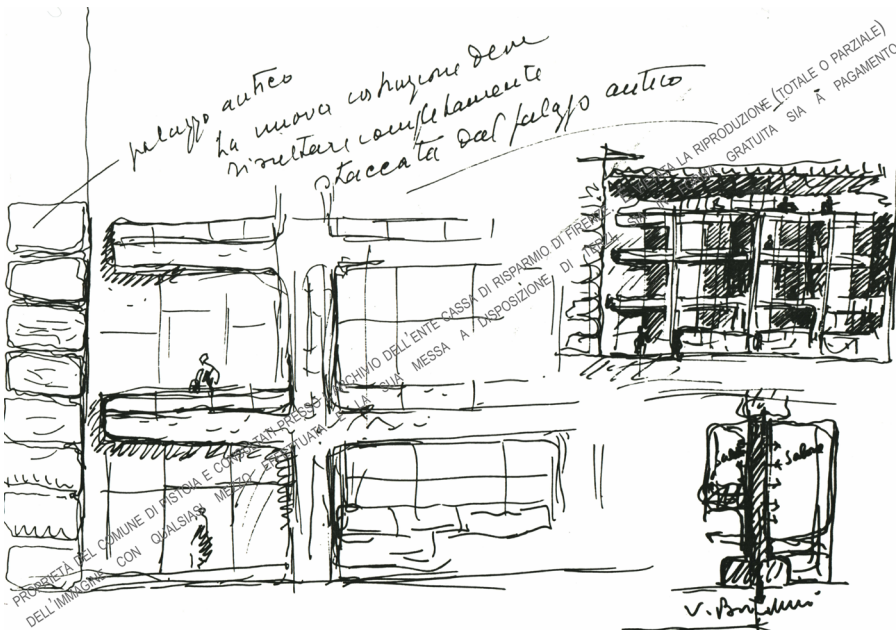
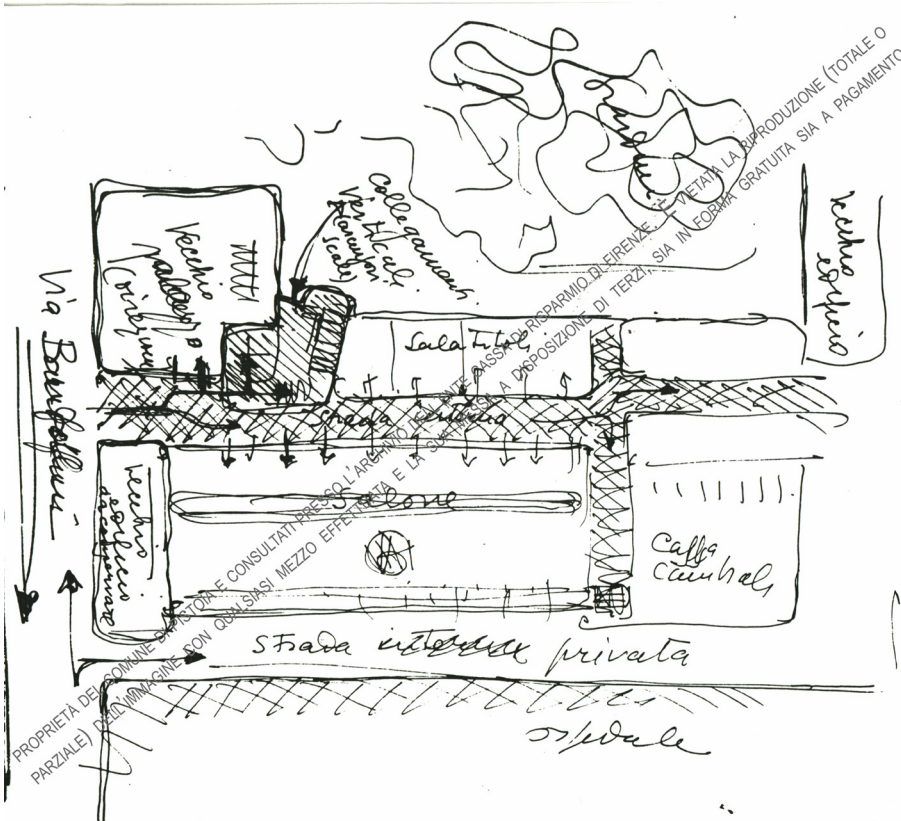
Anno: 1953

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Studio di prospetto laterale con sezione

Iscrizioni: 'palazzo antico', 'La nuova costruzione deve risultare completamente staccata dal palazzo antico', 'Salette', 'Salone', 'V. Bufalini'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28



Proprietà del Comune di Pistoia

Anno: 1953

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Vedute d'interno del Saloncino e del salone con appunto grafico

Iscrizioni: 'il Saloncino e il Salone'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28

Proprietà del Comune di Pistoia

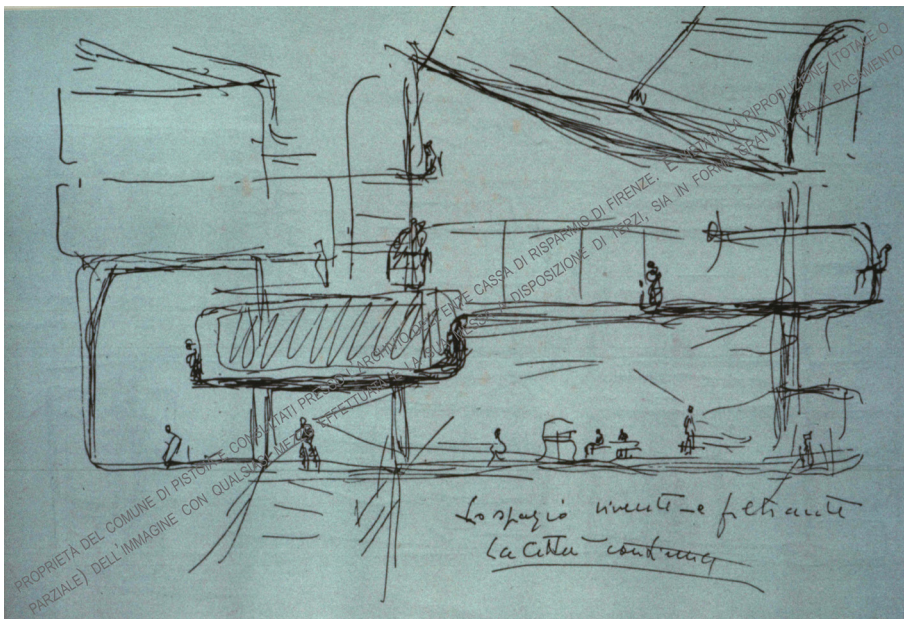
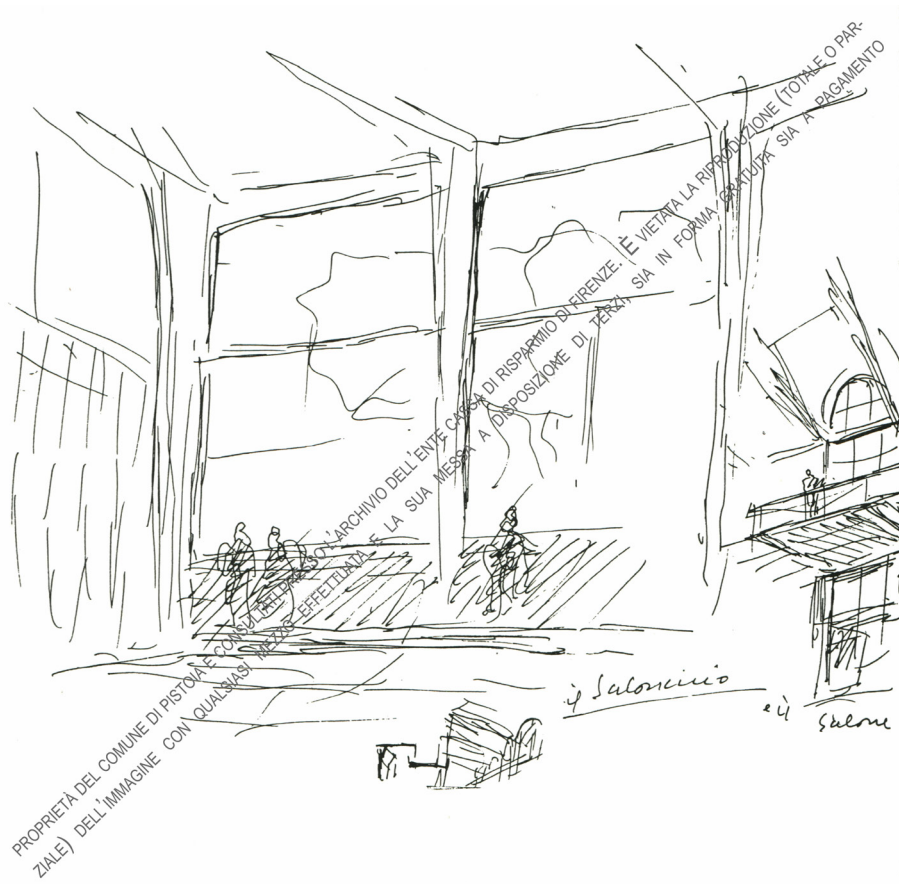
Anno: 1957

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Sezione

Iscrizioni: 'Lo spazio vivente e filtrante La città continua'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28



Proprietà del Comune di Pistoia

Anno: 1953

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Studi della scala in pianta e in alzato in rapporto al giardino

Iscrizioni: [dall'alto in basso] 'Giardino', 'La scala può svolgersi così e godere della vista del giardino', 'o così orientandola verso il canforo', 'uffici', 'uffici'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28

Proprietà del Comune di Pistoia

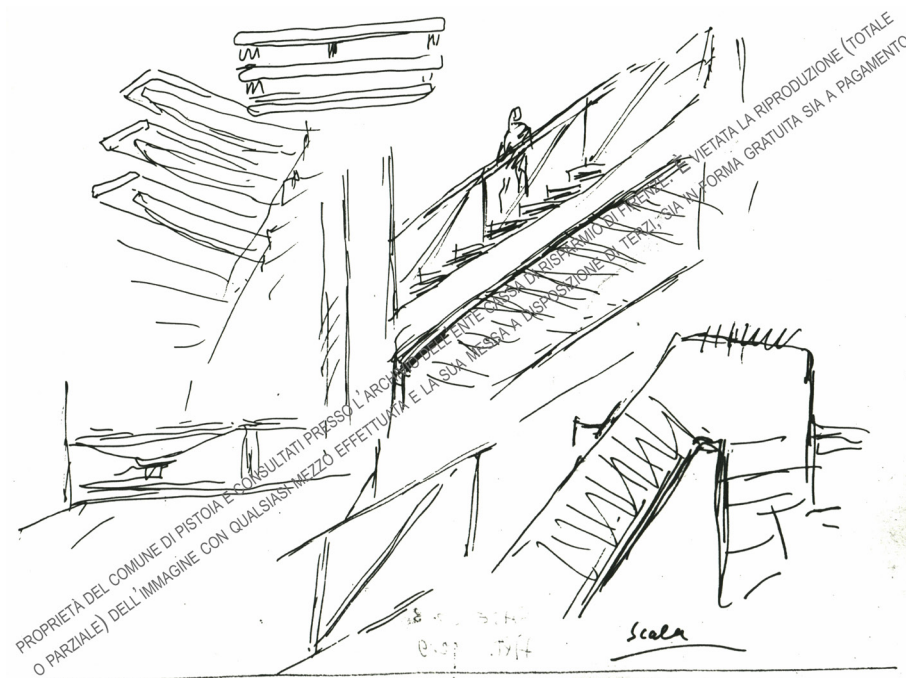
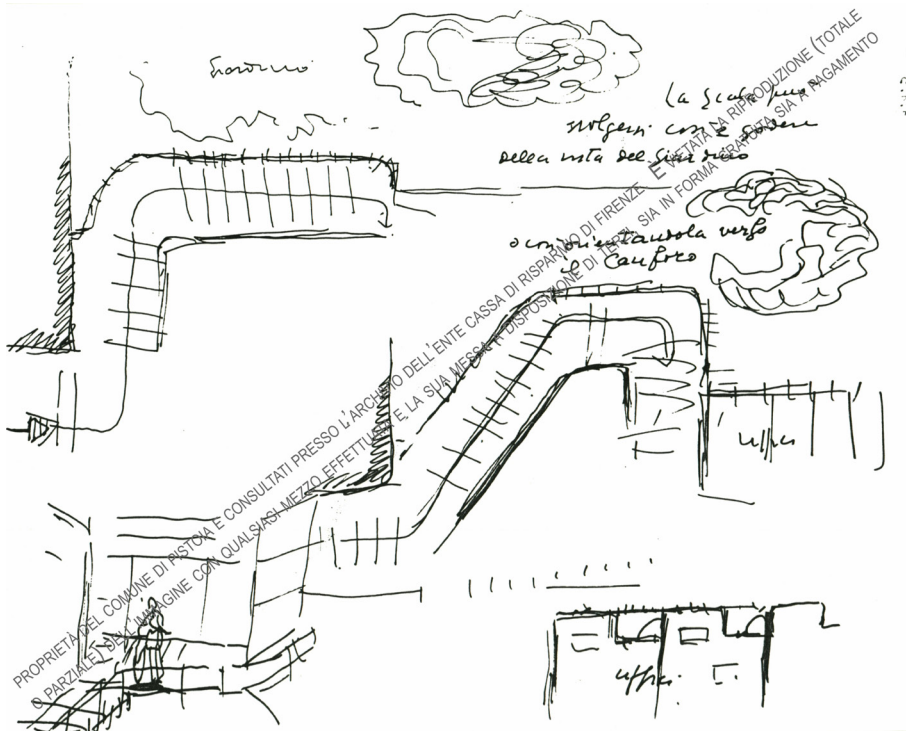
Anno: 1953

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Studio di scala

Iscrizioni: 'Scala'

Caratteristiche: Penna e inchiostro su carta, cm. 22x28



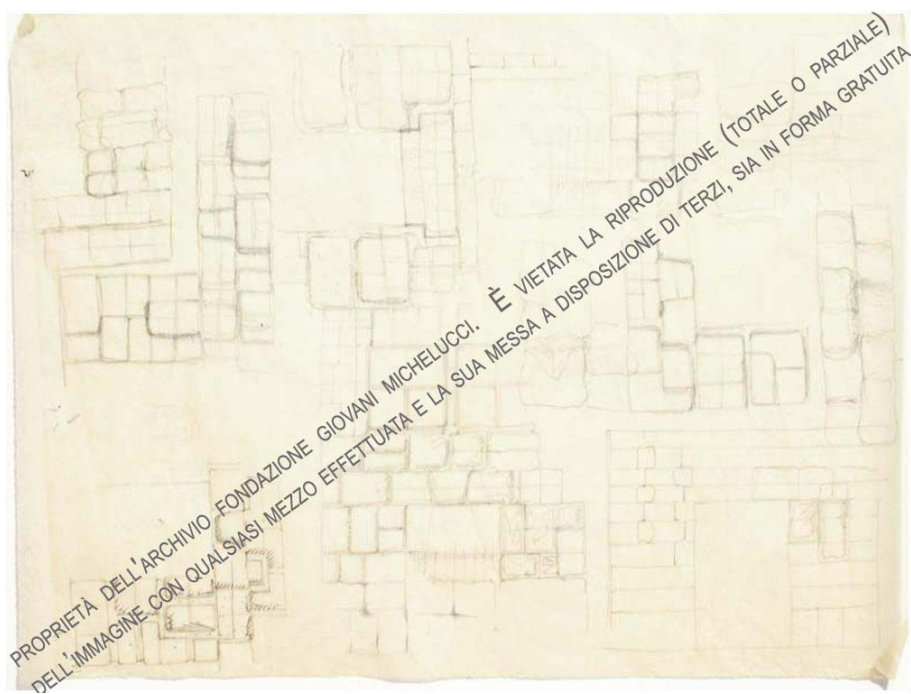
Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Anno: 1953

Descrizione: Studio del paramento murario della facciata. Sul retro, studi

Iscrizioni: -

Caratteristiche: China e inchiostro blu su cipollino, cm. 38x50



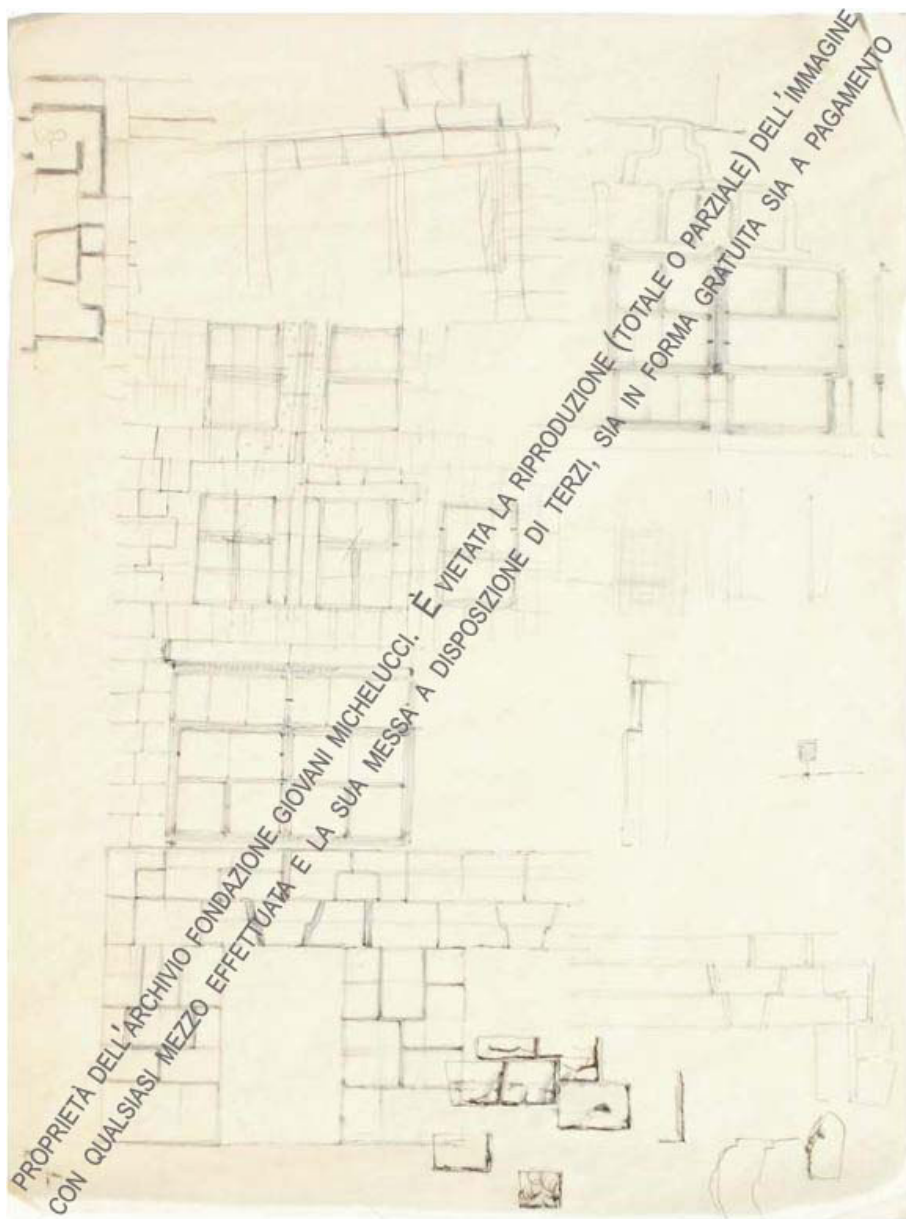
Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Anno: 1953

Descrizione: Studio della facciata. Sul retro, studi

Iscrizioni: -

Caratteristiche: China e inchiostro blu su cipollino, cm. 50x38



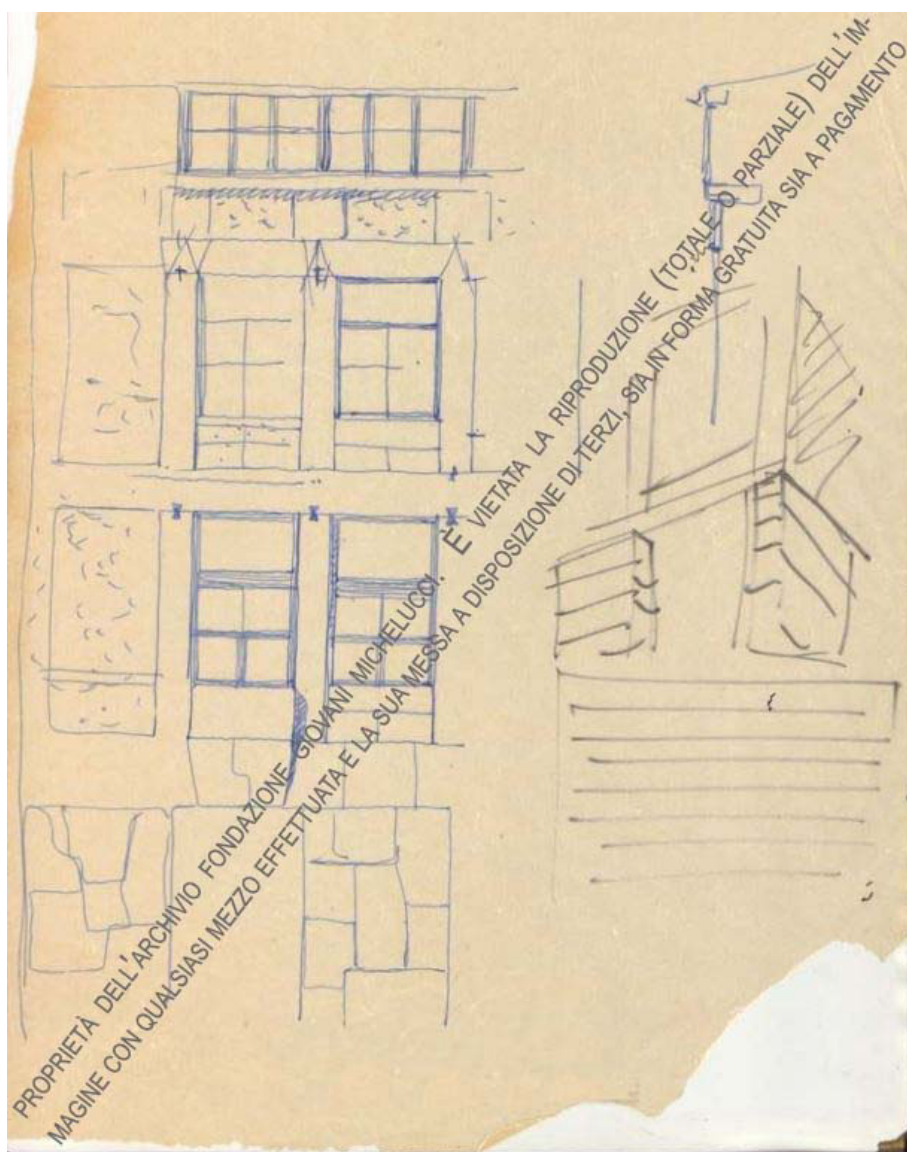
Proprietà della Fondazione Michelucci - Fiesole

Anno: 1953

Descrizione: Studio di particolari di facciata

Iscrizioni: -

Caratteristiche: Inchiostro e lapis su cipollino, cm. 38x30



Proprietà del Comune di Pistoia

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Studi del fronte su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido

Proprietà del Comune di Pistoia

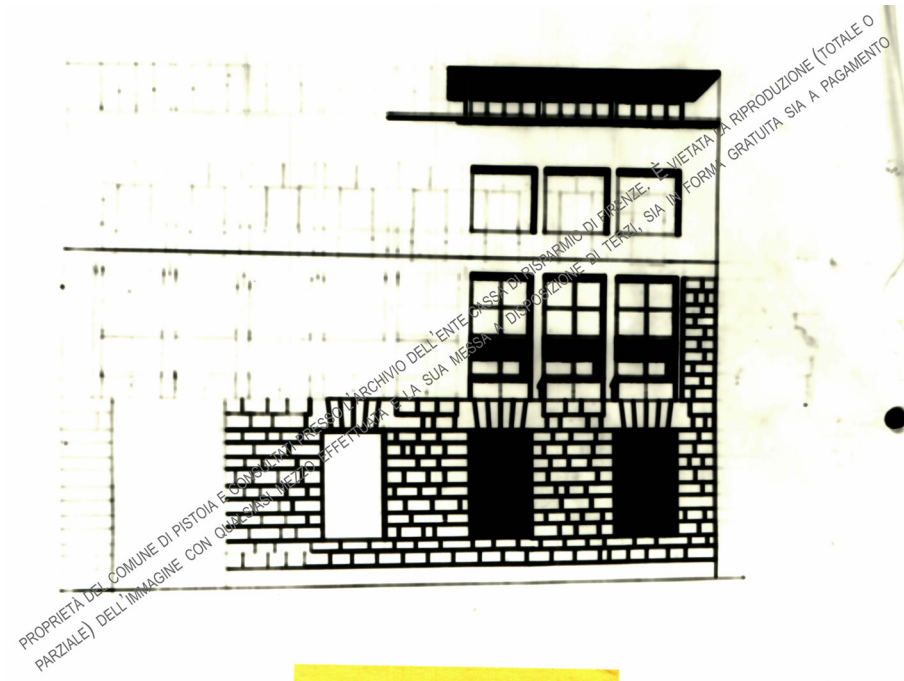
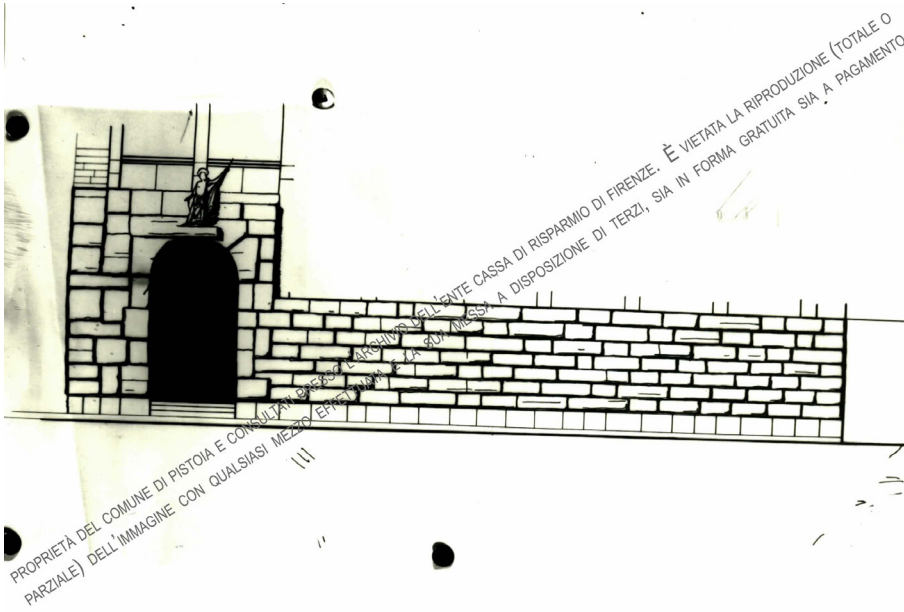
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Studi del fronte su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido



Proprietà del Comune di Pistoia

Anno: n.d.

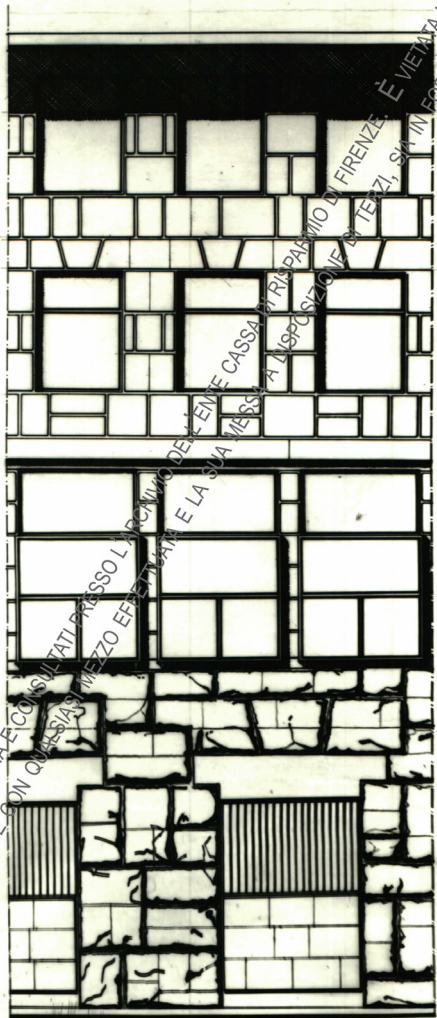
Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Particolare della facciata su via Bufalini, scala 1:25

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido

91
CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE
PROGETTO DI TRASFORMAZIONE DELLA SEDE CENTRALE - ARCH. S. NIELI
PARTICOLARE DELLA FACCIATA - SCALA 1:25



PROPRIETÀ DEL COMUNE DI PISTOIA E CONSORTIATI PER
O PARZIALE) DELL'IMMAGINE CON QUALSIASI MEZZO E PER
E LA SUA RESSA A DISPOSIZIONE IN TUTTI
CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE
È VIETATA LA RIPRODUZIONE (TOTALE
IN FORMA GRATUITA SIA A PAGAMENTO

(1) Prop. architettonica e grafica: 1934-1935

4.1.2 La rappresentazione mongiana

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: 1951

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Piano terreno, schizzo dimostrativo, sistemazione degli uffici nell'anno 1951, scala 1:200

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Planimetria generale a Q. 0,00, scala 1:200

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Piano terreno

Iscrizioni: giardino, salone del pubblico, uffici, salottino

Caratteristiche: stampa su lucido

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

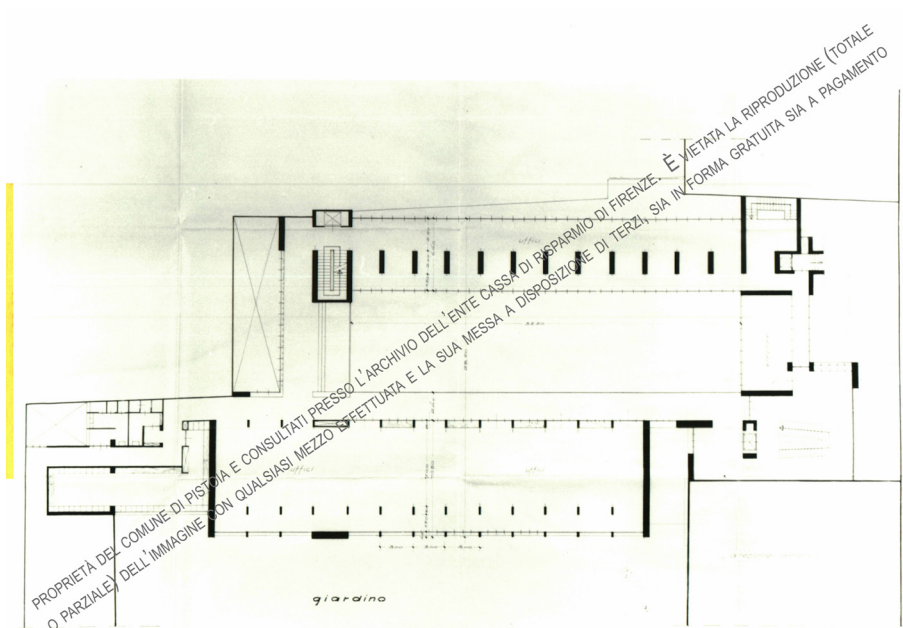
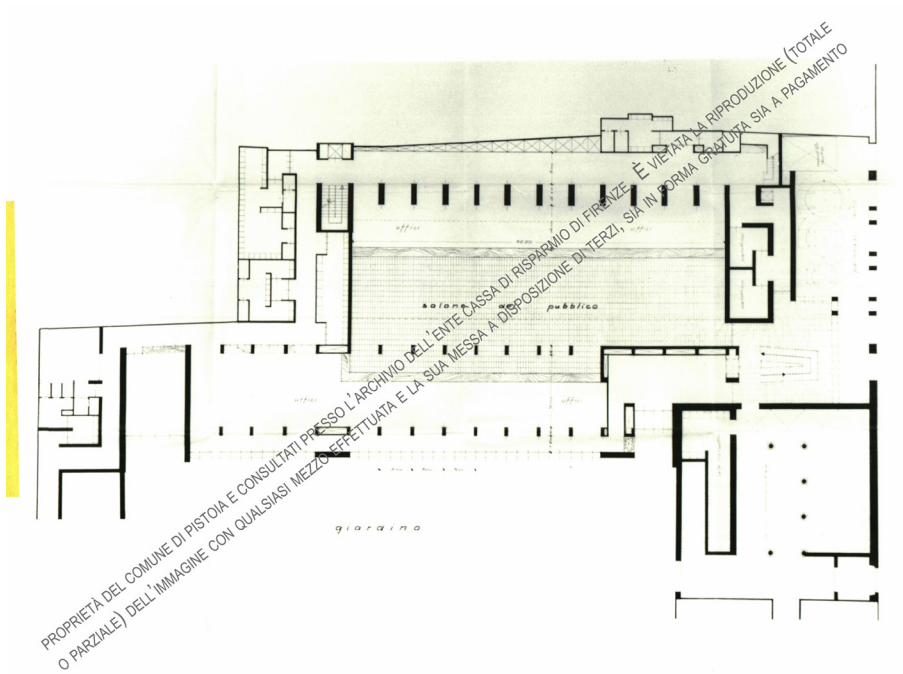
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Pianta primo livello

Iscrizioni: giardino, uffici

Caratteristiche: stampa su lucido



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

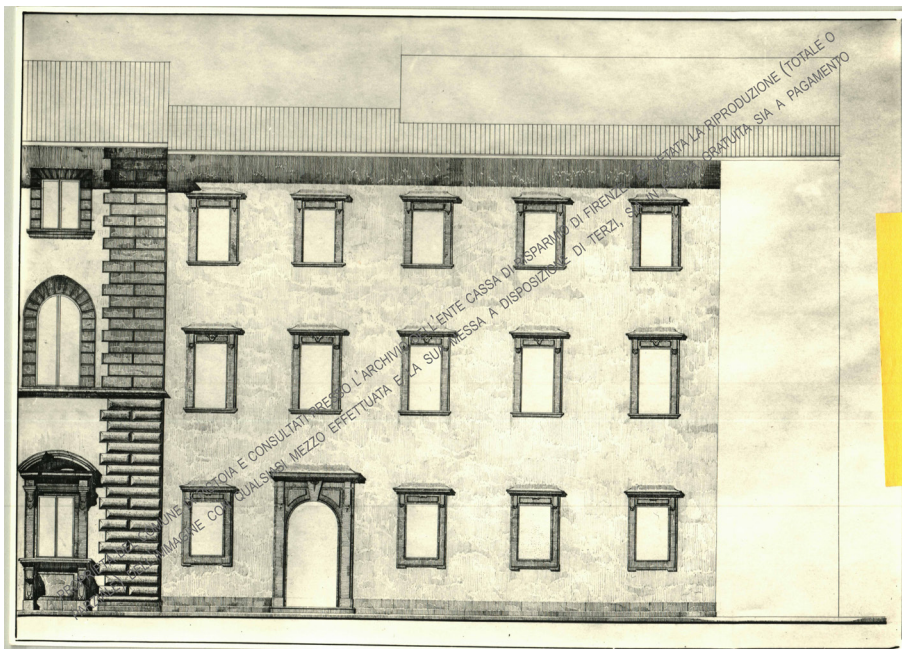
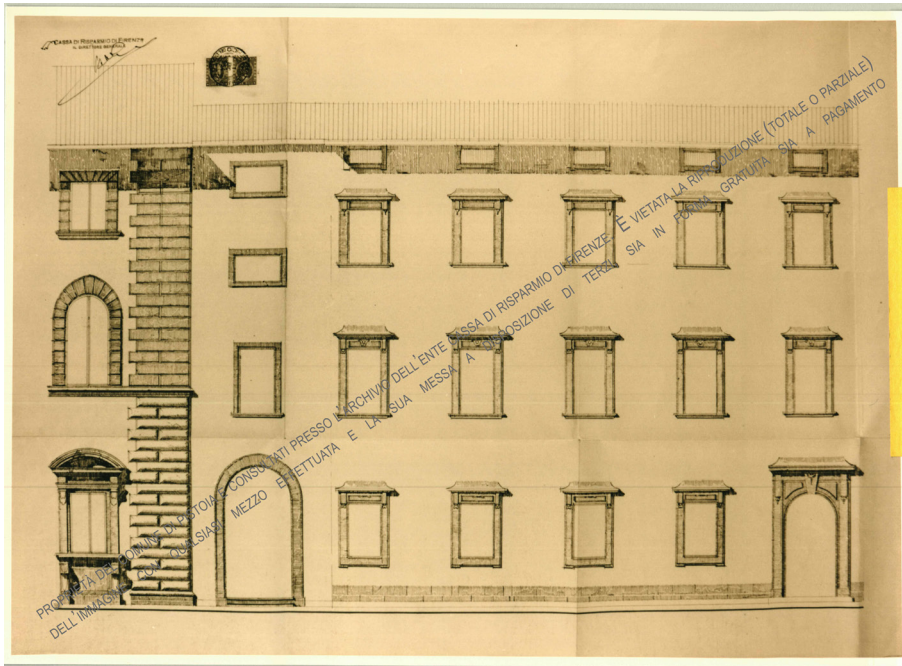
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

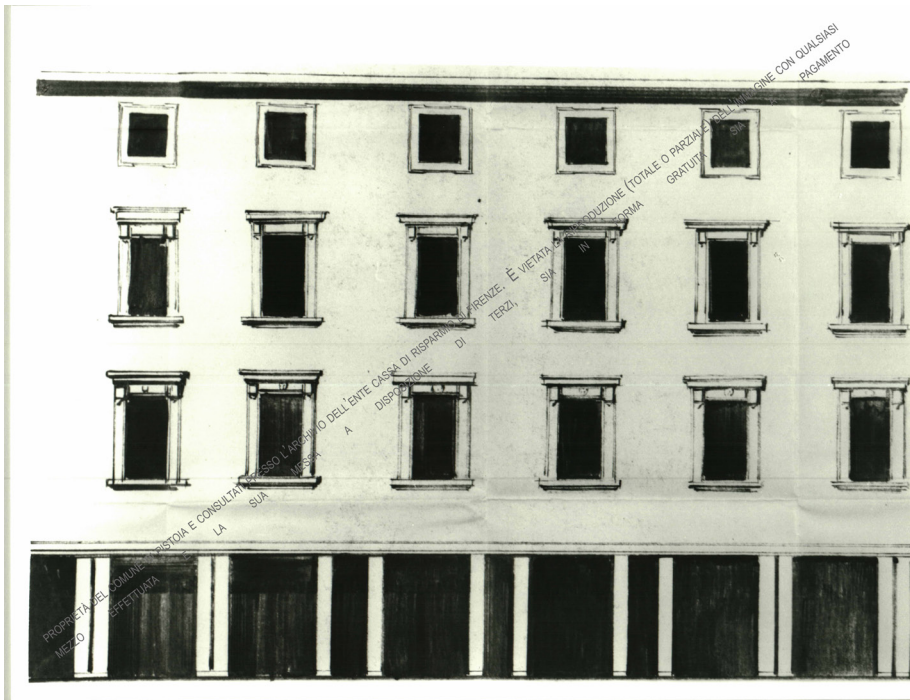
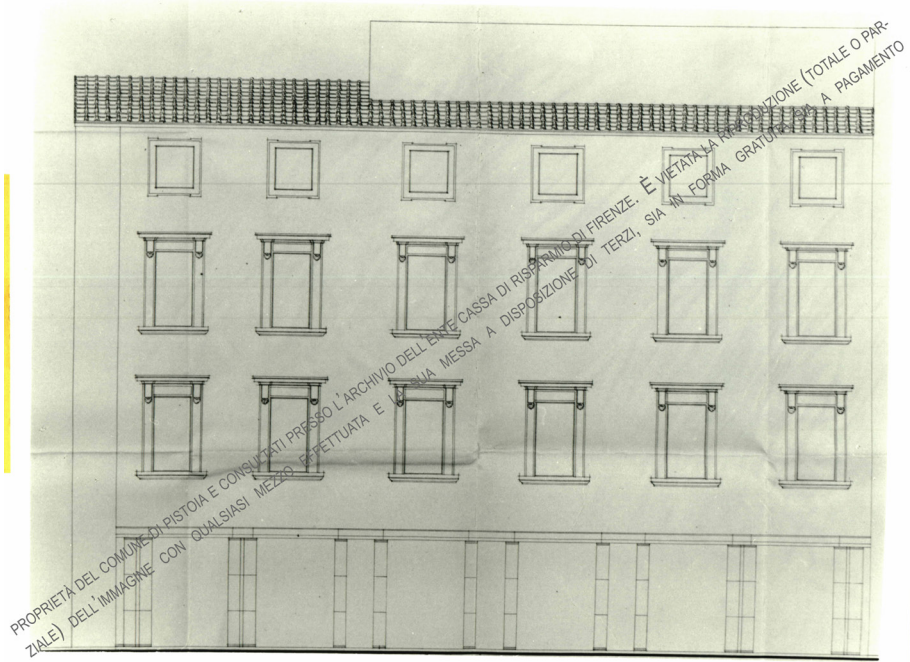
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su lucido



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

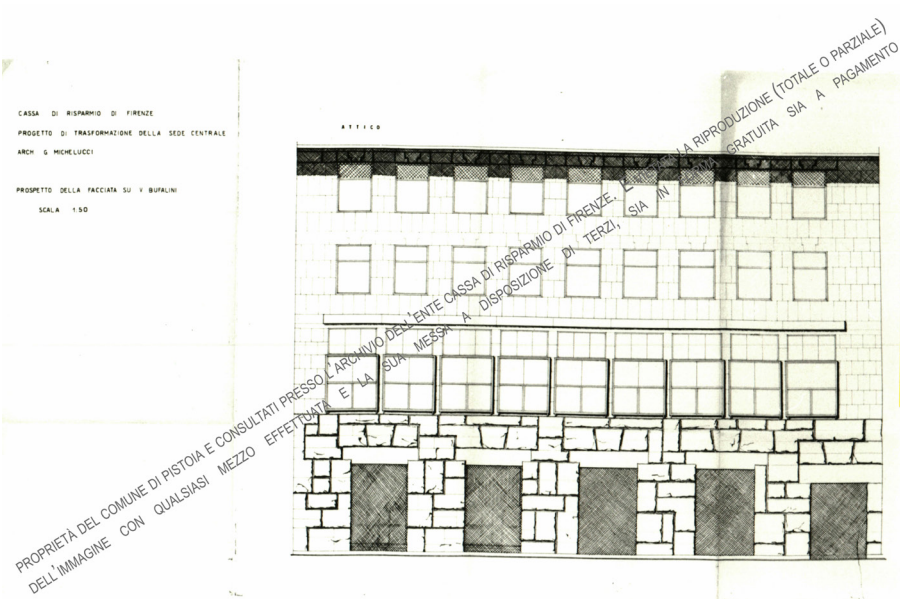
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto della facciata su Via Bufalini, scala 1:50

Iscrizioni: attico

Caratteristiche: stampa su lucido



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Prospetto su Via Bufalini

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 14-02-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Piano scantinato a Q. -3.80, scala 1:100, dis. L16,

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

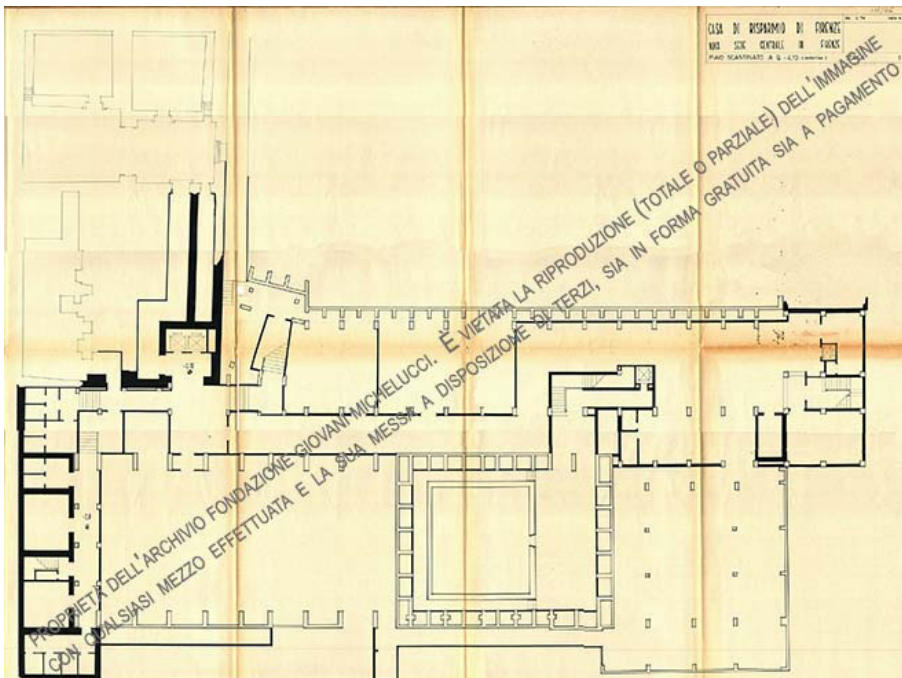
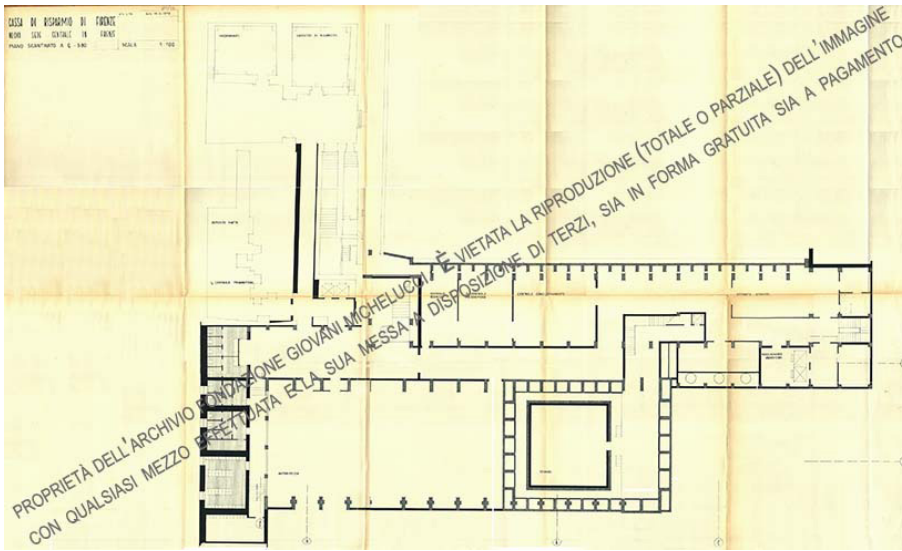
Anno: 02-10-1957

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Piano scantinato a Q. -4.10 (definitivo), scala 1:100, dis. L74.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 14-02-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Piano terreno a Q. 0.00, scala 1:100, dis. L17.

Iscrizioni: salotto, uff. clientela, sconto, assegni ICCRI, conti correnti, risparmi, cessioni, mutui, terzi, vari, tel., salotto, c.u. borsa, borsa, titoli, cassa generale, cassa cambiali, ingresso impiegati, mag. stampati.

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

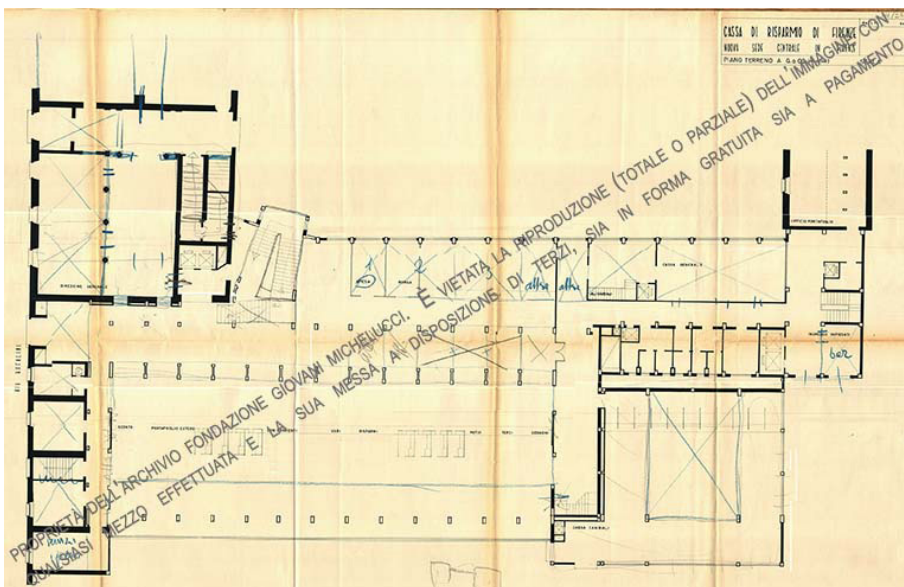
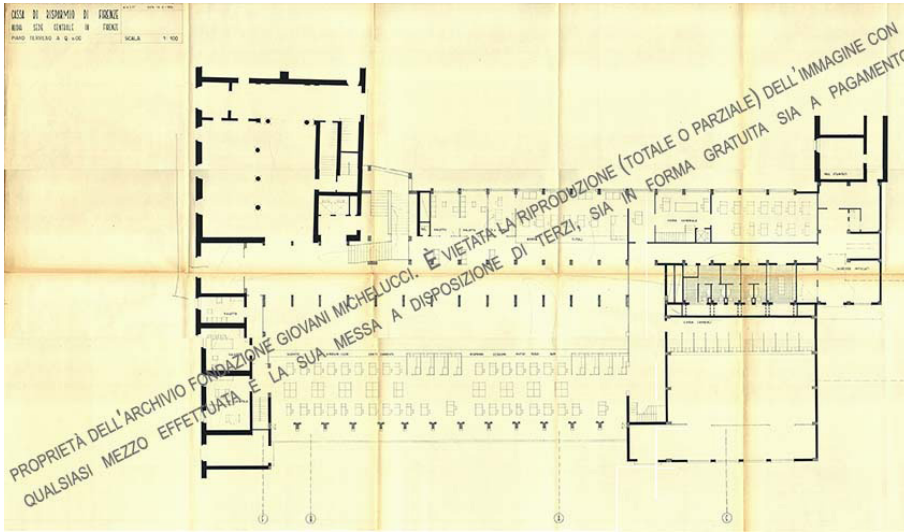
Anno: 04-10-1957

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Piano terreno a Q. 0.00 (definitivo), scala 1:100, dis. L75.

Iscrizioni: servizi igienici, attesa, bar

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Piano terreno a Q. 0.00, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

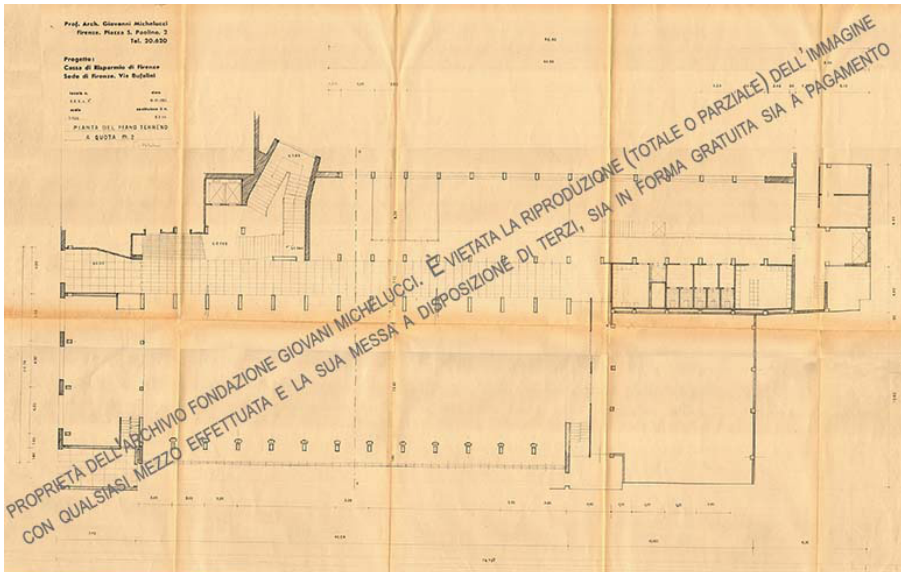
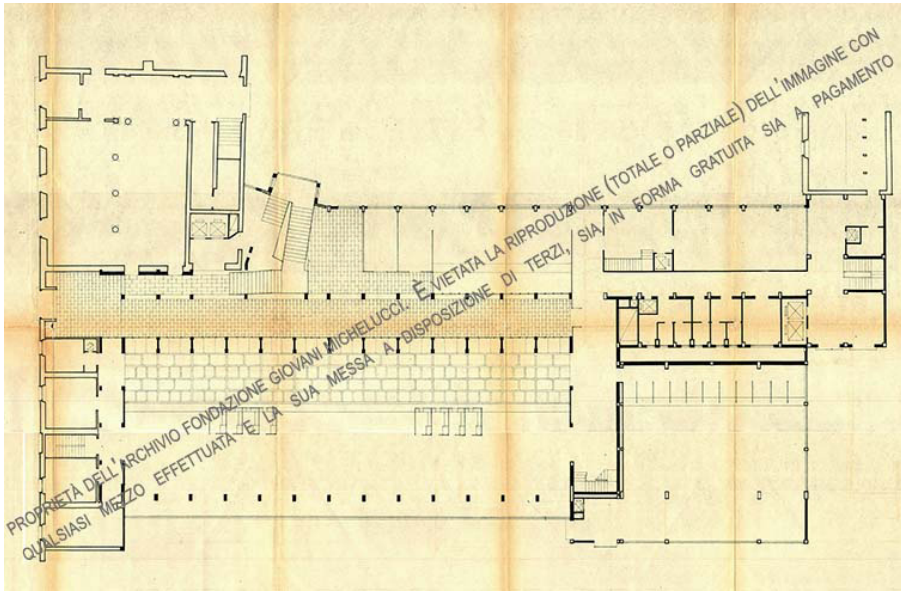
Anno: 18-10-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta del piano terreno a quota m. 2, scala 1:100, tavola n. 63 bis II°, sostituisce il n. 63 bis

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta del piano ammezzato, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

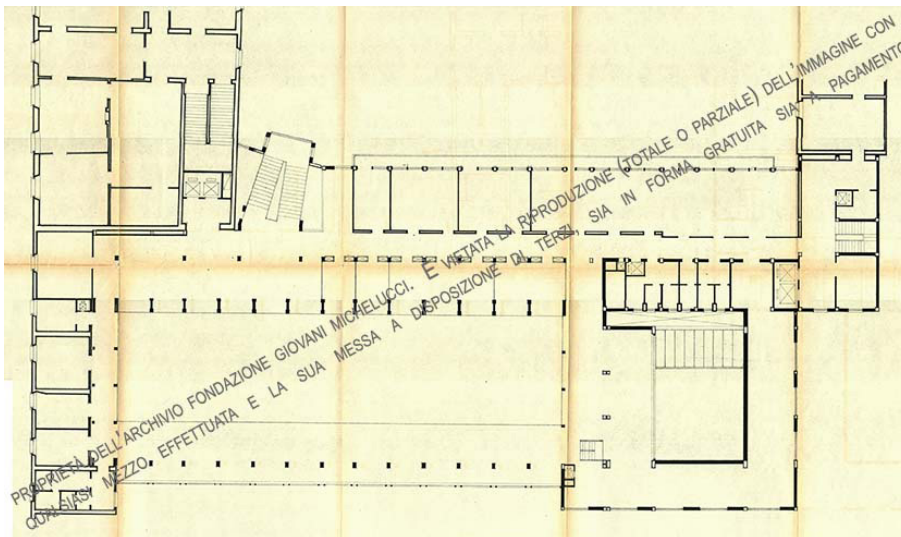
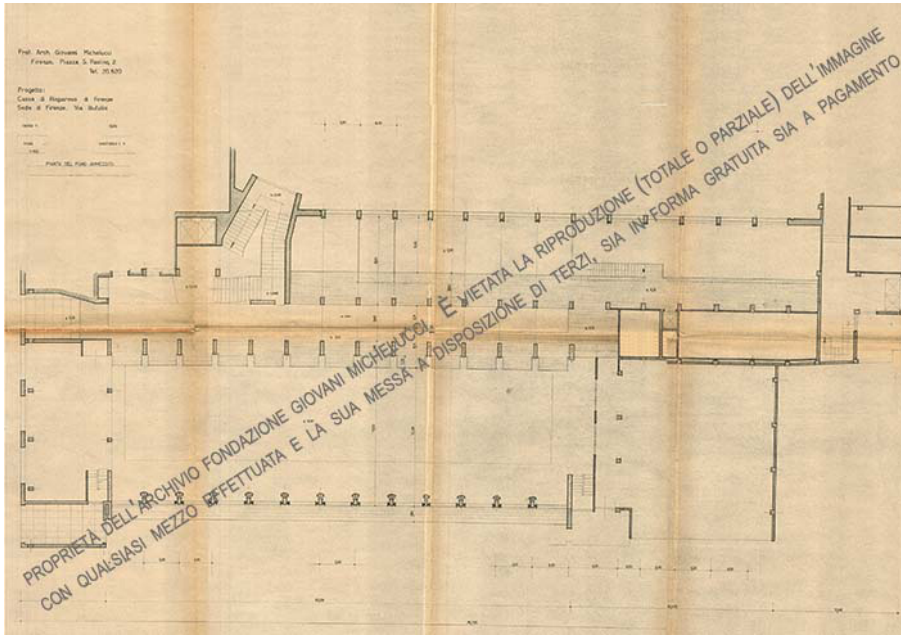
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta primo piano, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta del secondo piano, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

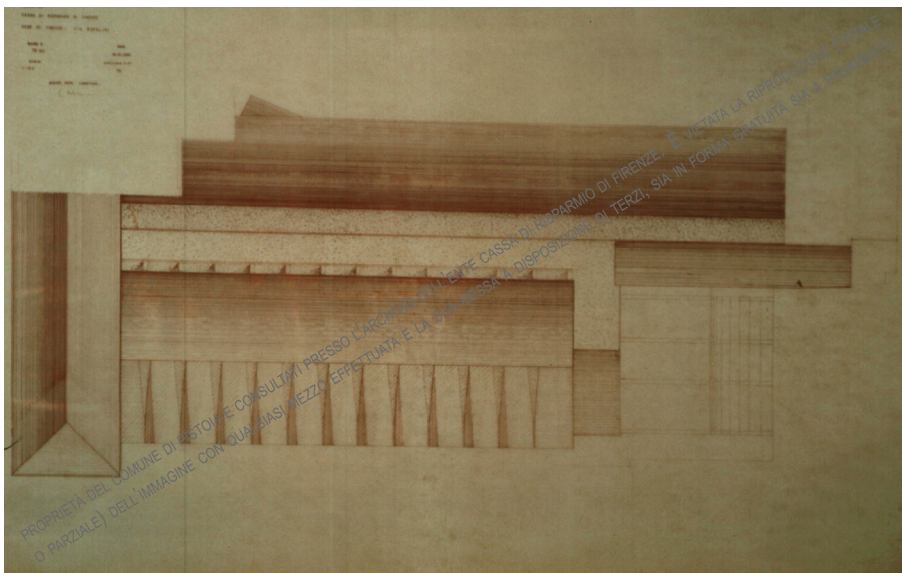
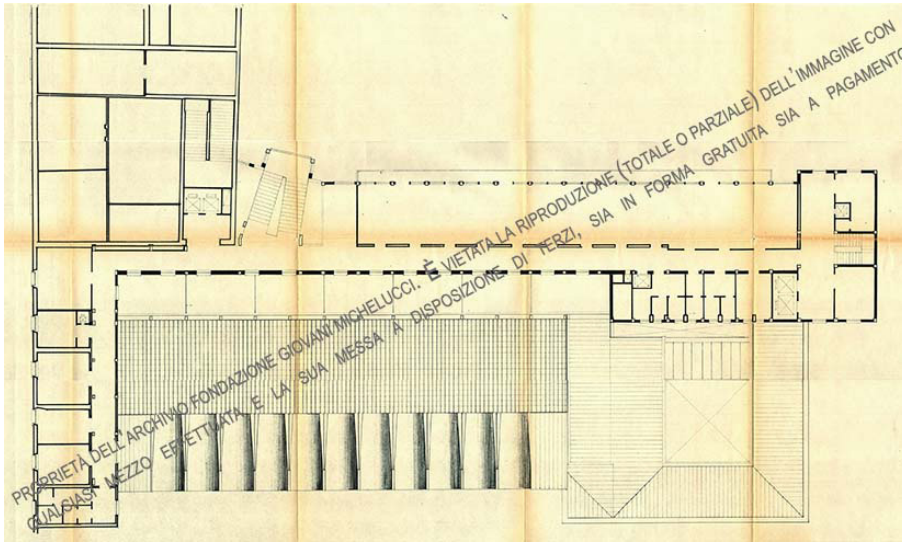
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Pianta delle coperture, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

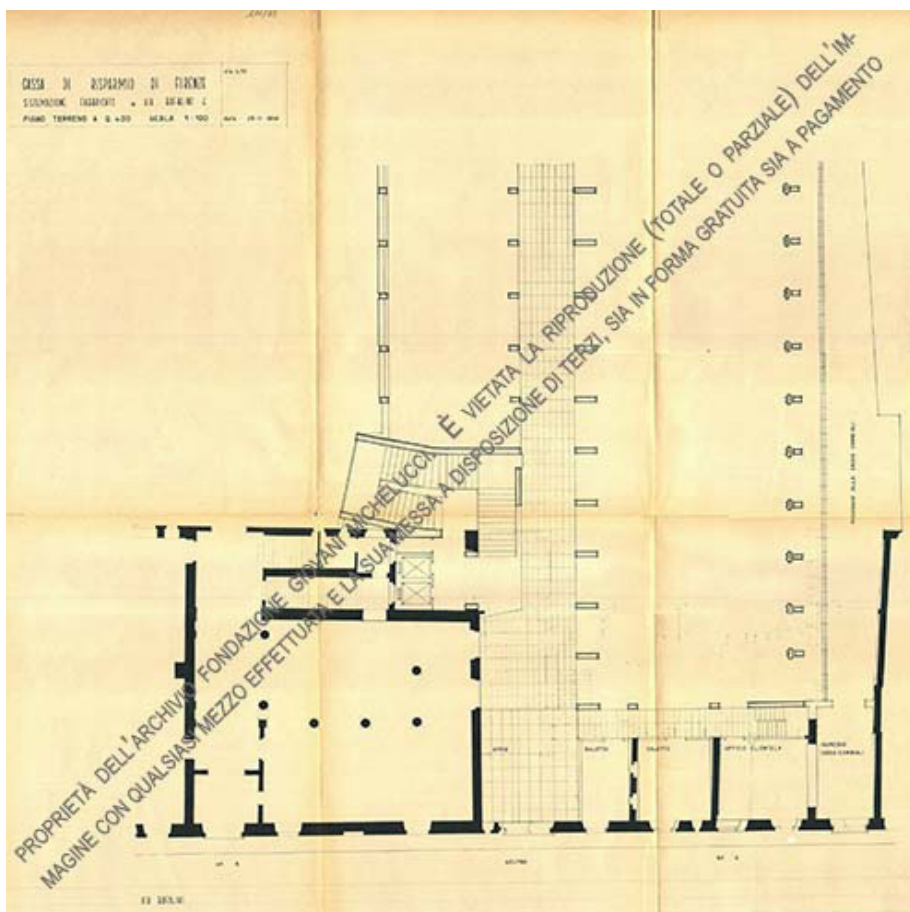
Anno: 29-11-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta piano terreno a Q. 0.00, scala 1:100, dis. L10

Iscrizioni: via Bufalini, atrio, salotto, ufficio clientela, ingresso cassa cambiali, passaggio alla cassa cambiali,

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Facciata su Via Bufalini, scala 1:50, Tav. n. 8.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

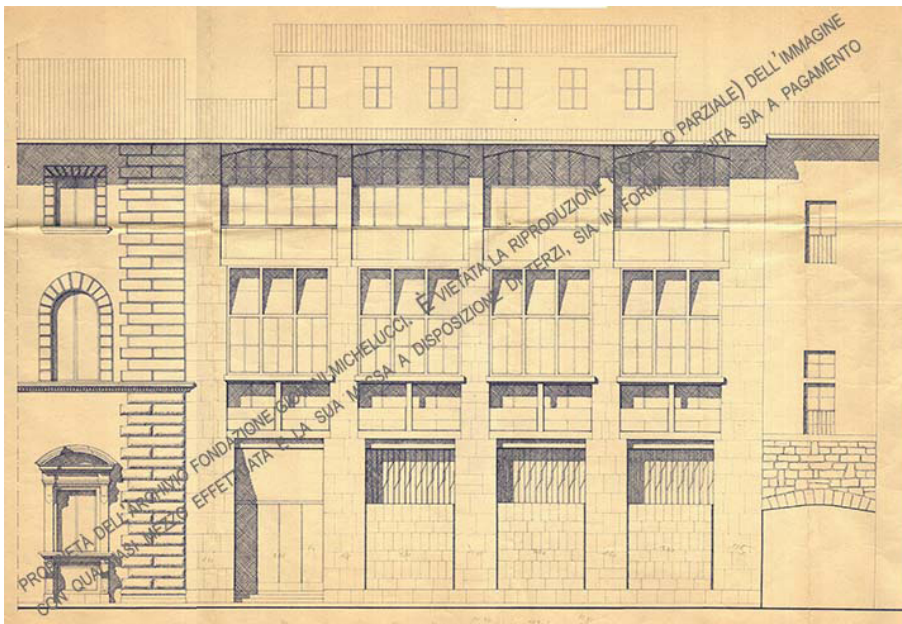
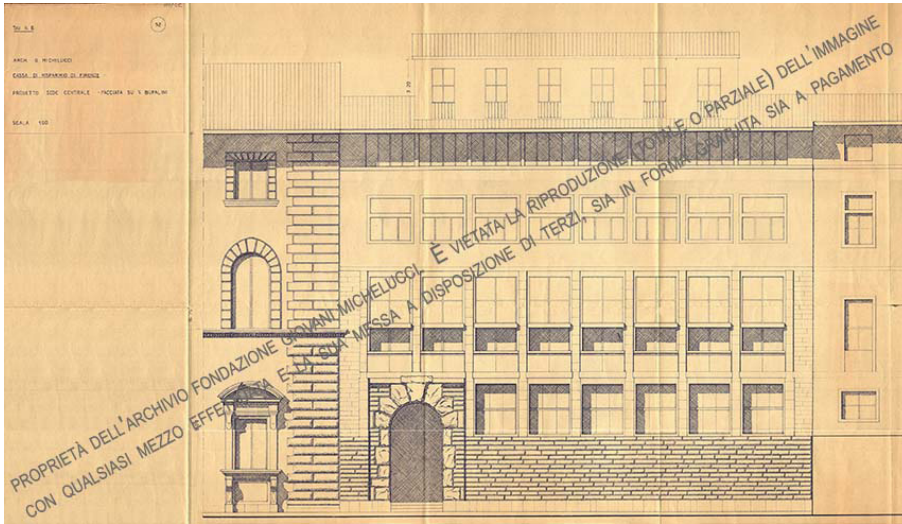
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Facciata su Via Bufalini, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Fronte sul giardino, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Fronte sul giardino, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

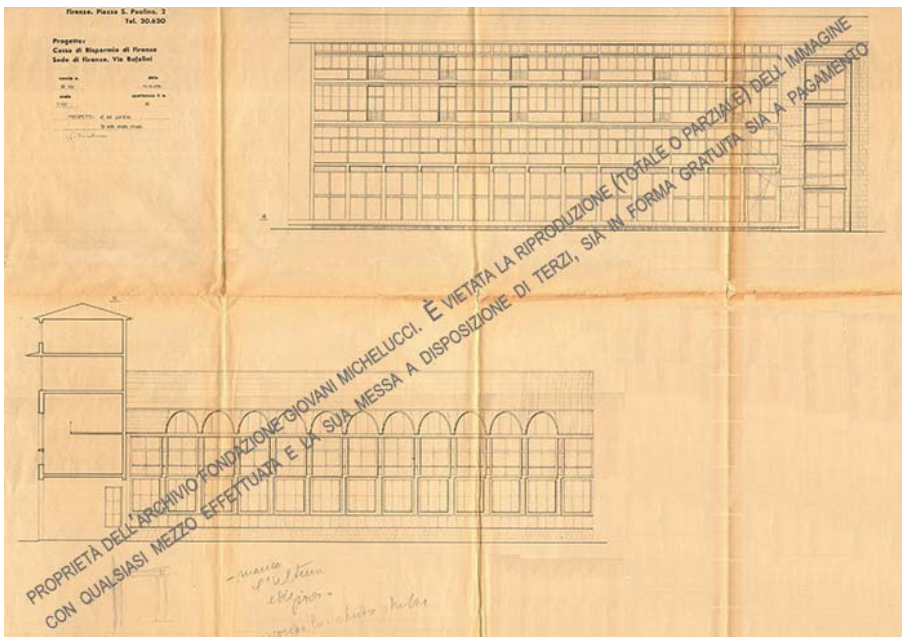
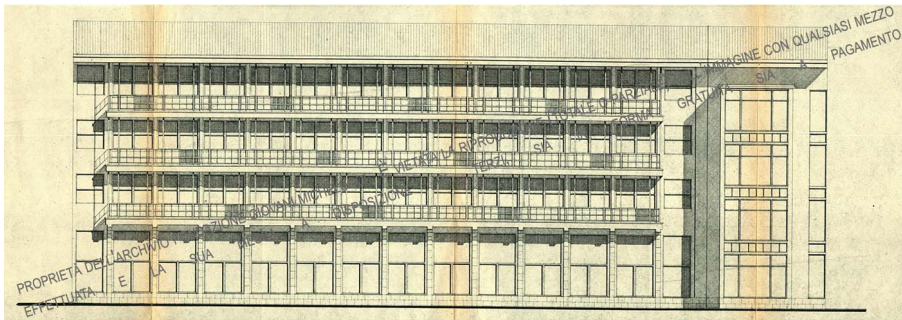
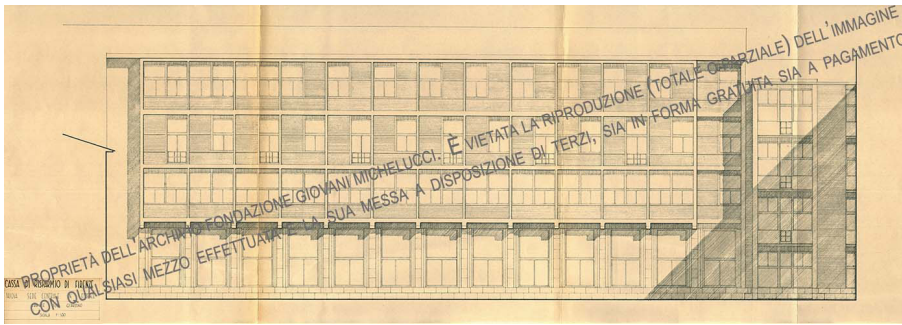
Anno: 18-10-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetti: a) su giardino, b) su strada privata, scala 1:100, tavola n. 80 bis, sostituisce il n. 80.

Iscrizioni: manca l'ultimo edificio secondo lo studio struttur

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Fronte sul giardino e stralcio sezione, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

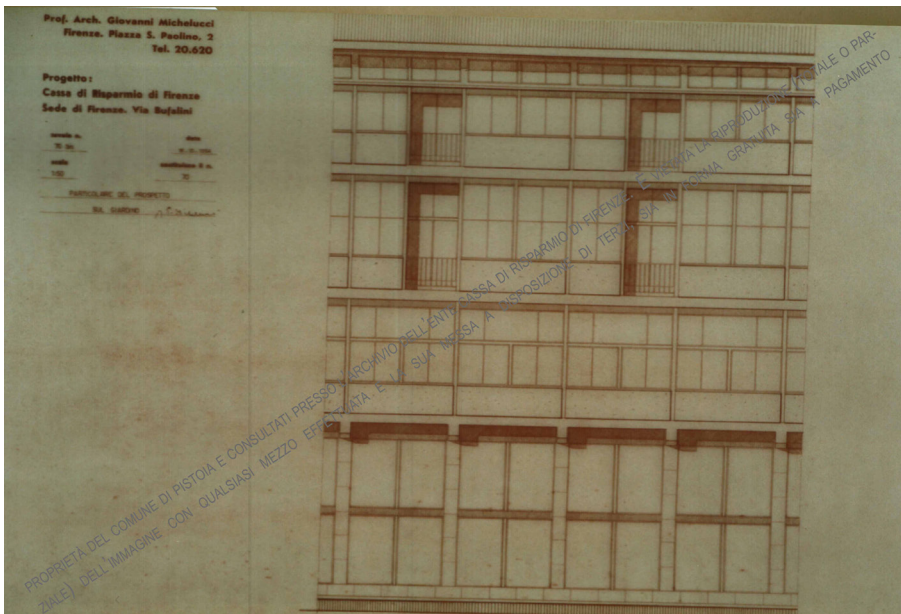
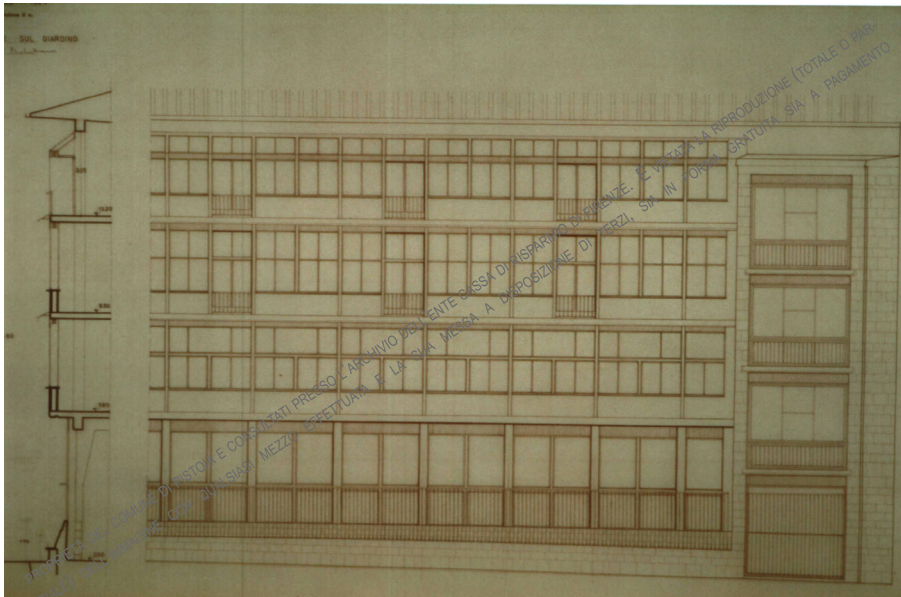
Anno: 18-10-1954

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Particolare del prospetto sul giardino, scala 1:50, tavola n. 70 bis, sostituisce il n.70.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Fronte sulla strada privata, scala 1:100.

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto a levante, scala 1:50, Tav. n. 9.

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto della Cassa Cambiali, scala 1:50.

Caratteristiche: scansione tavola originale

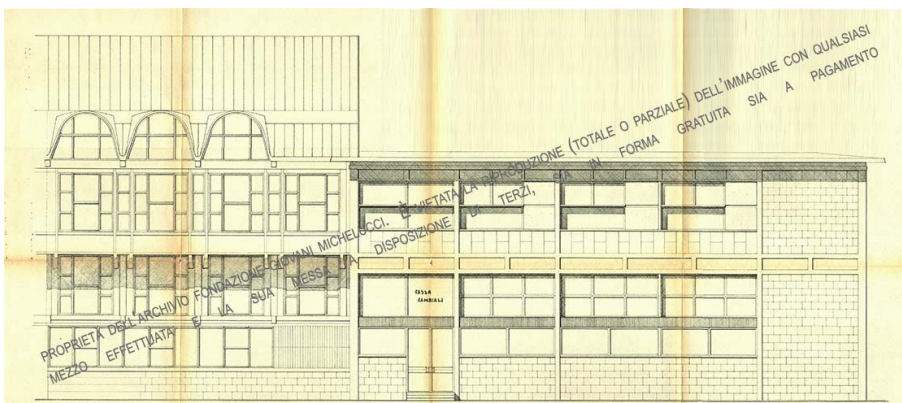
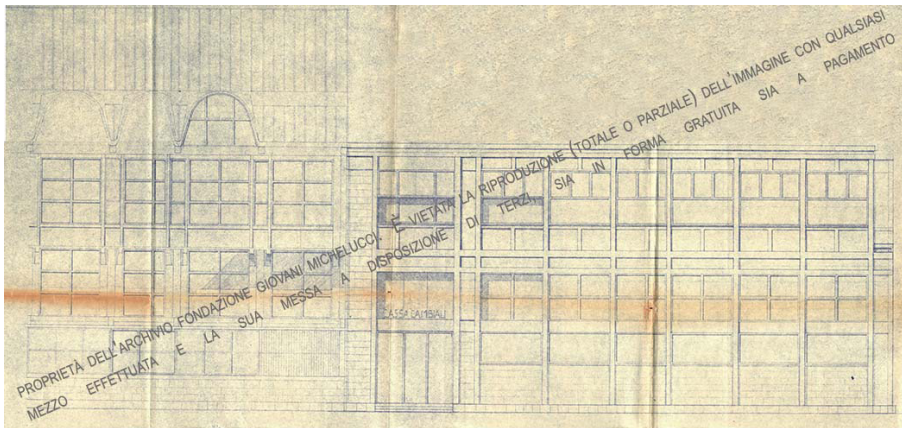
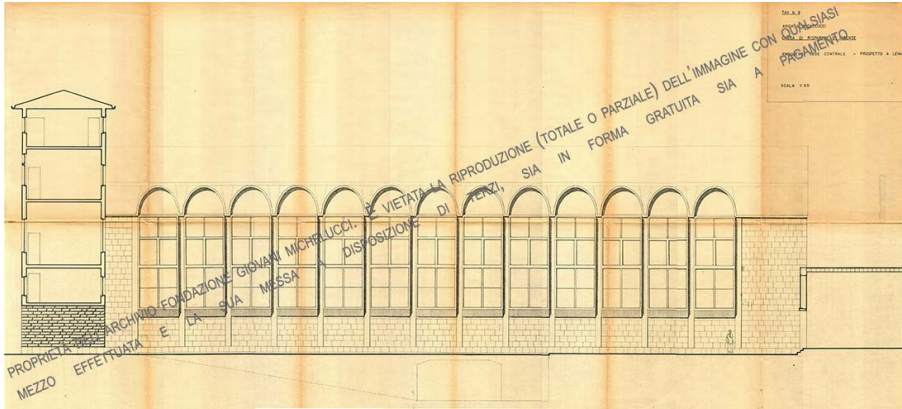
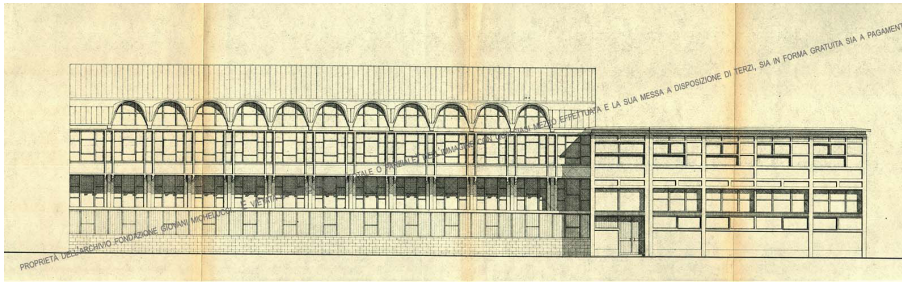
Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto della Cassa Cambiali, scala 1:50.

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Sezione longitudinale

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

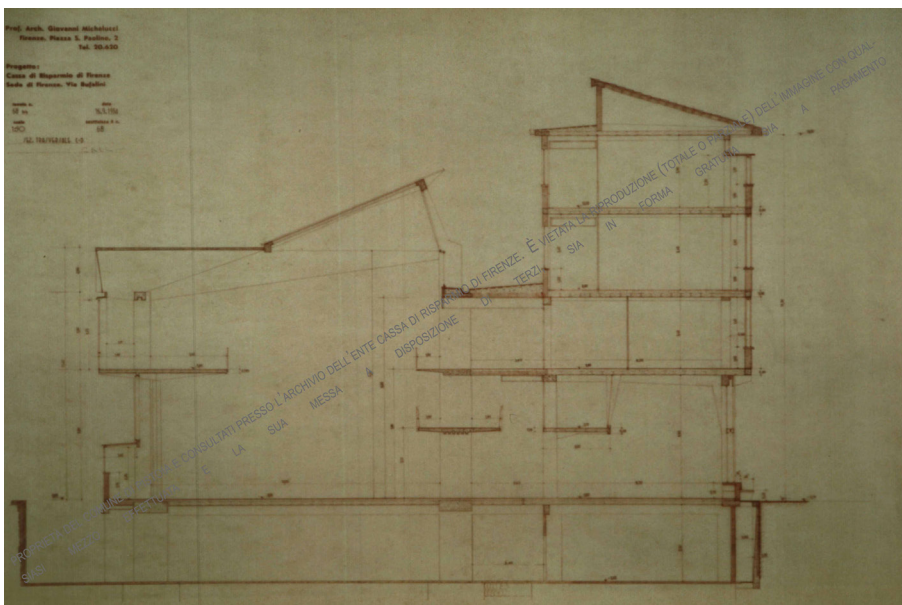
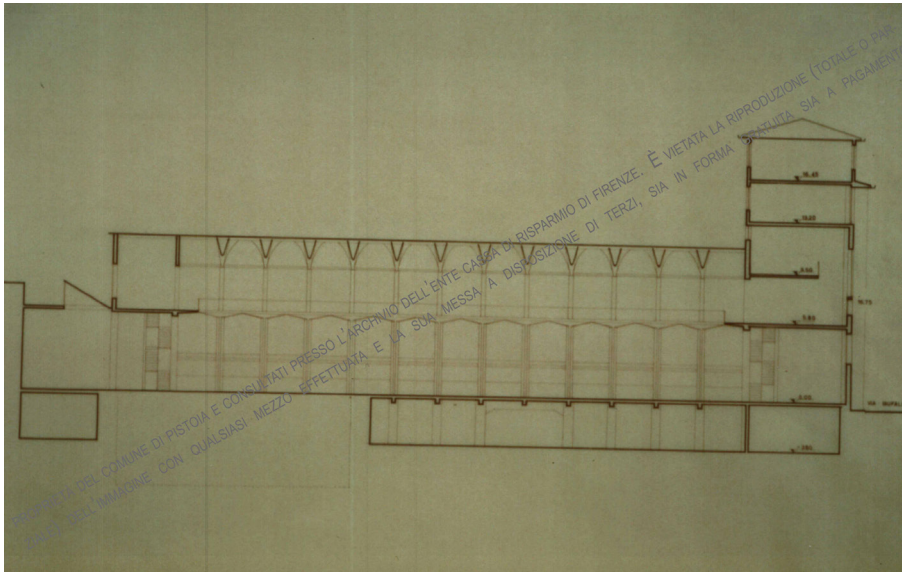
Anno: 18-09-1954

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Sezione trasversale C-D, scala 1:50, tavola n. 68 bis, sostituisce il n.68.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 27-08-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto sul giardino, scale 1:100 e 1:25, dis. L41.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 27-08-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto lato Archispedale e fianco, scale 1:100 e 1:25, dis. L42.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

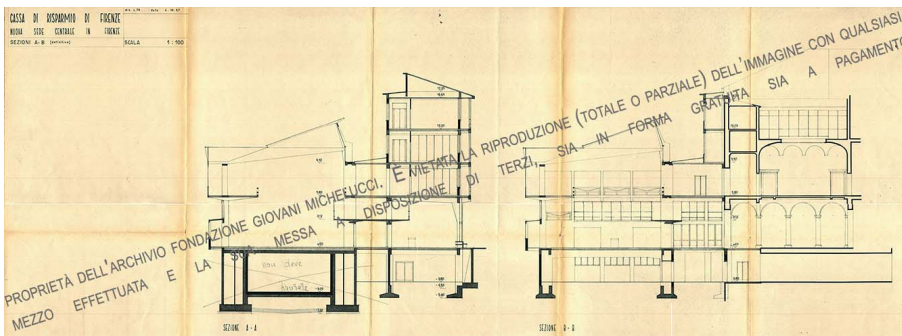
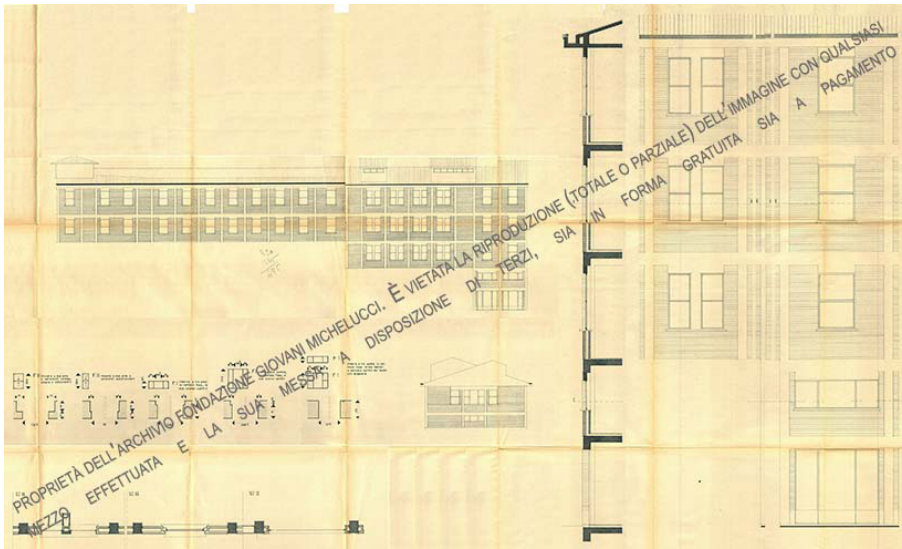
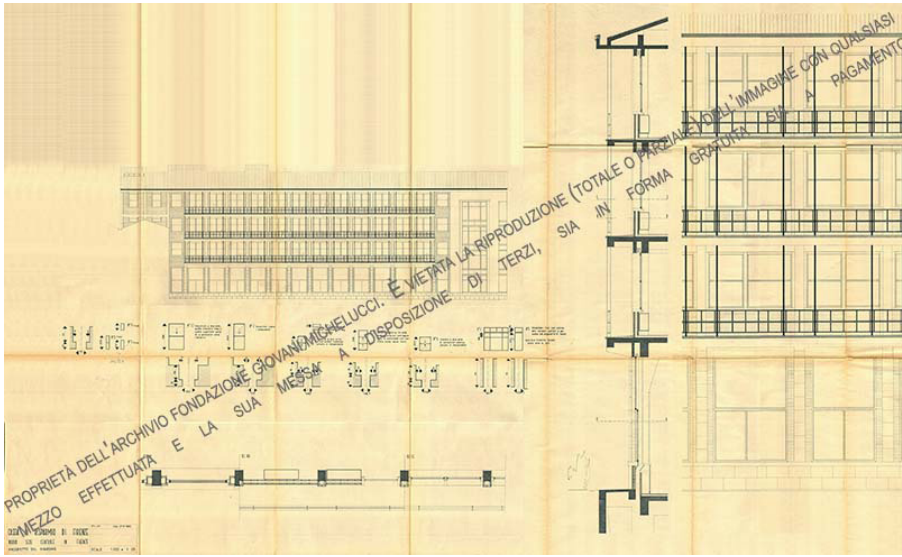
Anno: 04-10-1957

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezioni A - B (definitivo), scala 1:100, dis. L79.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezioni A-B-C, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 18-10-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezione trasversale del saloncino al P.T., scala 1:120, tavola n. 71 bis, sostituisce il 71

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

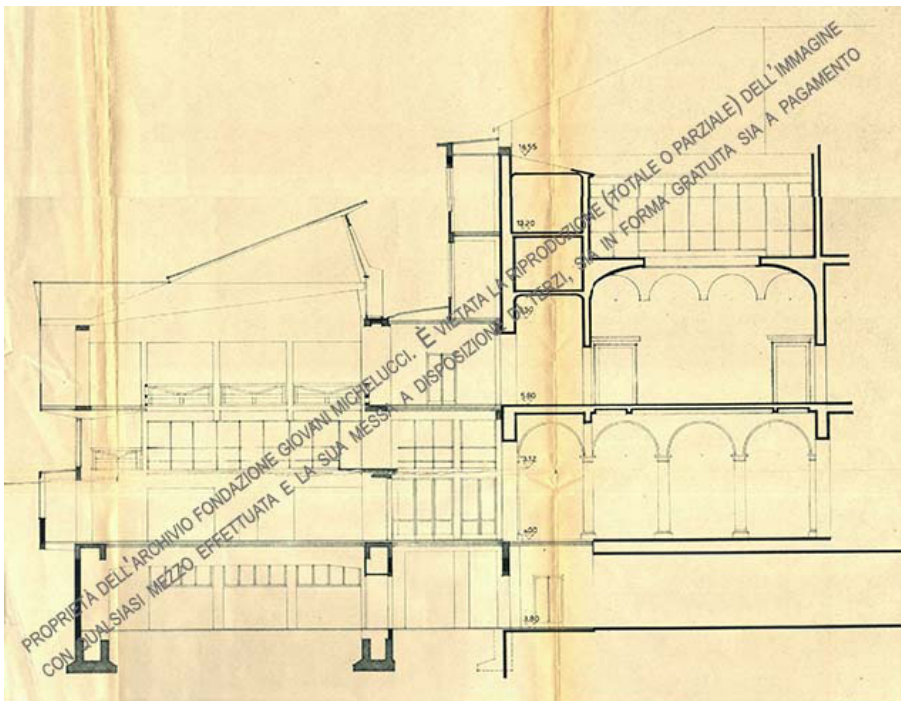
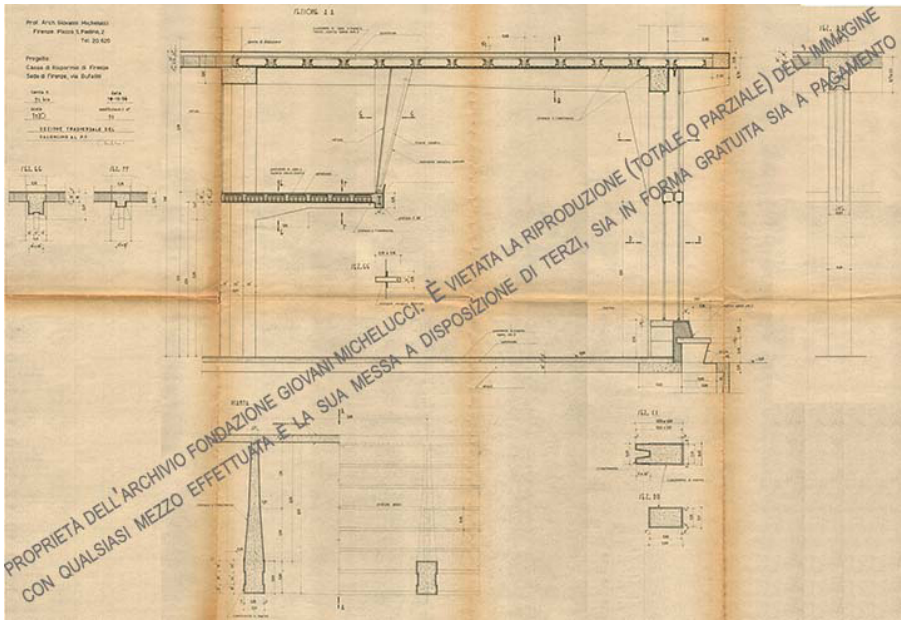
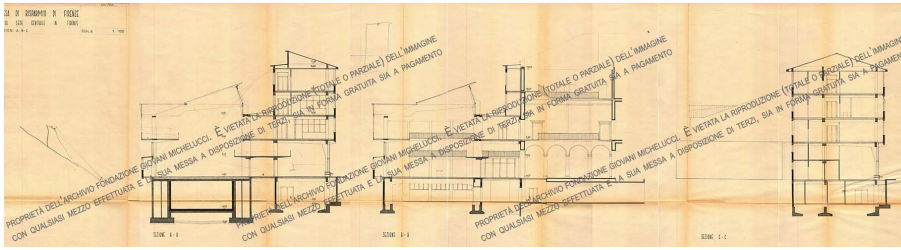
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezioni trasversale, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 04-10-1957

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezione trasversale A-B (definitivo), scala 1:100, dis. L80.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

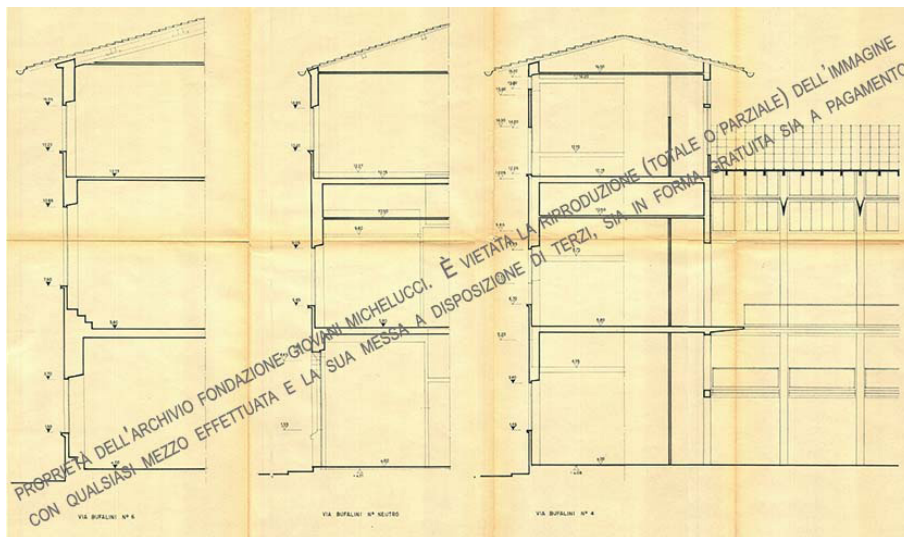
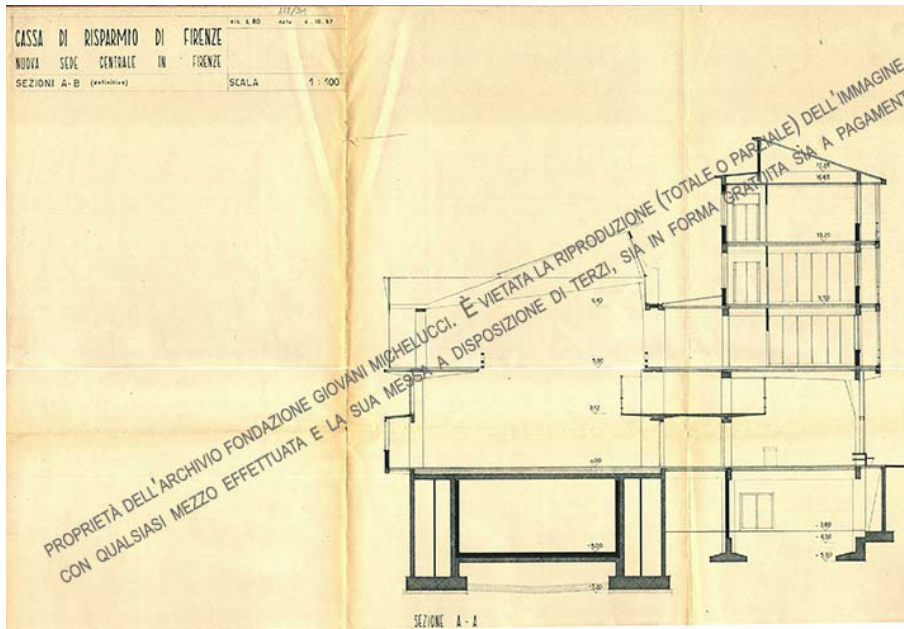
Anno: 29-11-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezioni sulla strada, scala 1:50, dis. L13.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, scala 1:50.

Iscrizioni: annotazioni grafiche e schizzi di studio.

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

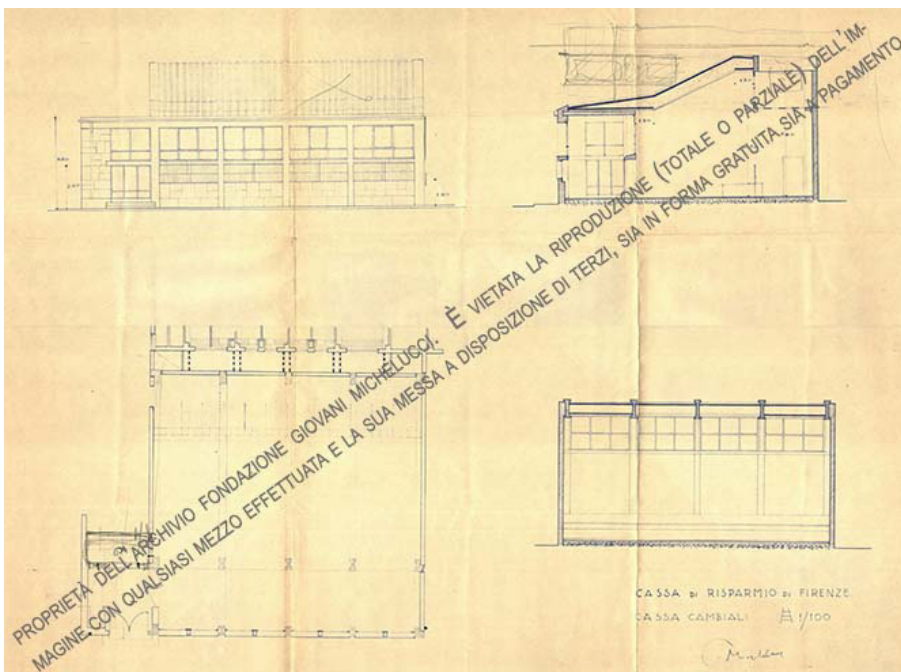
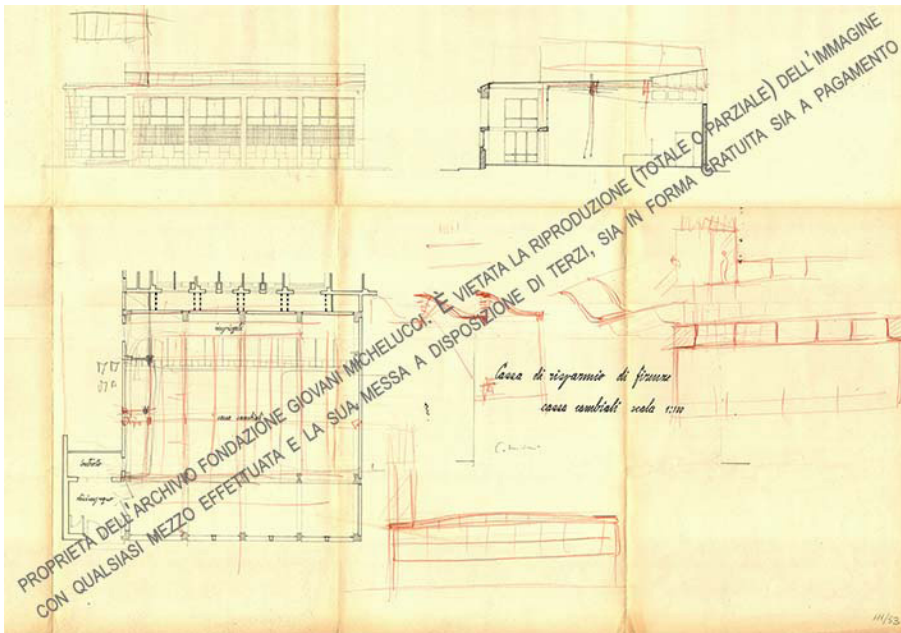
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 28-06-1957

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, prospetti e sezioni, scala 1:50, dis. L.72.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, fianco, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

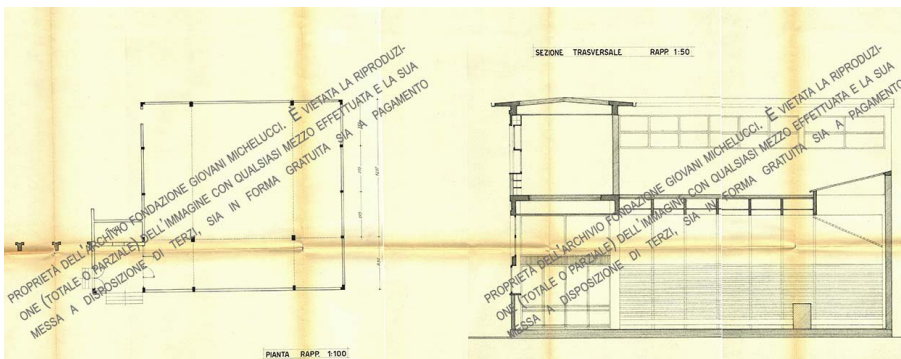
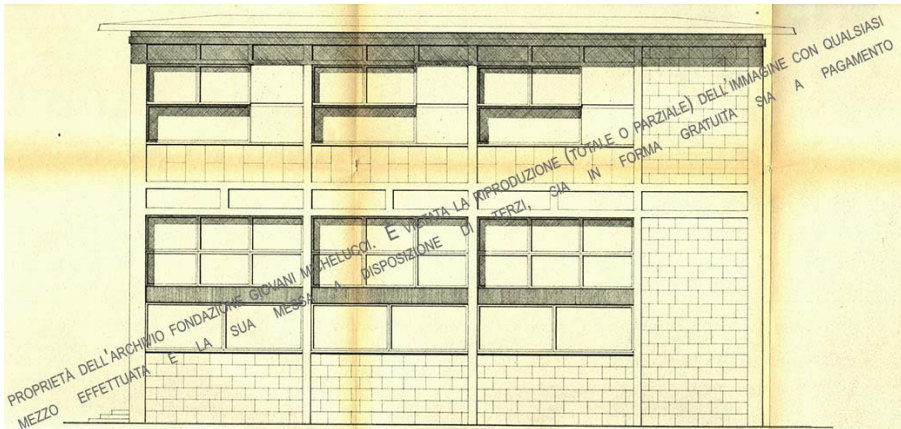
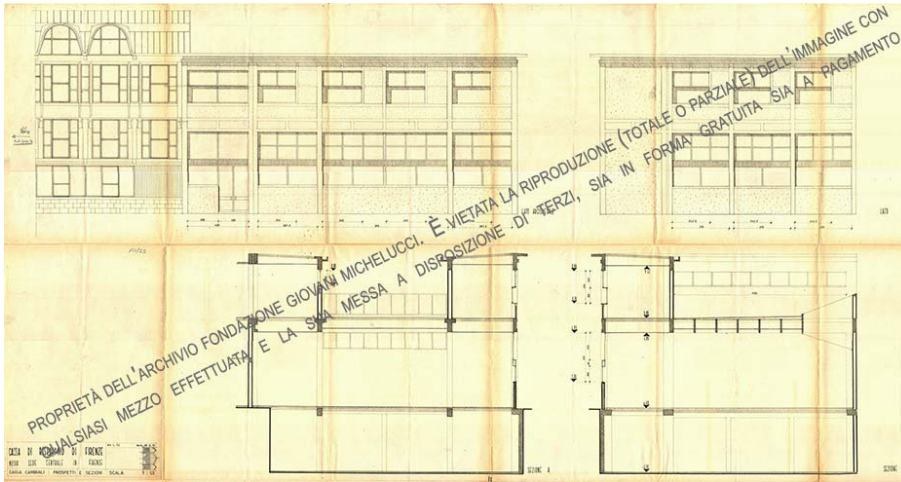
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, Pianta scala 1:100, Sezione trasversale scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

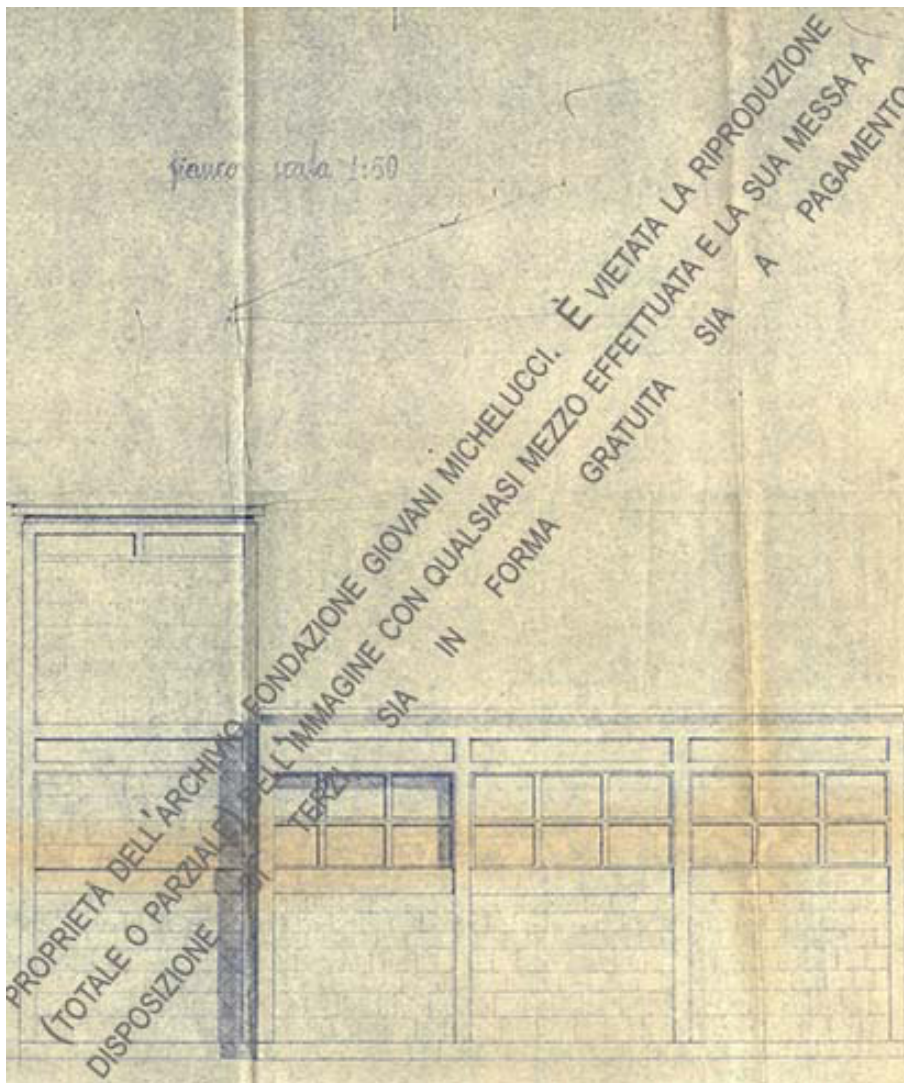
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, Fianco, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, particolare, prospetto e sezione, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Cassa Cambiali, particolare, prospetto e sezione, scala 1:20.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

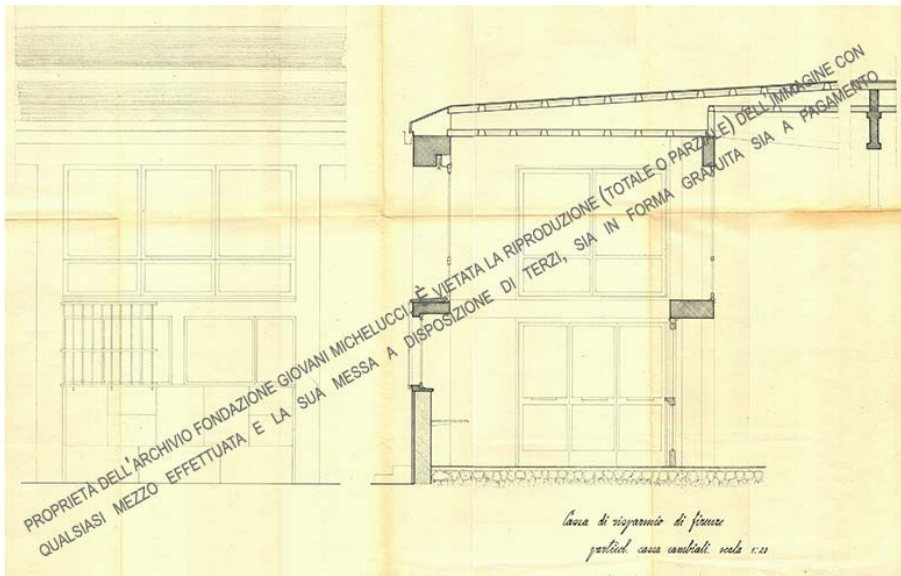
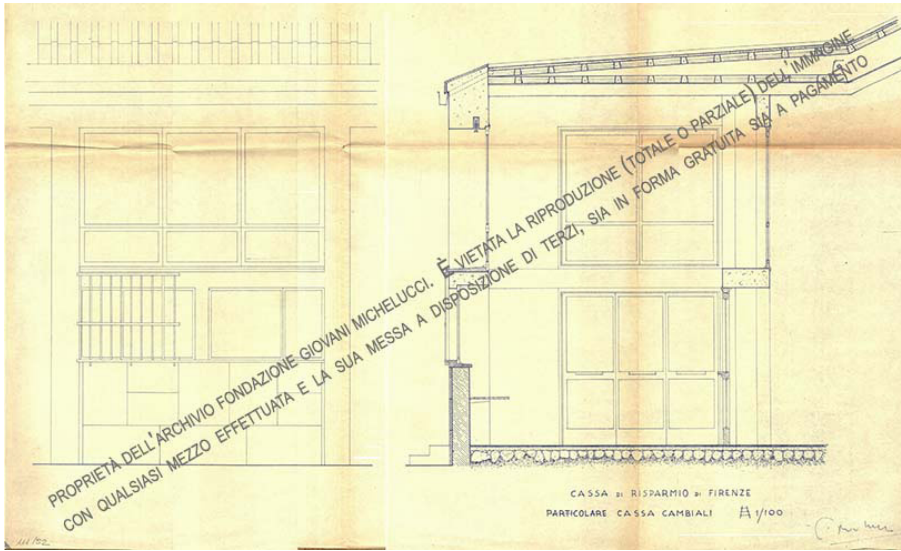
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare dell'accesso agli ascensori, pianta, sezione scala 1:20, particolari scala 1:2.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 26-02-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta scala piano terreno (def.), scala 1:50, dis. L35

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pianta scala primo piano, scala 1:50.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

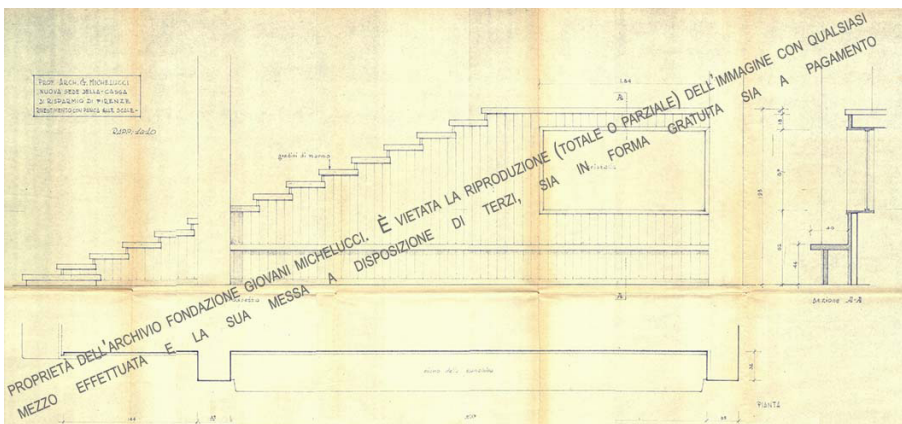
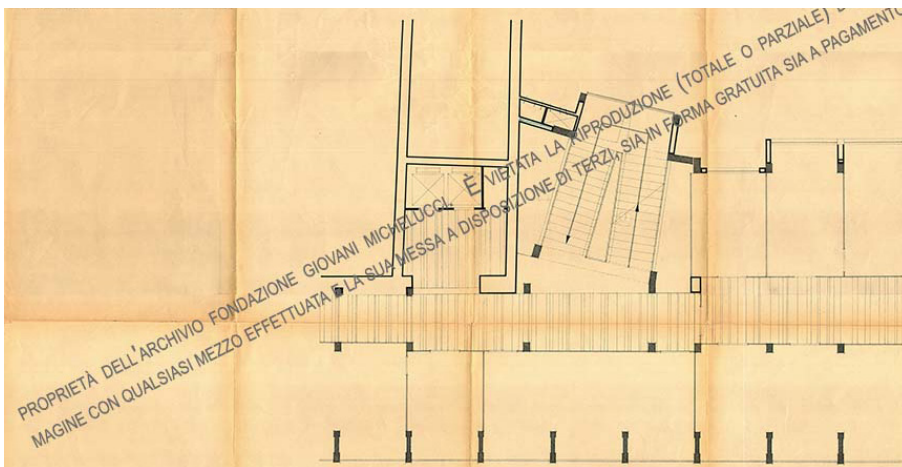
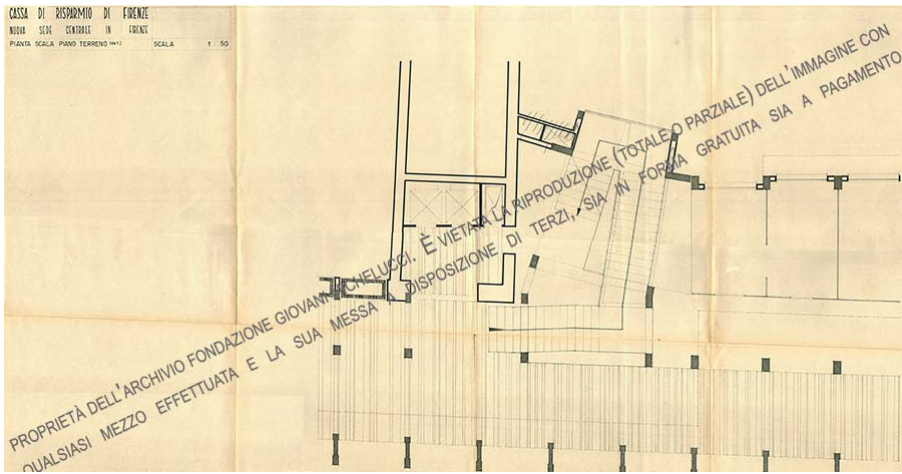
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Rivestimento con panca alle scale, pianta, prospetto e sezione, scala 1:10.

Iscrizioni: gradini di marmo, piano della panchina, cristallo,

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 27-07-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare dell'ingresso e scala, scala 1:50.

Iscrizioni: gradini di cm 36 x 13.2, n. gradini dal piano terreno al primo piano: 44, n. gradini dal primo piano al secondo e dal secondo al terzo: 28.

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

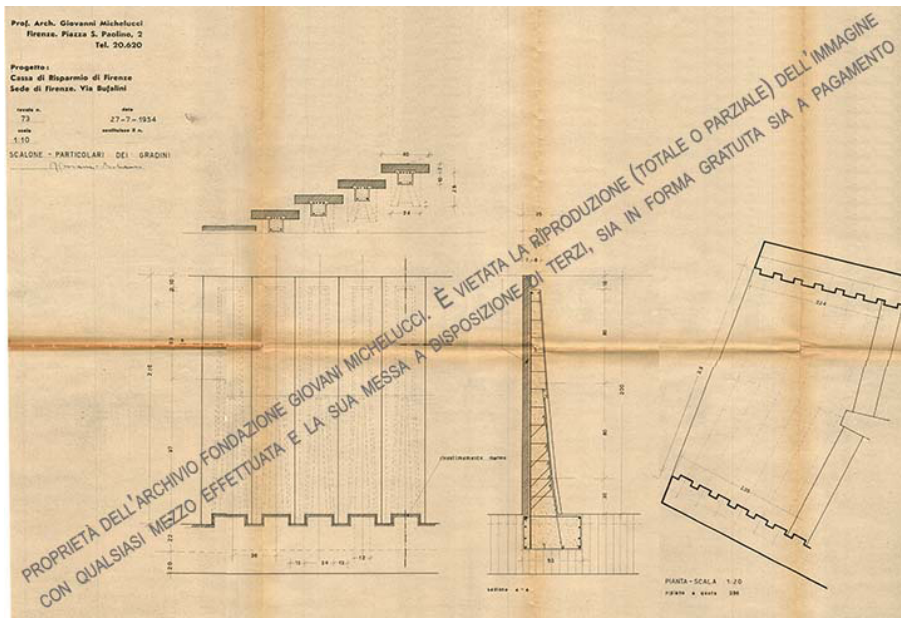
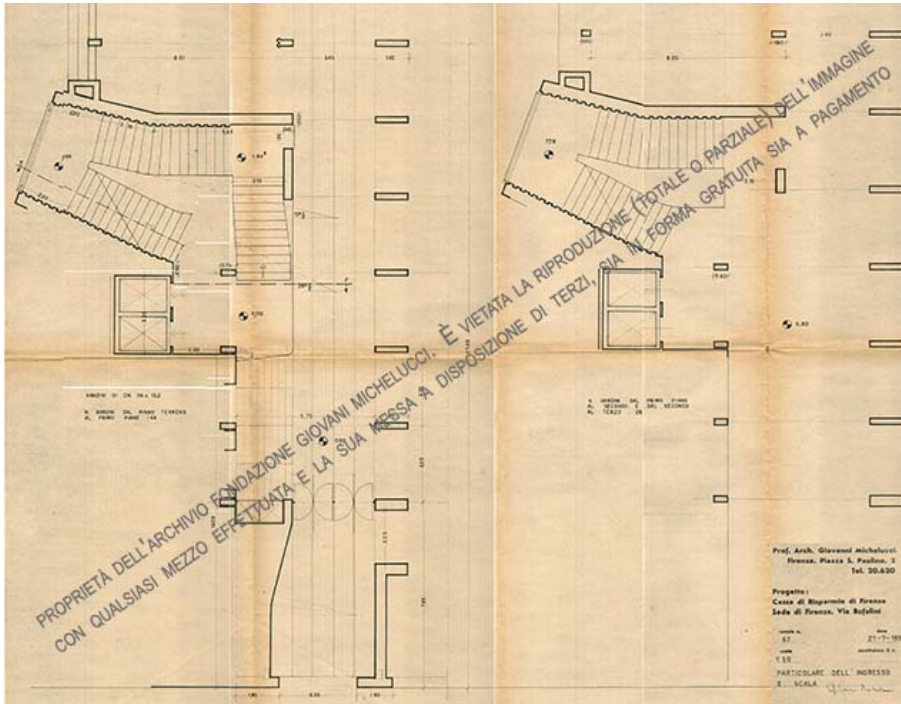
Anno: 27-07-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Scalone - Particolari dei gradini, pianta, prospetto e sezione, scala 1:10., tavola n. 73.

Iscrizioni: rivestimento in marmo

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 29-11-1955

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Dettagli e schema pilastri salone, piante, prospetti e sezioni, scala 1:25, dis. L45.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

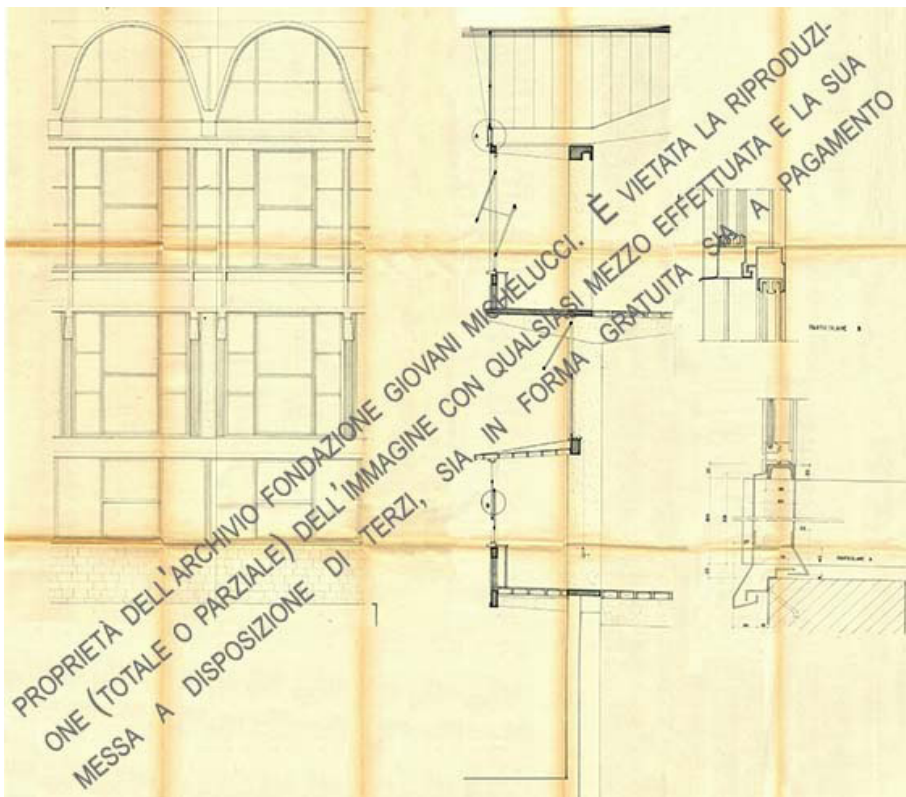
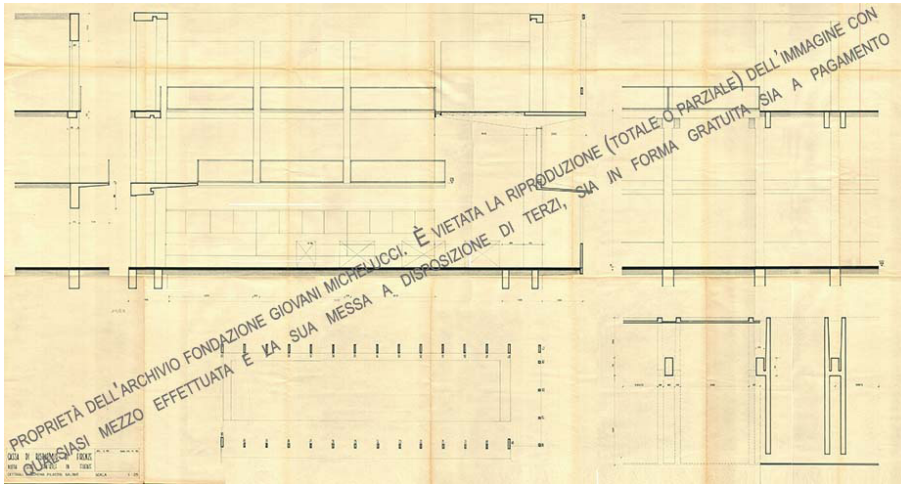
Anno: 27-07-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare fronte a levante, prospetto e sezione, dettaglio infissi A e B.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare copertura salone, pianta, prospetto e sezione trasversale, scala 1:100.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

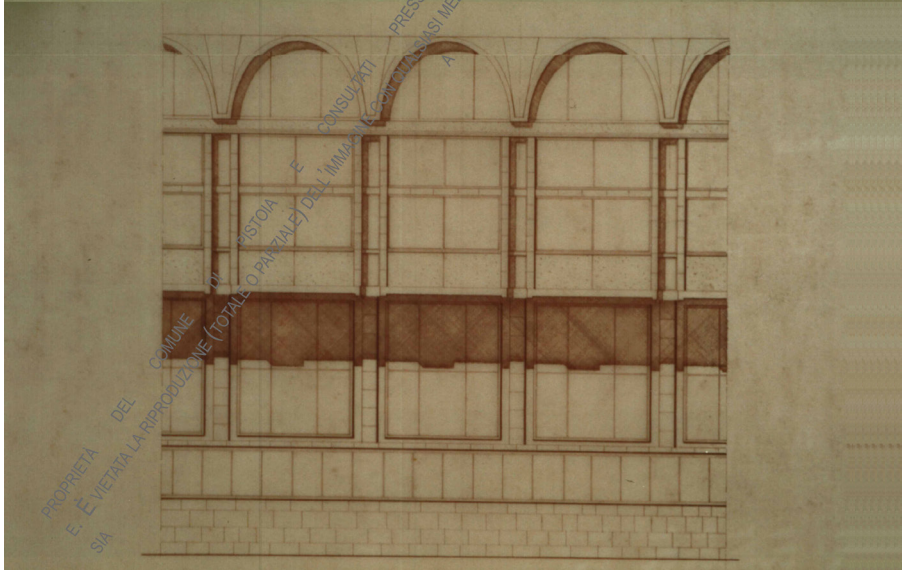
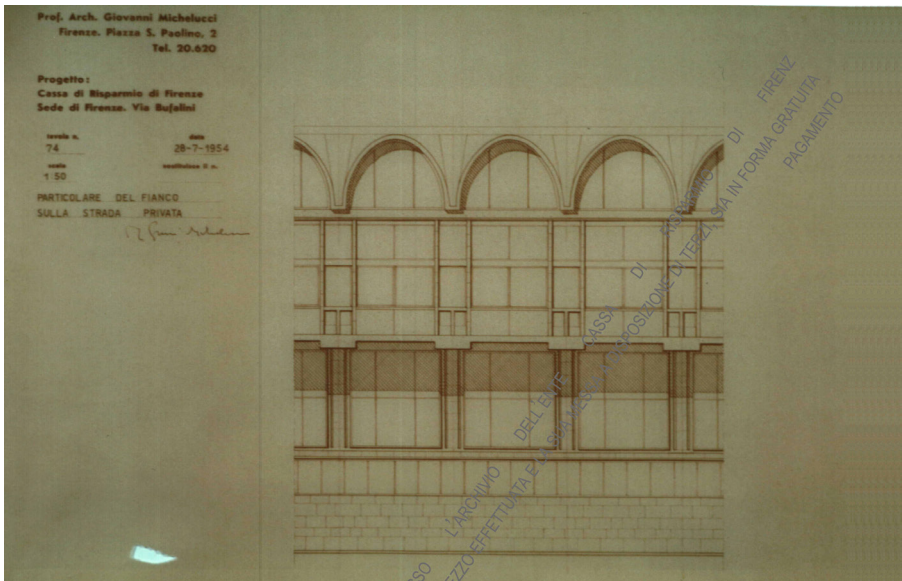
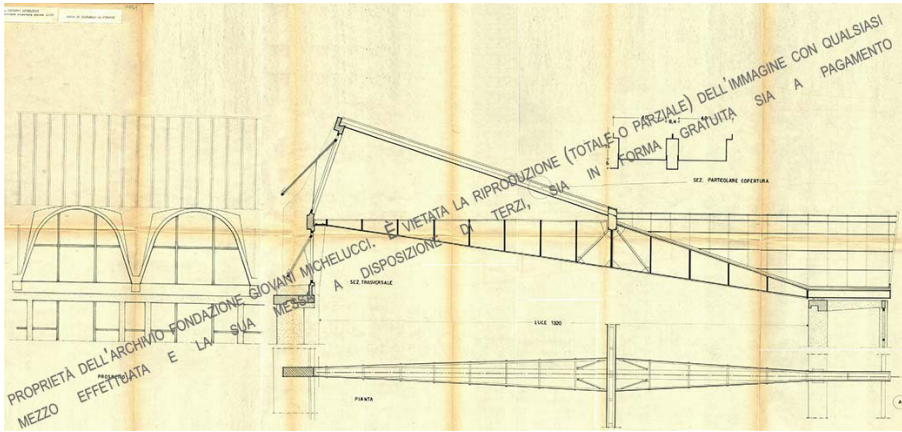
Anno: 28-07-1954

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: Particolare del fianco sulla strada privata, scala 1:50, tavola n. 74.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: stampa su carta fotografica



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

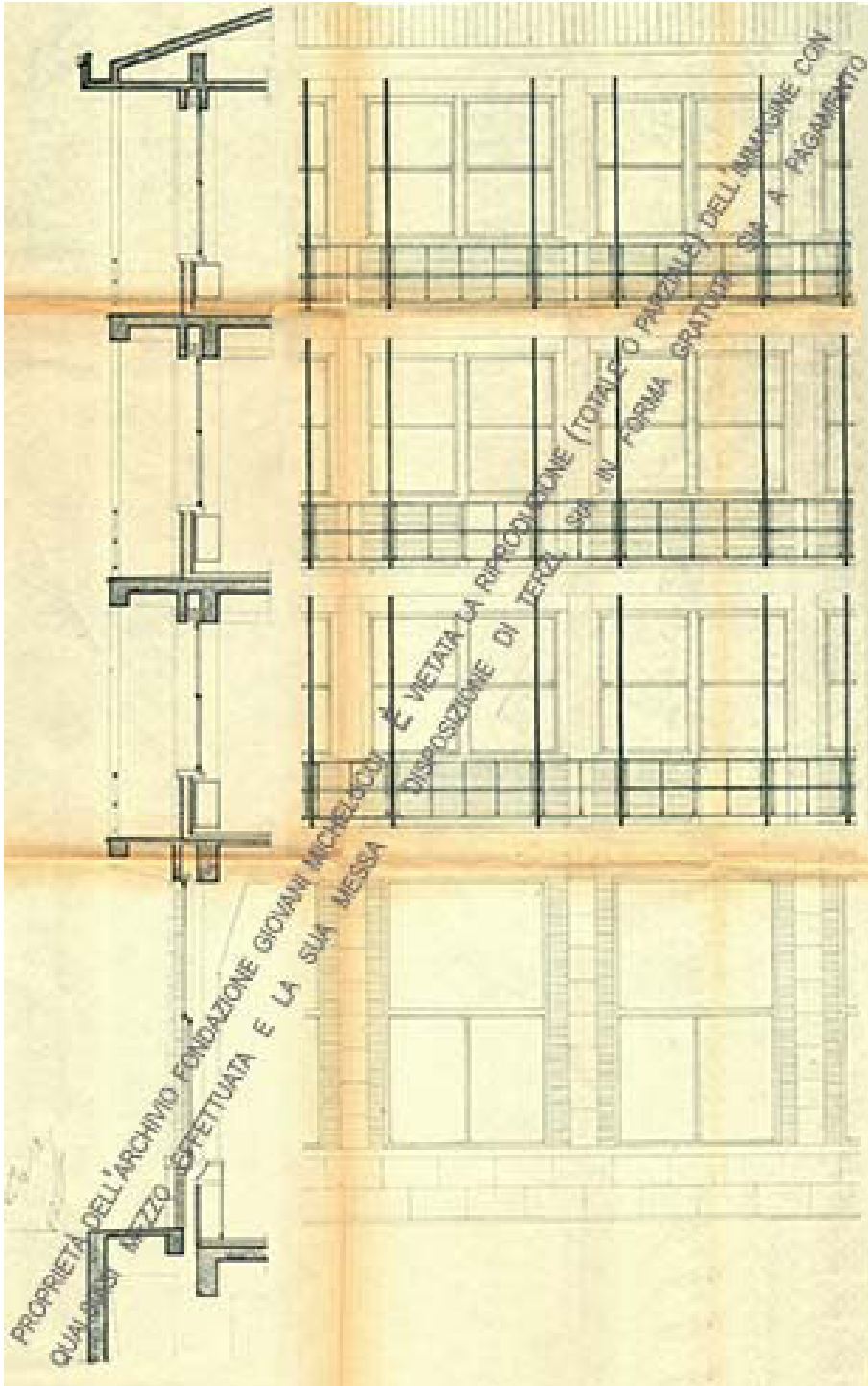
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare prospetto sud sul giardino, stralcio prospetto e sezione.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

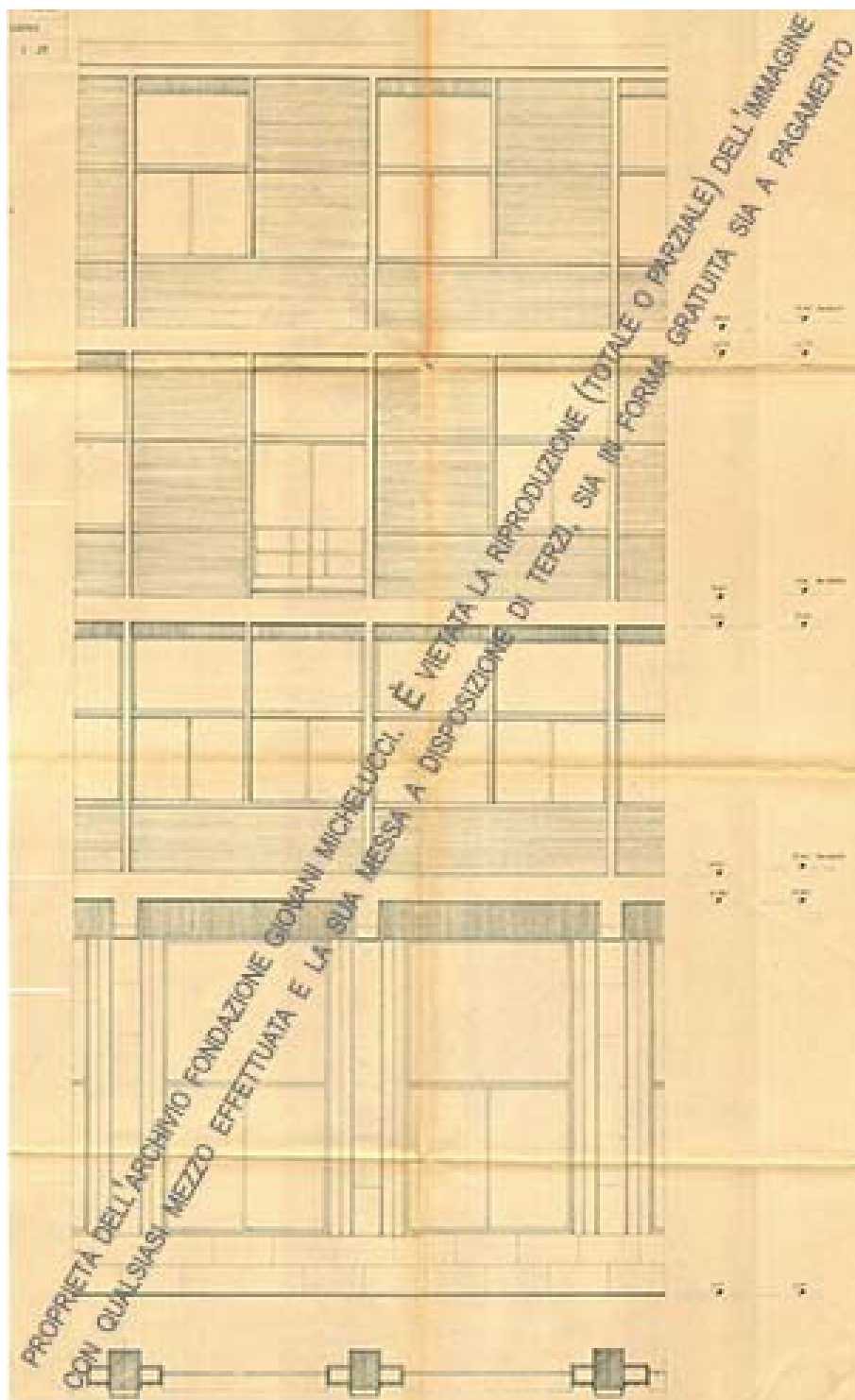
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare prospetto sud sul giardino, stralcio prospetto e pianta, scala 1:25.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 26-04-1955.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Prospetto e sezione scala (def.), scala 1:25, dis. L33.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

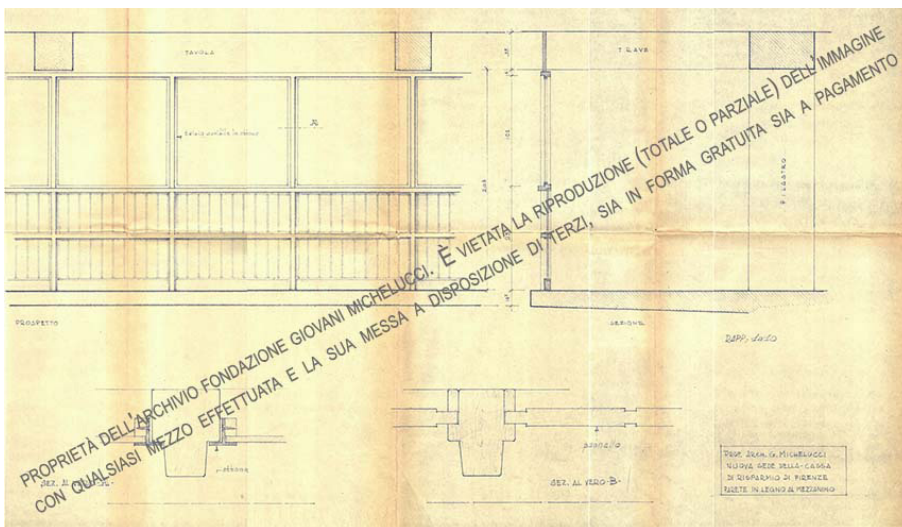
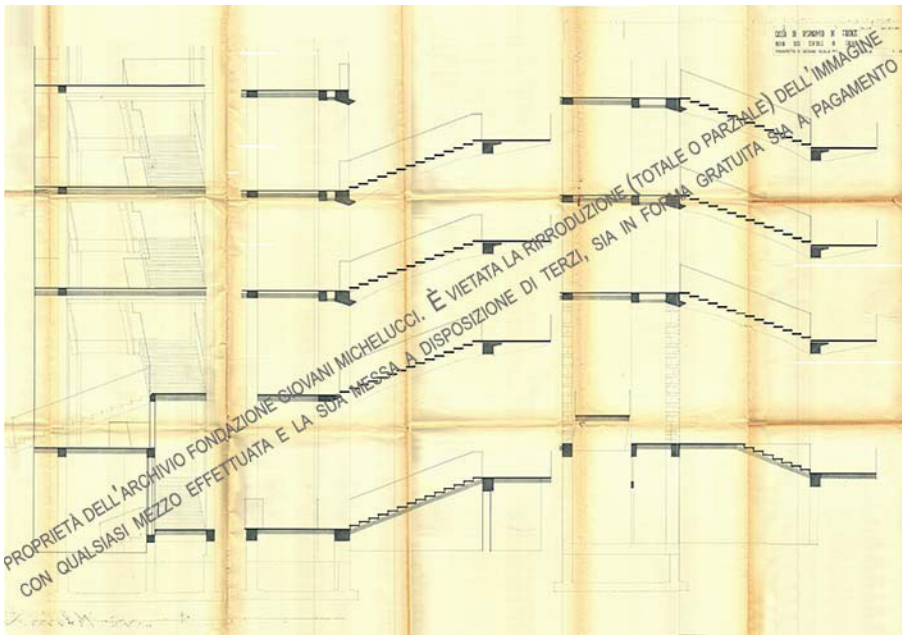
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Parete in legno al mezzanino, stralcio pianta, prospetto e sezione, scala 1:10.

Iscrizioni: ottone, pannello, pilastro, trave, telaio in ottone.

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 15-09-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare della balconata sul lato ospedale, scala 1:10, tavola n. 78

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

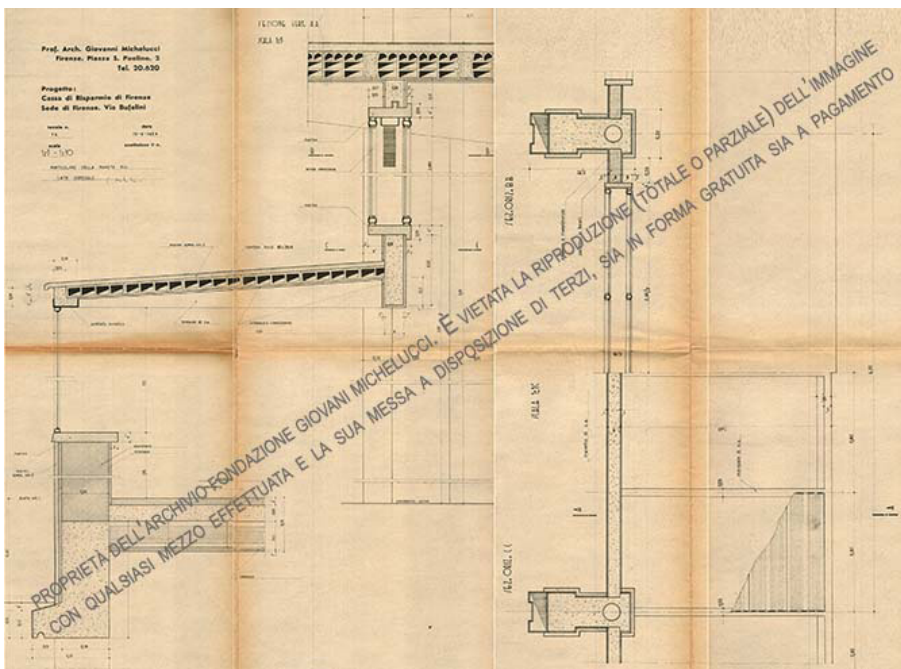
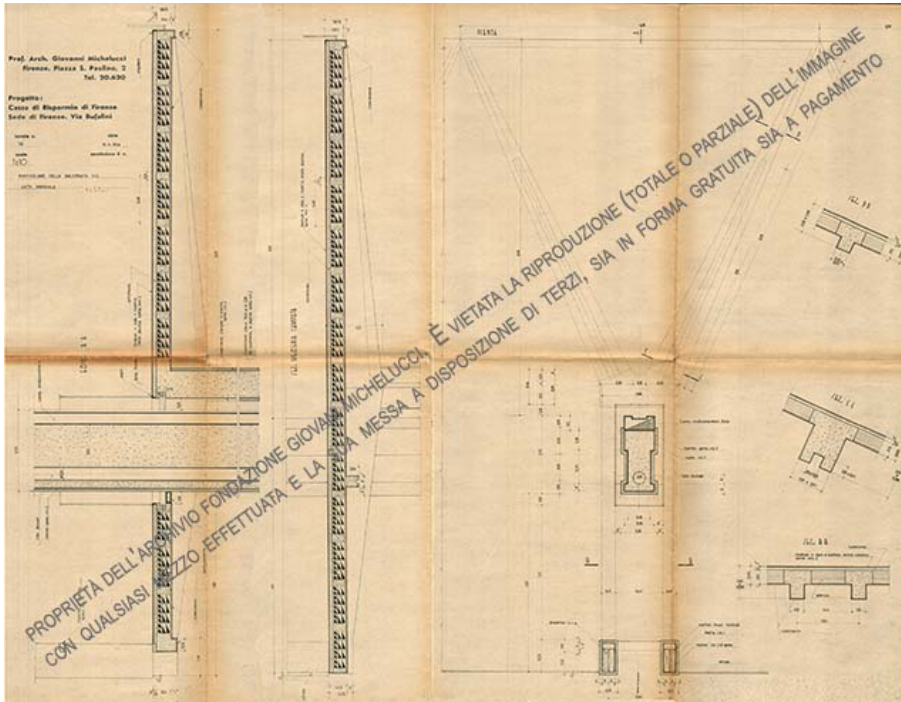
Anno: 15-09-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Particolare particolare della parete sul lato ospedale, scale 1:5 e 1:10.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: 22-07-1954

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Sezione sullo scalone (E - F), scala 1:50, tavola n.69.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

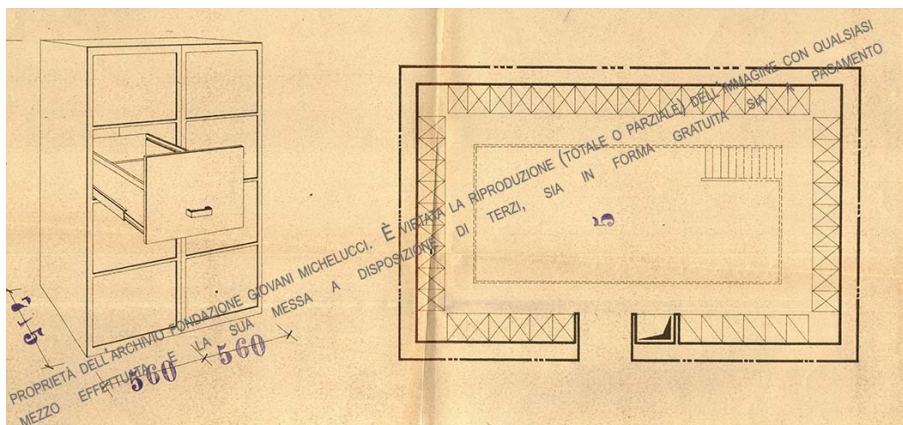
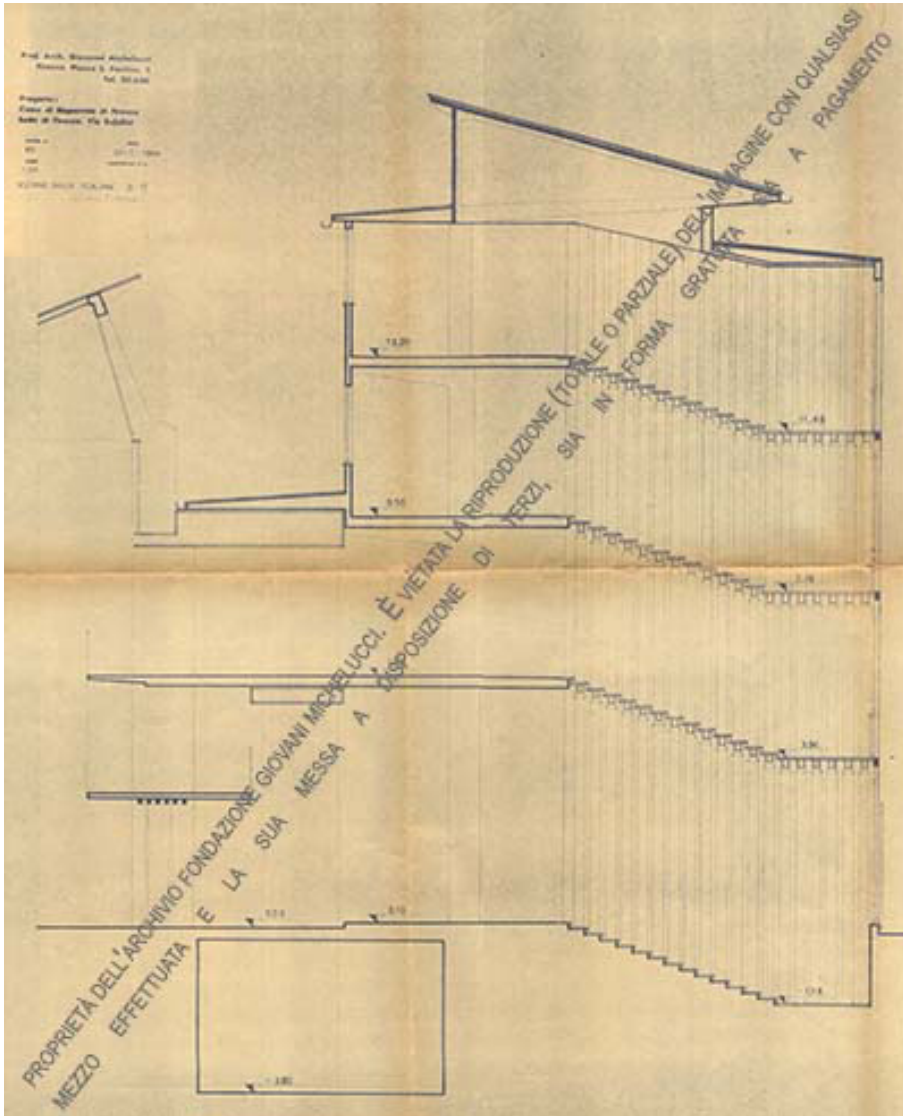
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Dettaglio della cassetiera, pianta e vista prospettica.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Banco per le operazioni, soluzione A e B, prospetto e sezione, scala 1:10.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Pavimento salone delle operazioni, scala 1:25.

Iscrizioni: A: fior di pesco, B: marmo rosa, C: botticino, filo bancone.

Caratteristiche: scansione tavola originale

4.1.3 Prospettiva e prefigurazione

Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

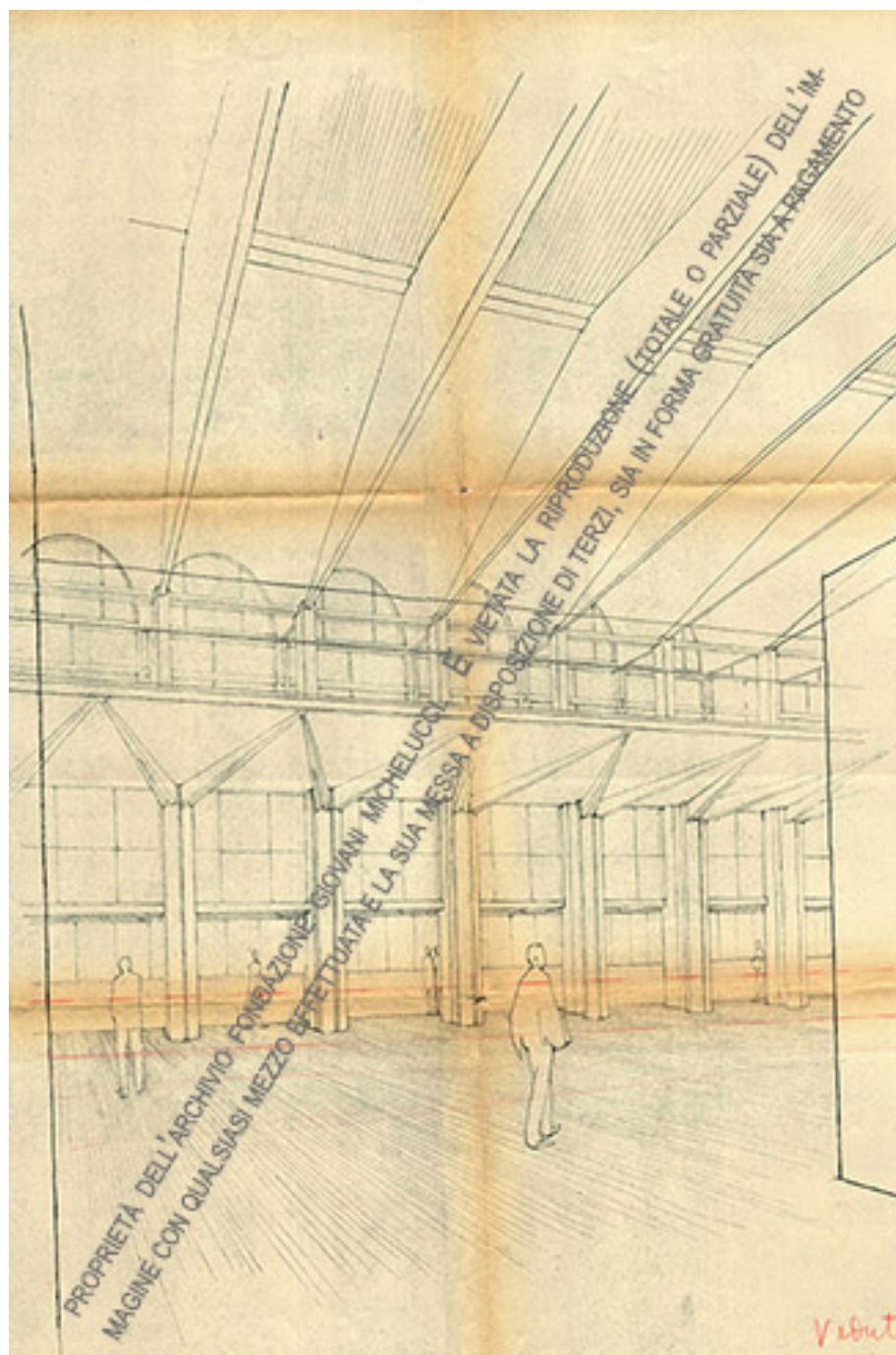
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Vista prospettica degli interni verso le voltine.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



Proprietà della Fondazione Giovanni Michelucci

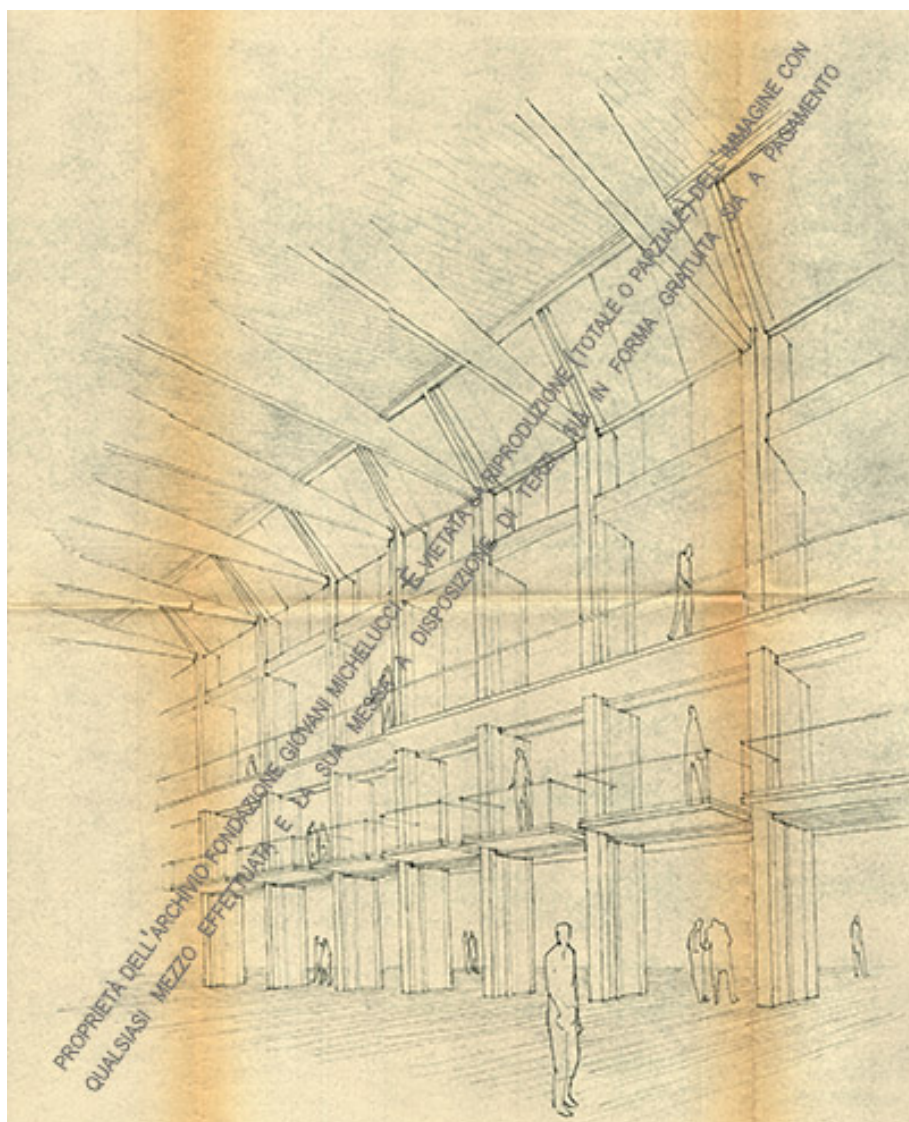
Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci

Descrizione: Vista prospettica degli interni verso gli uffici.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione tavola originale



4.2 Regesto fotografico

Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: 15-04-1959

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto verso il prospetto con voltine.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto verso il prospetto con voltine visto attraverso il portico.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto del salone visto dall'ingresso.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto del salone visto verso l'ingresso.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto della parete in legno al mezzanino.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Descrizione: foto del salone visto dagli uffici al primo piano in direzione dell'ingresso.

Iscrizioni: -

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Anno: n.d.

Consultato presso l'Archivio dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

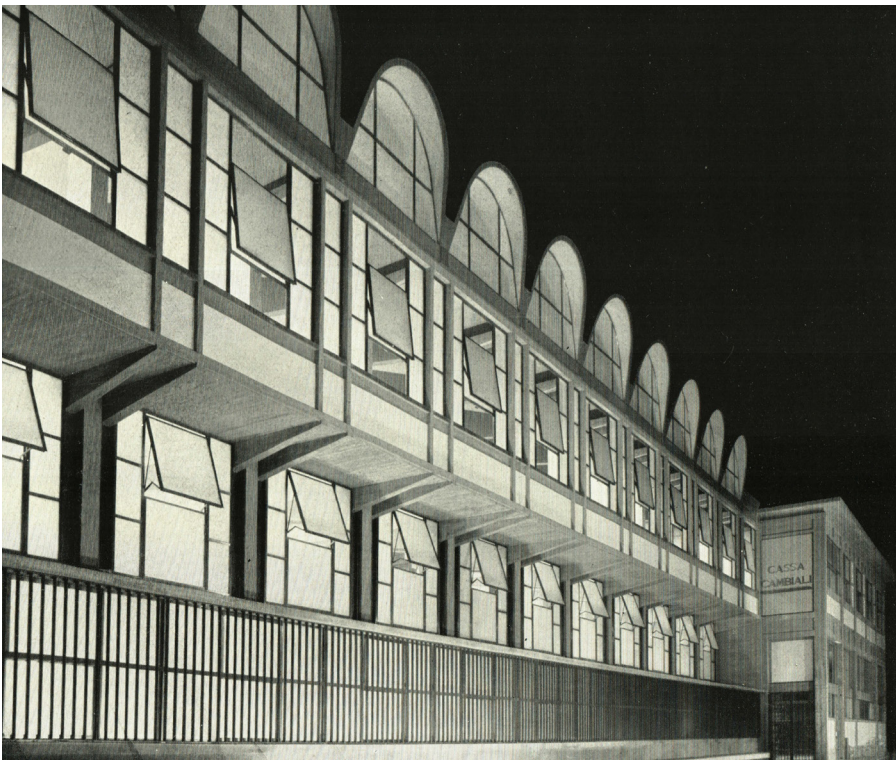
Descrizione: foto dell'interno verso le voltine.

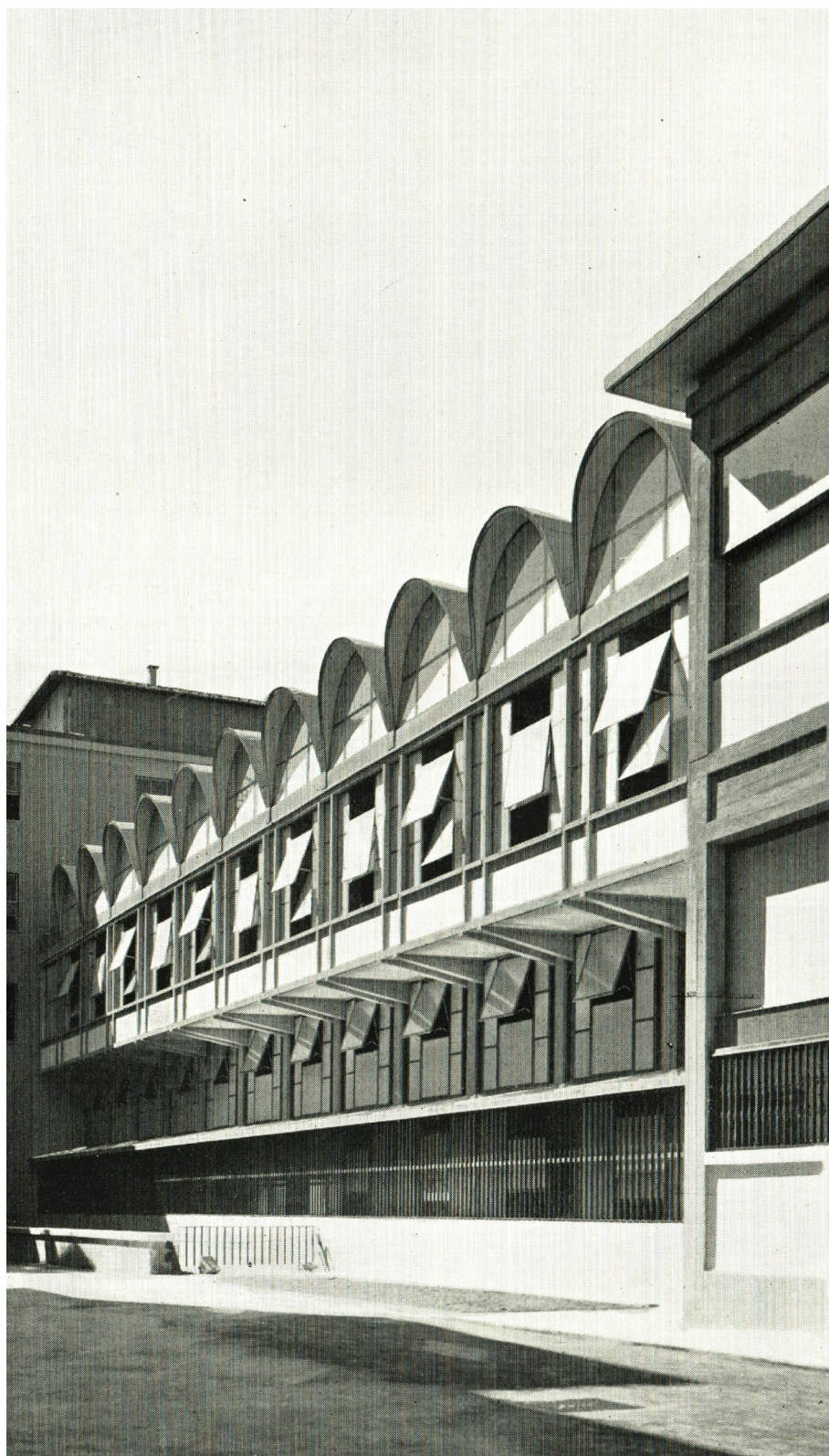
Iscrizioni: CURTISA BOLOGNA - FOTO RISERVATA

Caratteristiche: scansione foto d'epoca.



Le fotografie riportate da pagina 260 a 271 sono tratte dal testo *Cassa di Risparmio di Firenze: i nuovi locali della sede*, Cassa di Risparmio, Firenze finito di stampare nel 1958 a cura dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze consultato presso la sede della Fondazione Giovanni Michelucci a Fiesole. Le foto sono datate 1957-1958.



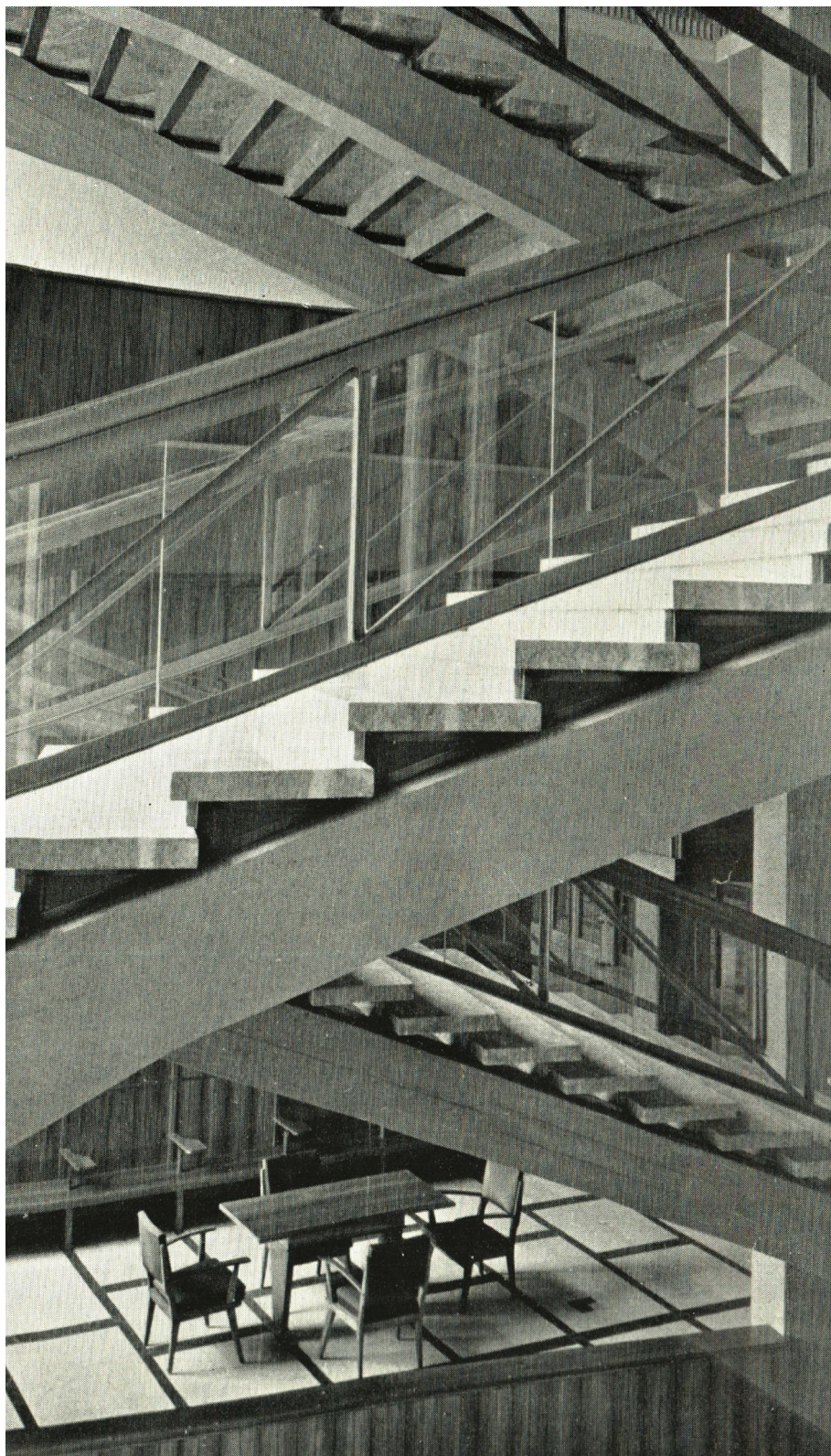


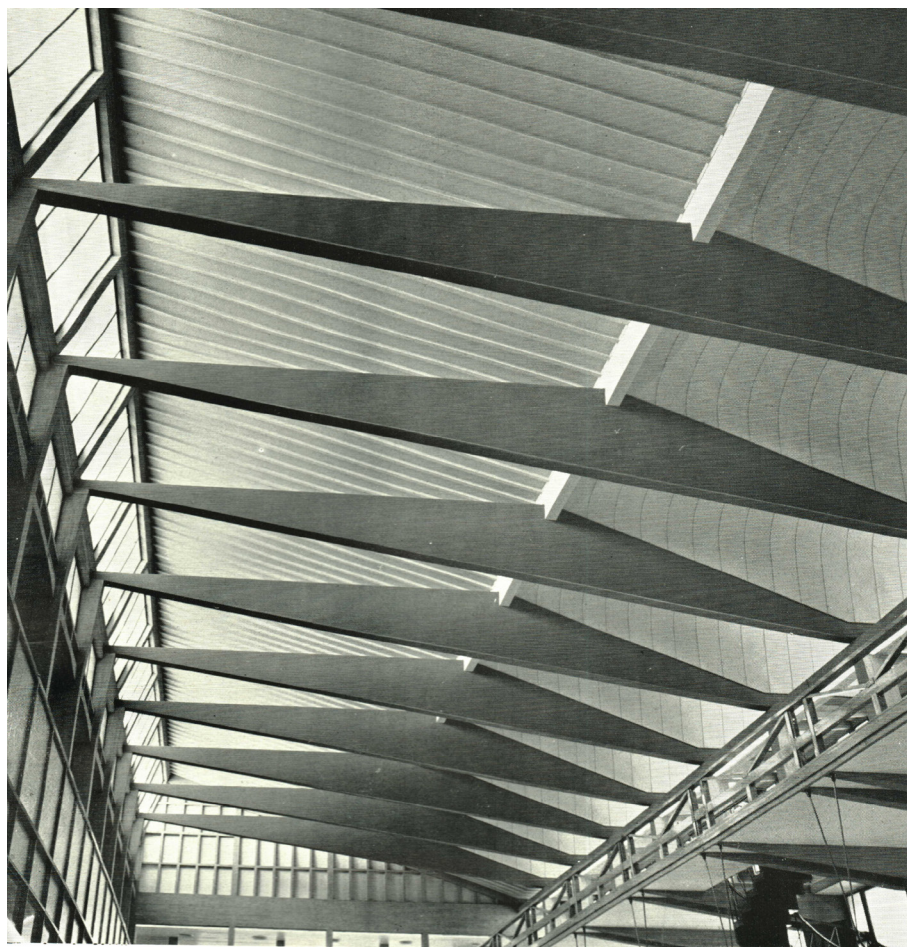
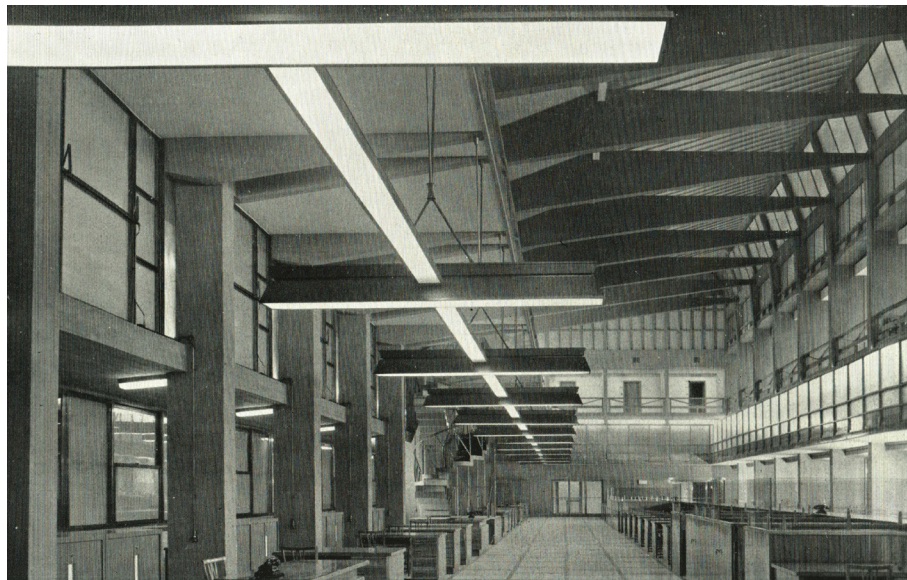


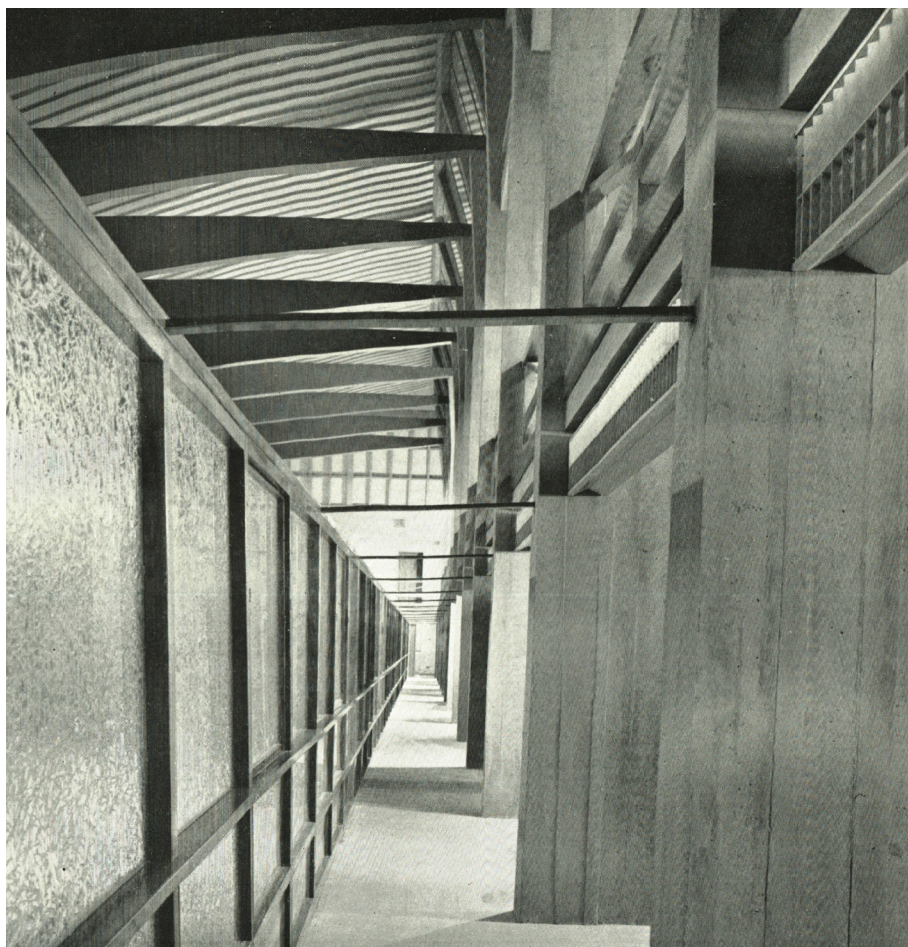
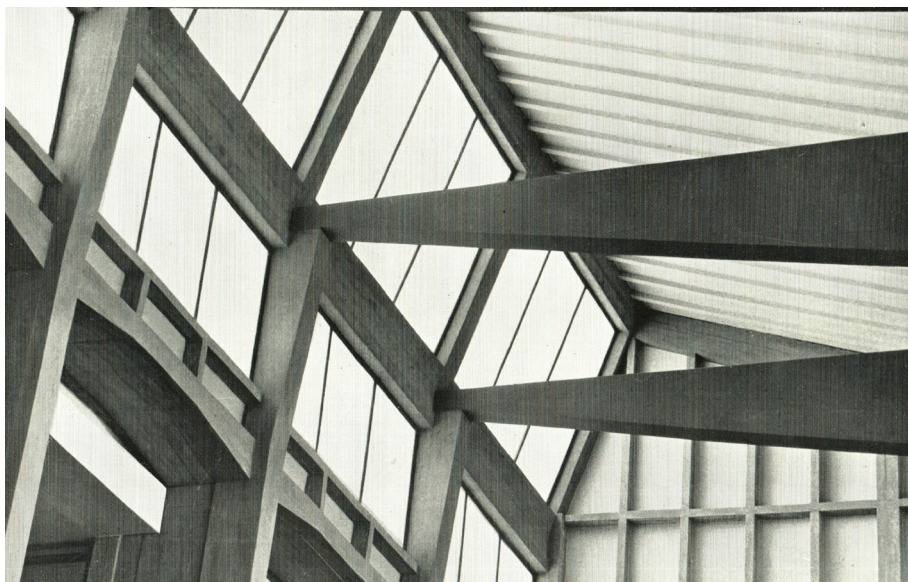


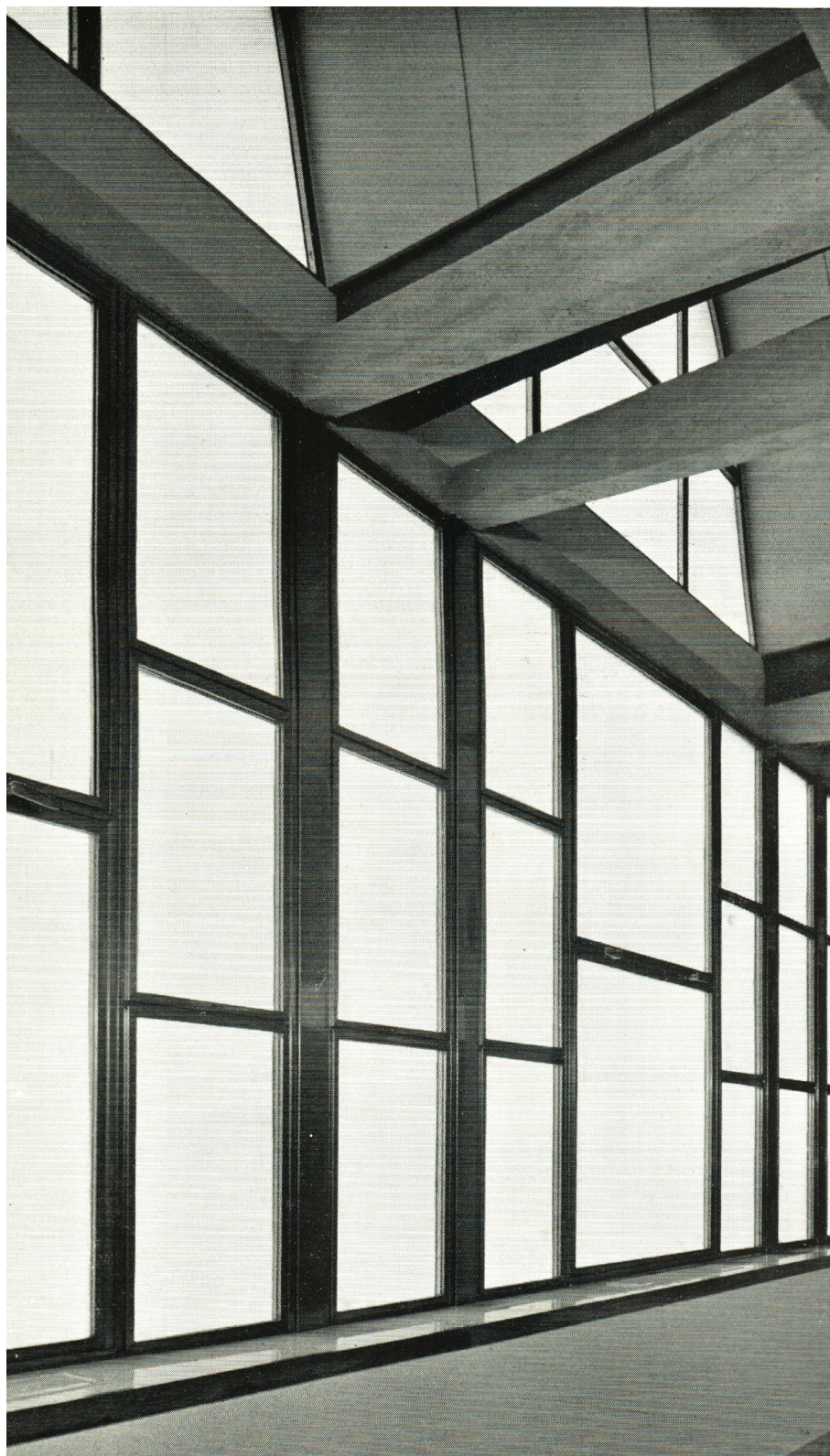










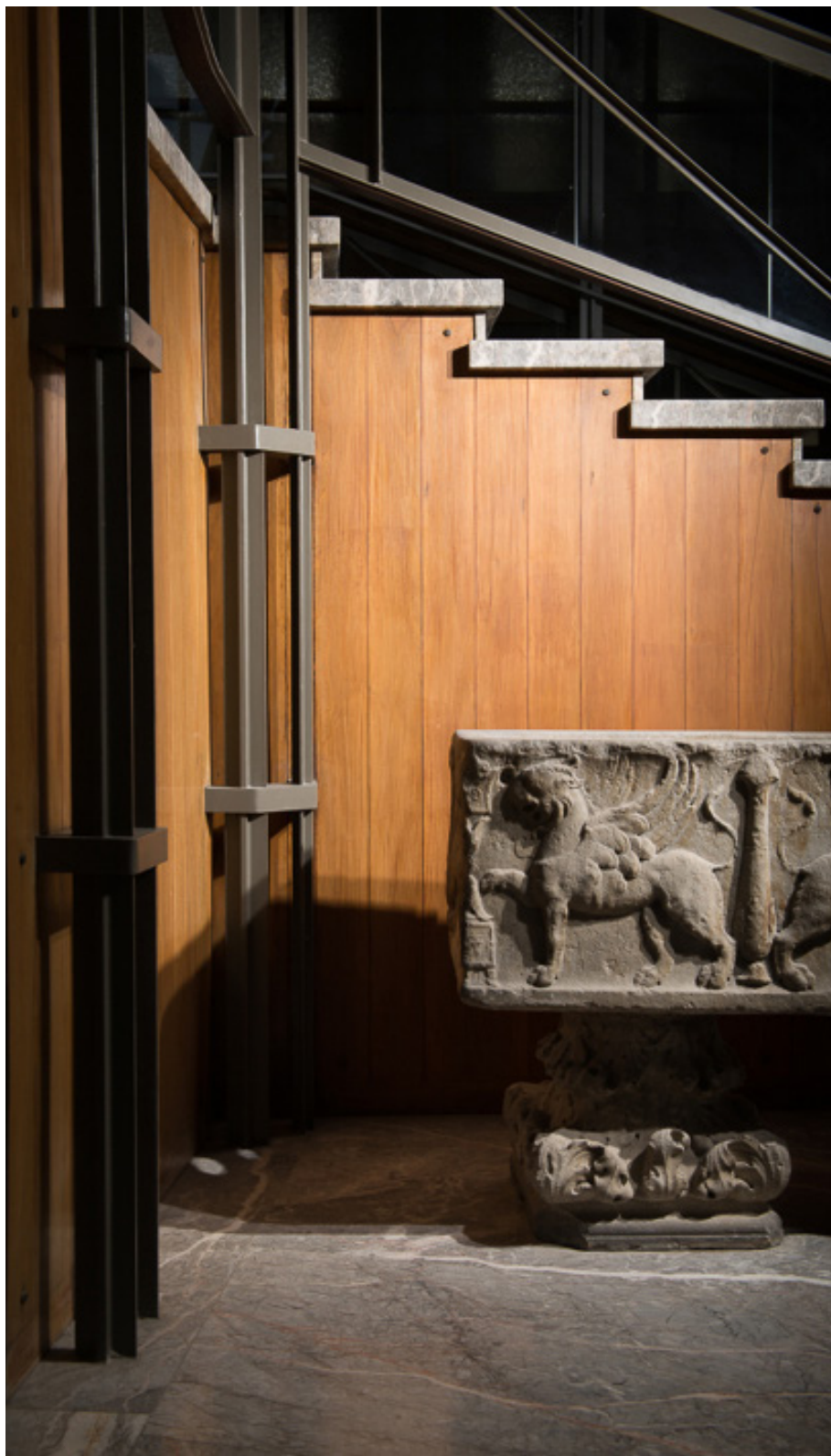


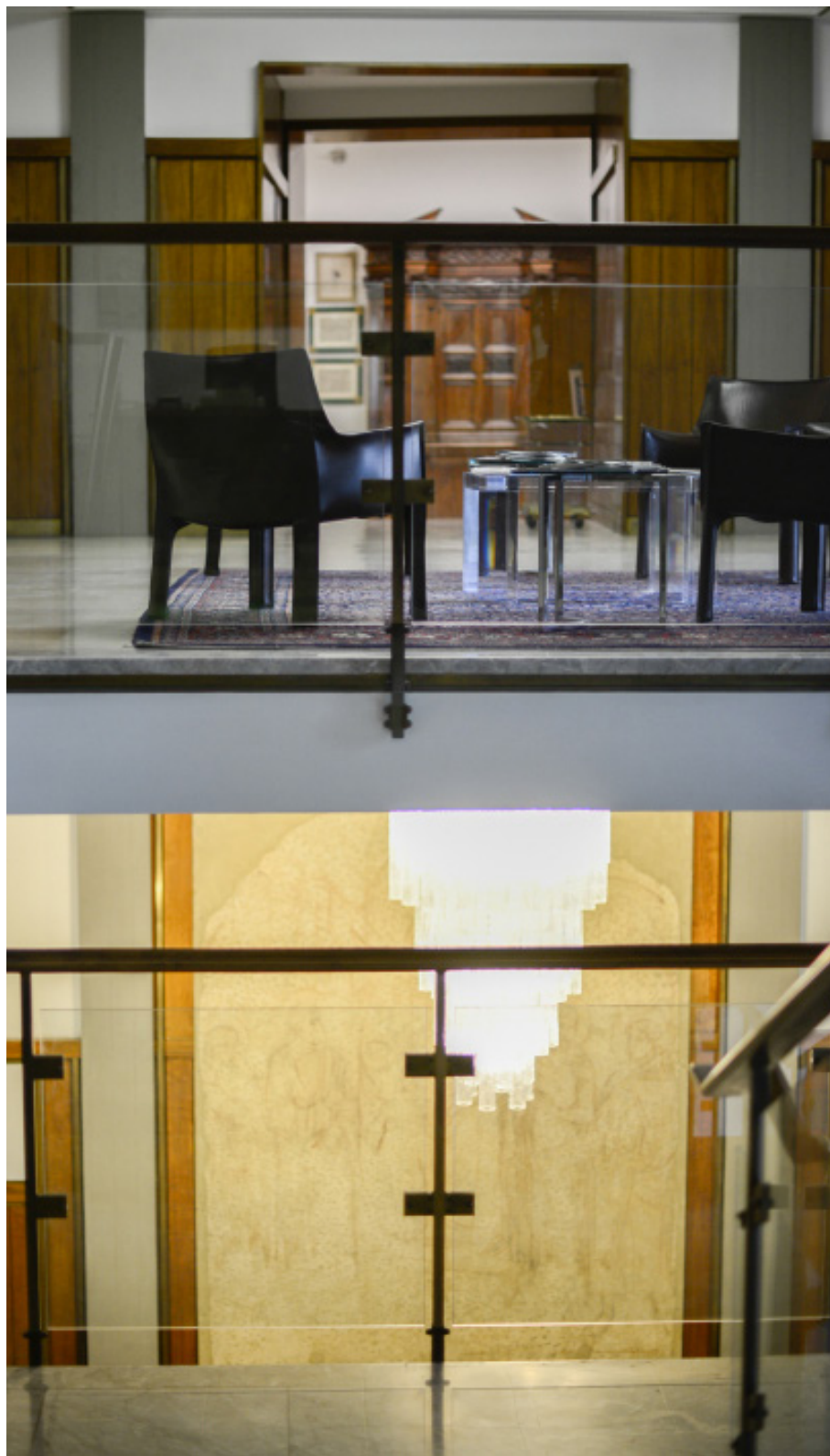


Le fotografie riportate da pagina 272 a 283 sono state scattate tra il 2016 e il 2017 e sono custodite nell' Archivio fotografico Fondazione CR Firenze, ne è vietata la riproduzione, totale o parziale, nonché la trasmissione.

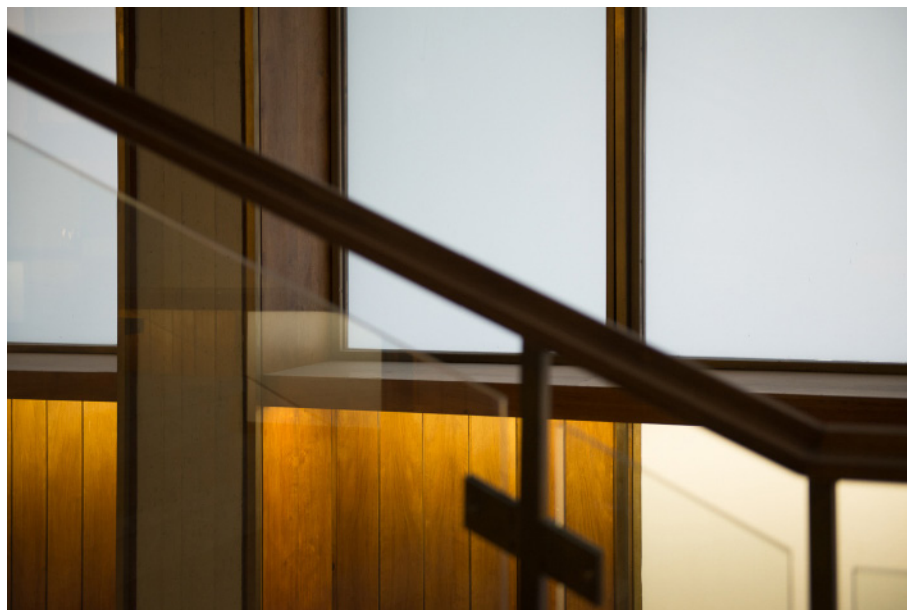
(credits by: George Tatge; Giuliano Koren; Fondazione Studio Marangoni)

























Le fotografie riportate da pagina 284 a 287 sono state scattate nel mese di ottobre 2017 e sono state autorizzate da Intesa Sanpaolo Rapporti con i Media - Banca dei Territori e Media locali. Direzione Relazioni Esterne, ne è vietata la riproduzione, totale o parziale, nonché la trasmissione.

Foto dell'autrice.









PARTE TERZA

APPENDICE

Bibliografia

Bibliografia di carattere generale

AA.VV, *Identità dell'architettura italiana*. 11° Convegno organizzato dall'Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura, Diabasis, Parma 2013.

AA.VV, *Luigi Moretti. Architetto del Novecento*, Gangemi, Roma, 2011.

AA.VV, *Giuseppe Terragni, architetto razionalista*, Enzo Pifferi Editore, Bergamo 2003.

AA. VV, *I. G. progetti e architetture 1933-1990*, Venezia, 1992.

Belluzzi Amedeo, Conforti Claudia, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza 1994.

Benincasa Carmine, *Architettura come dis-identità. Teoria delle catastrofi e architettura*, Dedalo Libri, Bari 1978.

Biraghi Marco, *Storia dell'architettura contemporanea, Vol. 1 1750-1945*, Einaudi 2008.

Bizzotto Renata, Chiumenti Luisa, Muntoni Alessandra, (a cura di) *50 Anni di Professione*, Edizioni Kappa, Roma 1983.

Brandi Cesare, *Struttura e architettura. Relazione svolta nella seduta ordinaria dell'8 aprile 1967*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1967.

Brusatin Manlio, *Storia delle linee*, Einaudi, Treviso, 2001.

Buccaro Alfredo, Manini Giancarlo, *Luigi Cosenza Oggi : 1905 - 2005*, Clean Edizioni, Napoli 2006.

Busata Renato, *Luigi Moretti. Architetture tra Roma e Milano nel secondo dopoguerra*, Leipzig, 2014.

- Cassirer Ernst, *Eidos und Eidolon : Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, Hamburg, 2008 tr. it. a cura di Andrea Pinotti, *Eidos e eidolon, il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Raffaello Cortina Editore, Verbania 2009.
- Cavadini Luigi, Longatti Alberto (a cura di), *Linee parallele. Razionalismo e astrattismo a Como negli anni trenta*, Lugano, 1992.
- Cennamo Michele, *Materiali per l'analisi dell'Architettura Moderna*, Fausto Fiorentino Editore, Napoli 1973.
- Ciucci Giorgio (a cura di), *L'architettura italiana oggi, racconto di una generazione*, Laterza 1989.
- Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi 2002.
- Ciucci Giorgio, *Giuseppe Terragni, opera completa*, a cura di Giorgio Ciucci con: Triennale di Milano, Centro Studi G. Terragni, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Documenti di architettura, Electa, Elemond Editori Associati, Milano 1996.
- Crespi Raffaella, *Giuseppe Terragni designer*, Franco Angeli Editore, Milano Terza edizione 1987.
- Curtis William J. R., *Modern Architecture since 900*, Phaidon Press Limited, London 1982, tr. it. a cura di Anna Barbera e Chiara Rodriguez, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon Press Limited, 2007.
- De Fusco Renato, *Storia dell'architettura contemporanea*, Universale Laterza, Bari 1981.
- De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore Milano, prima edizione 1986, Milano 2007.
- De Micheli Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli Editore Milano, prima edizione 1986, Milano 2007
- De Sessa Cesare, *Le radici storiche del movimento moderno, Plotino e l'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1984.
- De Seta Cesare (antologia a cura di), *Giolli. L'architettura razionale*, Editori Laterza, Bari 1972.
- De Seta Cesare, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1982.
- De Seta Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Editori Laterza, Bari, 1972.
- De Seta Cesare, *Origini ed eclisse del Movimento Moderno*, Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Bari 1980.
- Ferrari Mario, *Luigi Moretti: Casa delle armi nel Foro Mussolini a Roma, 1933 - 1937*, Elios Editore, 2010.

- Fiori Leonardi, Prizzon Massimo (a cura di), *Albini-Helg, La Rinascente*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1982.
- Frampton Kenneth, *Modern Architecture: a critical History, Thames and Hudson*, Londra 1980, tr. it. a cura di Maria De Benedetti e Raffaella Poletti, *Storia dell'architettura moderna*, Zannichelli Editore, Bologna 1982.
- Franchetti Pardo Vittorio, *L'architettura nelle città italiane del XX secolo: dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Editoriale Jaka Book, Ascoli Piceno 2003.
- Garofalo Francesco, Veresani Luca (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1993.
- Koenig Giovanni Klaus, *Enzo Zacchicoli. Il mestiere full time*, Dedalo Libri, Bari 1980.
- Le Corbusier Charles Edouard Jeanneret, *Vers une Architecture*, Paris 1923, tr. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, *Verso una Architettura*, Longanesi, Bergamo 2015.
- Loos Adolf, *Ins Leere gesprochen Trotzdem*, Verlag Herold Wien-München, 1962 tr. it. a cura di Sonia Gessner, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano 1972.
- Mantero Enrico (a cura di), *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli Editori, Bologna 1984.
- Mantero Enrico, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Architettura e città, Collana di Saggi diretta da Guido Canella, Dedalo libri, Cremona 1969.
- Marcianò Ada Francesca, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Architettura/Progetto, collana diretta da Giorgio Muratore, 11, Officina Edizioni, Roma 1987.
- Marcucci Laura, (a cura di) *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo*, Gangemi 2012.
- Moschini Francesco, Vaduva Gabriel, Roberto Caracciolo. Roma Razionalista, A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 2006.
- Oechslin Werner, *Le radici tedesche dell'architettura moderna. Gli esordi del Werkbund e di Mies*, Umberto Allemandi&C, Torino 2008.
- Pigafetta Giorgio, *Architettura dell'imitazione. Teoria dell'arte e architettura fra XV e XX secolo*, Alinea Editrice, Firenze 2005.
- Pisani Mario (a cura di), *Marcello Piacentini. Architettura moderna*, Marsilio Editori, Venezia 1996.

Polano Sergio, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa 1991.
Purini Franco, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari 2000.

Quaroni Ludovico, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gabriele Mazzotta Editori, Milano 1977.

Rebecchini Marcello, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma 1990.

Saggio Antonino, *Giuseppe Terragni. Vita e Opere*, Editori Laterza, Bari 2011.

Scott Geoffrey, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York, 1914, tr. it. a cura di Elena Croce, *L'architettura dell'Umanesimo. Contributo alla storia del gusto*, Lit Edizioni Srl, Roma 2014.

Sessa Ettore, *La nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio Ettore, Palermo 2014.

Spesso Marco, *L'architettura italiana nel Movimento Moderno 1926-1945*, Libreria Universitaria edizioni, Padova 2017.

Spinelli Luigi, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti*, Lettera Ventidue, Palermo, 2012.

Summerson Jhon, *The Classic Language of Architecture*, The British Broadcasting Corporation, London 1963, tr. It. A cura di Livia Moscone Bargilli, *Il linguaggio classic dell'architettura*, Einaudi, Torino 2000.

Ugo Vittorio (a cura di), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1990.

Venturi Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966 tr. it. a cura di Raffaele Gorjux e di Margherita Rossi Paulis, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 2014.

Zermani Paolo, *Architettura:luogo, tempo, terra, luce, silenzio*, Mondadori Electa S.p.A., Verona 2015.

Zermani Paolo, *Identità dell'architettura. Parte prima*, Officina Edizioni, Roma 2002.

Zermani Paolo, *L'architettura delle differenze*, Edizioni Kappa, Roma 1988.

Zevi Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino prima edizione 1948, ventunesima edizione 2009.

Zevi Bruno, *Storia dell'architettura moderna. Dalle origini al 1950.*, Giulio

Einaudi Editore, Torino 1961.

Zevi Bruno, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli Editori, Bologna 1980.

Bibliografia sul tema della rappresentazione

AA. VV., *Il disegno come idea*, a cura di Renato Partenope, Gangemi Editori, Roma 1996.

AA.VV., *Nel Disegno, saggio introduttivo di Antonino Terranova*, Edizioni Clear, Roma 1992.

Ackerman James, *Origins, Imitation, Conventions*, Massachusetts Institute of Technology, 2002, tr. it. A cura di Laura Bianciardi, Nicoletta Marconi, Margherita Zizi, *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*, Mondadori Electa spa, Milano 2003.

Albissini Piero, De Carlo Laura, *Architettura disegno modello, Verso un archivio digitale dell'opera di maestri del XX secolo*, Saggi di : Franco Purini, Lara Vinca Masini, Leonardo Baglioni, Laura Carlevaris, Federico Fallavollita, Alessio Tommasetti, Corrado Marcetti, Alessandro Micucci, Andrea Aleardi, Piero Albisinni, Roberto Fuda, Laura De Carlo, Gangemi Editore, Roma 2011.

Arnheim Rudolf, *Education of Vision*, University of California Press, 2004 tr. it. a cura di Mimesis Edizioni, *Pensiero visuale*, Mimesis Edizioni, Milano 2013.

Arnheim Rudolf, *The dynamics of architectural form*, The Regents of the University of California 1977, tr. it. a cura di Maurizio Vitta, *La dinamica della forma architettonica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1991.

Bank Jan, Van Buuren Maarten, *Dutch Culture in a European Perspective. 1900: The Age of Bourgeois Culture, Volume 3*, Royal Van Gorcum, Assen, The Netherlands 2004.

Barale Alice, Desideri Fabrizio, Ferretti Silvia (a cura di), *Energia e rappresentazione. Warburg, Panofsky, Wind*, Mimesis Edizione, Fano (P) 2016.

Belardi Paolo, *Brouillons d'Architects, una lezione sul disegno inventivo*, con una prefazione di F. Purini, Libria, Melfi 2004.

Belardi Paolo, *Nulla dies sine linea, una lezione sul disegno conoscitivo*, Libria, Melfi 2012.

Berger John, *Berger on Drawing*, Occasional Press, Co. Cork, Ireland 205, tr. it. a cura di Maria Nadotti e Luciano Bianciardi, Sul Disegnare, Libri Scheiwiller, Milano 2008.

Borsari Andrea (a cura di), *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazione, performabilità*, Associazione culturale Mimesis, Milano 2003.

Cervellini Francesco, *Il disegno come luogo del progetto. Note per una teoria della pratica del disegno di architettura*, Aracne Editrice, Ariccia 2016.

- Consonni Giancarlo, Tonon Graziella, *Il lapis zanzaresco di Pepin: Giuseppe Terragni prima del progetto*, Ronca Editore, Cremona 2004.
- Dal Fabbro Armando, *Astrazione e memoria*, figure e forme del comporre, Clean Edizioni, Napoli 2009.
- Dal Fabbro Armando, *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, MUCCHI Editor, Modena 1994.
- Dell'Aquila Mariella, *La rappresentazione nel progetto di architettura*, Edizioni Giannini, Napoli 1990.
- Di Franco Andrea, *Giuseppe Terragni, Novocomum. Il Progetto del Moderno*, Maggioli Editori, Milano 2008.
- Di Napoli Giuseppe, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino 2004.
- Eisenman Peter, *Giuseppe Terragni: Transformations, Deconpositions, Critiques*, Monacelli Press, Inc., New York, 2003, tr. it. a cura di Maria Baiocchi e Andrea Coppola per i testi di Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni, trasformazioni scomposizioni critiche, con i testi di Giuseppe Terragni e Manfredo Tafuri*, Quodlibet, Macerata 2004.
- Farinati Valeria, Teyssot George (a cura di), *Quatremère de Quincy. Dizionario storico di architettura*, Saggi Marsilio, Venezia 1992.
- Florio Riccardo, *Origini e permanenze della classicità in architettura. Un'esperienza di conoscenza. Disegno e rappresentazione dell'architettura*, con un contributo di T. Della Corte, *V. Procaccini*, Officina Edizioni, Roma 2004.
- Florio Riccardo, *Sul Disegno, riflessioni sul disegno di architettura, About drawing, reflections about architectural drawing*, Officina Edizioni, Roma 2012.
- Ginex Gaetano, *Disegno e deCostruzione*, Ipsa Editore, Palermo, 1990.
- Gregotti Vittorio, *Il disegno come strumento del progetto*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2014.
- Guillerme Jacques, *La figurazione in architettura*, Franco Angeli Editore, Milano 1982.
- Kandinsky Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche*, Verlag Albert Langen-München, 1926, tr. it. a cura di Melisenda Calasso, *Punto linea e superficie*, Adelphi Edizioni, Milano 1968.
- Lampugnani Vittorio Magnago, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Stoccarda 1982.

Lanfranchi Fabio, *Il linguaggio romano del disegno architettonico tra le due guerre*, Aracne Editrice, Roma, 2007.

Lunch Kevin, *The Image of the City*, Massachusetts Institute of Technology, 1960, tr. it. A cura di Gian Carlo Guarda, *L'immagine della città*, a cura di P. Ceccarelli, Marsilio Editori, Venezia 2016.

Mangione Flavio, Ribichini Luca, Terragni Attilio, *Giuseppe Terragni a Roma. Con Antonio Carminati, Cesare Cattaneo, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti e la collaborazione di Marcello Nizzoli, Mario Radice e Mario Sironi*, Prospettive Edizioni, Roma 2015.

Monestiroli Antonio, *L'architettura secondo Gardella*, Edizioni Laterza, Roma, 1997.

Odgen Charles Kay, Richards Ivor Armstrong, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Routledge & Kegan Paul Ltd, London 1923, tr. it. A cura di Luca Pavolini, *Il Significato del Significato. Studio dell'Influsso del Linguaggio sul Pensiero e della Scienza del Simbolismo*, Casa editrice Il Saggiatore, Milano 1966.

Panofsky Erwin, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday Anchor Books Doubleday & Company, Inc. Garden City, New York 1955, tr. it. A cura di Renzo Federici, *Il Significato delle arti visive*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 2010.

Purini Franco, *Gli spazi del tempo. Il disegno come memoria e misura delle cose*, Gangemi Editori, Roma 2011.

Purini Franco, *L'architettura didattica*, nuova edizione a cura di G. Neri, Gangemi Editore, Roma, 2002.

Purini Franco, *Scegliersi un tema*, a cura di S. Amaddeo, S. De Giuli, M. F. Faro, F. Messina, D. Vacca, C.S. Vicari Aversì, Iiriti Editore, Reggio Calabria 2002.

Purini Franco, *Una lezione sul disegno*, a cura di F. Cervellini e R. Partenope con un saggio di G. Contessi, Gangemi Editore, Roma 2007.

Rebecchini Giuseppe, *Idee di architettura, il momento iniziale del progetto*, Prospettive, Roma 2012.

Rosa Giancarlo, Sardo Nicolò, *La casa del fascio di Terragni a Roma. Analisi, ricostruzione, rappresentazione*, Officina Editore, 2013.

Sommella Grossi Marina, *Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943*, Electa, Milano 1998.

Ugo Vittorio, *μίμησις – mīmēsis, Sulla critica della rappresentazione dell'architettura*, Maggioli Editore, Milano 2008.

Ugo Vittorio, *Architettura e temporalità*, Edizioni Unicopli, Milano 2015.

Ugo Vittorio, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura. Postfazione di Roberto Masiero*, Edizioni Dedalo, Bari 1991.

Ugo Vittorio, *La costruzione geometrica della forma architettonica, esercizi*, Maggioli Editore, Milano 2007.

Bibliografia monografica su Giovanni Michelucci

AA.VV., *Lamiere d'acciaio nell'architettura*, Estratto dal catalogo della mostra «Forme e tecniche nell'architettura contemporanea» Galleria nazionale d'artemoderna, Roma, 20 marzo-20 aprile 1959 / prefazione di Palma Bucarelli e Konrad Wachsmann, Cornigliano SpA, Genova 1959.

AA.VV., *Michelucci per la città, la città per Michelucci*, ARTIFICIO EDIZIONI, Firenze 1991.

AA.VV., *L'architettura civile in Toscana. Dall'Illuminismo al Novecento*, Silvana Editoriale, Milano 2002.

Bertagni Stefano, Colonna Emiliano, Nuti Franco, *La della Cassa di Risparmio di Firenze di Giovanni Michelucci. Progetto e Costruzione*, EDIZIONI POLISTAMPA, Firenze 2013.

Biondillo Giovanni, *Giovanni Michelucci. Brani di città aperti a tutti*, Universale di Architettura, Venaria 1999.

Bulletti Andrea, Barbieri Caterina, *La scuola ritrovata, Un progetto semisconosciuto di Giovanni Michelucci*, PAGNINI E MARTINELLI EDITORI, Firenze 2004.

Cassa di Risparmio di Firenze, *Cassa di Risparmio di Firenze : i nuovi locali della sede*, Cassa di Risparmio, Firenze 1958.

Conforti Carlo, Duilio Roberto, Marandola Marzia, *Giovanni Michelucci 1891-1990*, Electa, Milano 2006.

Fabbrizzi Fabio, *Architetti del Novecento. Giovanni Michelucci, lo spazio che accoglie*, EDIFIR-Edizioni Firenze, Ospedaletto (Pisa) 2015.

Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2002.

Fondazione Giovanni Michelucci, *Giovanni Michelucci disegni inediti*. CENTRO DI EDIZIONI, Firenze 2011.

Gobbo Mario, *Cassa di risparmio di Firenze : Parole pronunziate dal Presidente Gr. Uff. Avv. Mario Gobbo in occasione dell'inaugurazione dei nuovi locali della Sede dell'Istituto in Firenze, 29 settembre 1957*, Tip. Giovacchini, Firenze 1957.

Marcetti Corrado, Musumeci Nadia, *Michelucci a Larderello. Il piano urbanistico e le architetture*, ALINEA EDITRICE, Firenze 2011.

Michelucci Giovanni E QART PROGETTI, *Il complesso teatrale di Olbia*, EDIZIONI POLISTAMPA, Firenze 2002.

Michelucci Giovanni, *Dove si incontrano gli angeli, pensieri fiabe e sogni* a cura di G. Cecconi, FONDAZIONE GIOVANNI MICHELUCCI/ CARLO ZELLA EDITORE, Firenze 2002.

Michelucci Giovanni, *Ferro Battuto e altre prose memoriali inedite*, a cura di Leonarda Musumeci, Postfazione di Corrado Marcetti, EDIZIONI VIA DEL VENTO, Pistoia 2008.

Michelucci Giovanni, *La città variabile*, a cura di F. Borsi, LEF, Firenze 1966.

Pica Agnoldomenico, *Architettura italiana ultima*, Edizioni del Milione, Milano 1959.

Privitera Francesca, *Disegnare dialoghi. Esercizio della sezione e progetto nell'opera di Giovanni Michelucci*, Op. Cit. archivio delle lezioni universitarie, Bandecchi& Vivaldi Editori, Pontedera gennaio 2008.

Rocchi Coopmans De Yoldi Giuseppe, *Le Corbusier Terragni Michelucci nelle tre opere più note: Cappella di Rochamp, Casa del Fascio, Chiesa dell'Autostrada*, Alinea Editrice, Firenze 2000.

Zevi Bruno, *Il palazzo senza facciata*, in L'Espresso, 20 ottobre 1957.

Riviste

AA. VV., *“L’eredità di Terragni e l’architettura italiana 1943-1968”*, atti del convegno di studi – Como, 14-15 settembre 1968, in *L’architettura. Cronache e storia*, n. I, maggio 1969.

Anceschi Giovanni, *Scena Eidomatica e Basic Design. Il campo unificato della presentazione visiva*, in *Quaderni Di*, n.8, Liguori Editore, Ercolano 1989.

Anselmi Alessandro, Anselmi Gino, *Quando il disegno diviene «segno»*. Storia, progetto e cronaca di uno stemma regionale, in *Disegnare idee e immagini*, anno II, n.3, dicembre 1991.

Bellini Federico, *Tra le pieghe dell’architettura e i nodi della vita*, in *Casabella* n.765, aprile 2008.

Ciucci Giorgio, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, in *Casabella* n.638, ottobre 1996.

Consonni Giancarlo, *Lo spazio delle relazioni*, in *Casabella* n.502, maggio 1984.

Corti Maria, *Luoghi mentali e percorsi dell’invenzione*, in *Casabella* n.503, giugno 1984.

Crotti Sergio, *Architettura come costruzione: progetto e cultura politecnica lombarda*, in *Casabella* n.511, marzo 1985.

Damisch Hubert, *Considerazioni sulla raffigurabilità*, in *Casabella* n.504, luglio 1984.

De Fusco Renato, *Disegno di architettura*, in *«Op. cit.»*, n. 6, maggio 1966 .

De Giorgi M., *L’opinione degli altri. Pietro Maria Bardi. Una polemica di cinquant’anni fa*, in *Casabella* n.495, ottobre 1983.

Dorfles Gillo, *Valori iconologici e semiotici in architettura*, in *«Op. cit.»*, n. 16, settembre 1969.

Fabbrizzi Fabio, *Trovare nella terra le ragioni di un fatto poetico 1972-1975 Giovanni Michelucci e il Memorial Michelangiolo*, in *Costruire la natura*, Firenze architettura, 1&2.2005, periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell’Architettura, anno IX n.1&2, pag. 150, Firenze settembre 2005.

Gravagnuolo Benedetto, *I tracciati dell’armonia. Tra storia, mito e progetto*, in *Quaderni Di*, n.8, Liguori Editore, Ercolano 1989.

Gregotti Vittorio, *Della rappresentazione collettiva*, in *Casabella* n.501, aprile 1984.

Gregotti Vittorio, *L'esercizio del dettaglio*, in Casabella n. 492, giugno 1983.

Gregotti Vittorio, *Scale della rappresentazione*, in Casabella n.504, luglio 1984.

Gregotti Vittorio, *Topos*, in Casabella n.502, marzo 1984.

Isotta Emilio, *Sulla Cassa di Risparmio di Michelucci: la città nella banca*, in L'architettura cronache e storia n. 31, maggio 1958.

Le Copertine della Domenica, Sessant'anni tra cronaca e storia nelle immagini dei grandi disegnatori della Domenica del Corriere, 1929-1933, Rizzoli Editore, Milano, 1976.

Lenza Cettina, *Architettura e mimesi*, in «Op. cit.», n. 72, settembre 1988.

Lugli Leonardo, *La Cassa di Risparmio, a Firenze. Architetto Giovanni Michelucci*, in L'architettura cronache e storia n. 31, maggio 1958.

Mezzetti Carlo, *Rappresentazione e linguaggio architettonico: la «Scuola Romana» negli anni Trenta*, in Disegnare idee e immagini, anno I, n.0, ottobre 1989.

Michelucci Giovanni, *Rispondere ad un'esigenza popolare con una forma culturalmente efficace*, in L'architettura cronache e storia n. 31, maggio 1958.

Pagano Giuseppe, *Alla ricerca dell'italianità*, in Casabella n.119, novembre 1937.

Pagano Giuseppe, *Architettura Nazionale*, in Casabella n.85, gennaio 1935.

Pagano Giuseppe, *Studi per l'applicazione razionale di una struttura a elementi di cemento*, in Casabella n.123, marzo 1938.

Pagano Giuseppe, *Tre anni di architettura in Italia*, in Casabella n.110, febbraio 1937.

Pisani Daniele, *L'impero dei segni. Eisenman e Terragni*, in Casabella n.738, novembre 2005.

Polin Giacomo, *Alcuni giovani architetti lombardi*, in Casabella n.511, marzo 1985.

Privitera Francesca, *Giovanni Michelucci: anatomia dello spazio* in La Sezione, Firenze architettura, 1.2009, periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, anno XIII n.1, pag. 94-99, Firenze, settembre 2009.

Reichlin Bruno, *L'assonometria come progetto*, in Lotus International, n.22, Milano, 1979.

Ribichini Luca, *Il disegno di progetto: intervista a Paolo Portoghesi*, in Disegnare idee e immagini, anno V/VI, n.9/10, dicembre 1994/giugno 1995.

Rizzoli P., *Il disegno di architettura come sistema semiotico*, in Quaderni Di, n.8,

Liguori Editore, Ercolano 1989.

Rogers Ernesto Nathan, *Continuità o crisi?*, in Casabella n. 215, aprile/maggio 1958.

Scolari Massimo, *Progetto e immagine d'architettura*, in Casabella n.504, luglio 1984.

Tesi di Dottorato

Censi Simone, *Se hace camino al andar. Architettura in Italia e Spagna nel secondo dopoguerra*, Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Sassari, XXVIII Ciclo, 2015/16.

De Simone Raffaella, *Architettura contemporanea in Sicilia: sul disegno*, Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, XXI Ciclo, 2008.

Florio Riccardo, *Le geometrie come matrici generative del disegno di progetto. La città della musica a Parigi di Christian Portzamparc*. Consorzio fra le Facoltà di Architettura delle Università degli Studi di Palermo, Reggio Calabria, Napoli, 1993.

Santoianni Vittorio, *Il Razionalismo nelle colonie italiane 1928-1943 La «nuova architettura» delle Terre d'Oltremare*, Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, XX Ciclo, 2008.

Vanini Cristina, *Il disegno del progetto architettonico: dalle origini alla contemporaneità. Ricerca di costanti e varianti tra le regole espressive nella storia, dal disegno manuale al disegno digitale*, Facoltà di Ingegneria Edile dell'Università degli Studi di Cagliari, XXIII Ciclo, 2009/2010.

Archivi consultati

Archivio Cassa di Risparmio di Firenze (Firenze).

Archivio Fondazione Giovanni Michelucci (Fiesole).

Sitografia

Dizionario Etimologico

<http://www.etimo.it/>

<http://www.michelucci.it/>

<http://db.michelucci.it/archivi/disegni/>

<https://www.archivioterragni.it/projects-como/>

<http://www.treccani.it/>

<http://www.architetti.san.beniculturali.it>

<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD02F952/>

http://www.luigicosenza.it/doc/opere/img/f013_villa_oro.htm

<http://www.fondoridolfi.org/opere-e-progetti.htm>

<https://vimeo.com/87473425>

http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_

[riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA %20rivista%20](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

[del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

<http://ffmaam.it/collezione/mario-ridolfi#mario-ridolfi>

[http://www.casadellarchitettura.eu/index.](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

[php?do=fascicoli&idRiviste=8&nameRiviste=RASSEGNA%20DI%20](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

[ARCHITETTURA%20rivista%20mensile%20di%20architettura%20](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

[e%20decorazione](http://www.casadellarchitettura.eu/index.php?do=arch_riviste&idRiviste=5&nameRiviste=ARCHITETTURA%20rivista%20del%20sindacato%20nazionale%20fascista%20architetti)

<http://www.casadellarchitettura.eu/inglese/index.php?do=fascicoli&id>

[http://demo.netribe.it/anni30/it/stazione_santa_maria_novella.](http://demo.netribe.it/anni30/it/stazione_santa_maria_novella.html#prettyPhoto[pp_gal]/14/)

[html#prettyPhoto\[pp_gal\]/14/](http://demo.netribe.it/anni30/it/stazione_santa_maria_novella.html#prettyPhoto[pp_gal]/14/)

<http://fondationlecorbusier.fr>

<https://www.archivioluigicosenza.it/it/>

<http://www.archidiap.com/>

Fonti illustrazioni

CAPITOLO PRIMO

Il disegno di progetto in Italia dagli anni '30 agli anni '60 del Novecento

1.1 Presupposti per una nuova architettura tra μίμησις (mímēsis) e ricerca di un nuovo linguaggio

- Fig.1 R. Florio, *Origini e permanenze della classicità in architettura. Un'esperienza di conoscenza. Disegno e rappresentazione dell'architettura*, con un contributo di T. Della Corte, V. Procaccini, Officina Edizioni, Roma 2004, p. 112.
- Fig.2 *Ivi*, p. 298.
- Fig.3 V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Stoccarda 1982, p.74.
- Fig.4 Curtis William J. R., *Modern Architecture since 900*, Phaidon Press Limited, London 1982, tr. it. a cura di Anna Barbera e Chiara Rodriquez, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon Press Limited, 2007, p. 191.
- Fig.5 <https://www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/compositie-met-groot-rood-vlak-geel-zwart-grijs-en-blauw>
- Fig.6 V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura nel ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Stoccarda 1982, p. 95.
- Fig.7 http://en.nai.nl/collection/view_the_collection/item/_rp_kolom2-1_elementId/1_669536

- Fig.8 http://studiomaven.org/Workflow__53726.html
- Fig.9 <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/>
- Fig.10 <https://www.icharta.com/en/c-063815-1932-roma-arch-armando-brasini-progetto-piano-regolatore-via-dei-colli-foto.html>
- Fig.11 <https://archiwatch.it/2012/12/21/34851/0361/>

1.2 Il di-segno dei protagonisti negli anni '30

- Fig.12 Marcianò Ada Francesca, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Architettura/Progetto, collana diretta da Giorgio Muratore, 11, Officina Edizioni, Roma 1987, p.118.
- Fig.13 *Ivi*, p.29.
- Fig.14 *Ivi*, p.26.
- Fig.15 <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD02F952/>
- Fig.16 R. Florio, *Origini e permanenze della classicità in architettura. Un'esperienza di conoscenza. Disegno e rappresentazione dell'architettura*, con un contributo di T. Della Corte, V. Procaccini, Officina Edizioni, Roma 2004, p. 327.
- Fig.17 R. Florio, T. Della Corte, F. Melis, *La rappresentazione delle progressioni spaziali, tra prospettiva statica e prospettiva dinamica. Gli spazi di transizione nel Danteum*. In AA. VV., UID 2017 - 39° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione XIV Congresso della Unione Italiana per il Disegno Territori e frontiere della rappresentazione - Territories and frontiers of representation, p. 324.
- Fig.18 <http://boccalorenzo.blogspot.it/2010/05/roma-30-la-basilica-di-massenzio-e-il.html>
- Fig.19-20 Marcianò Ada Francesca, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Architettura/Progetto, collana diretta da Giorgio Muratore, 11, Officina Edizioni, Roma 1987, p.57.
- Fig.21 *Ivi*, p.137.
- Fig.22 *Ivi*.
- Fig.23 Rosa Giancarlo, Sardo Nicolò, *La casa del fascio di Terragni a Roma. Analisi, ricostruzione, rappresentazione*, Officina Editore, 2013, p.22.
- Fig.24 *Ivi*, p.25.
- Fig.25 Ciucci Giorgio, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, in Casa-

- bella n.638, ottobre 1996, p.81.
- Fig.26 *Ivi*, p.78.
- Fig.27 Sommella Grossi Marina, *Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943*, Electa, Milano 1998, p.69.
- Fig.28 *Ivi*.
- Fig.29 *Ivi*, p.116.
- Fig.30 *Ivi*, p.85.
- Fig.31 *Ivi*, p.98.
- Fig.32 *Ivi*, p.99.
- Fig.33 *Ivi*, p.99.
- Fig.34 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.110.
- Fig.35 <http://wikimapia.org/33924774/it/Villa-Valiani>
- Fig.36 <http://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2015/11/20/finenze-smn-tanti-auguri/>
- Fig.37 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/previewAD1849.jpg>
- Fig.38 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.20.
- Fig.39-42 A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Edizioni Laterza, Roma, 1997.
- Fig.43 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.23.
- Fig.44 A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Edizioni Laterza, Roma, 1997.
- Fig.45-47 AA. VV, *I. G. progetti e architetture 1933-1990*, Venezia, 1992, p.8.
- Fig.48 <https://www.archivioluigicosenza.it/it/11/mercato-ittico-napoli-1929-1935>
- Fig.49-50 <https://www.archivioluigicosenza.it/it/6/villa-oro-napoli-1934-1937>
- Fig.51 http://www.fondoridolfi.org/FondoRidolfi/38_5/periodo/progetto-di-concorso-per-una-fontana-commemorativa-da-erigersi-nel-piazzale-della-stazione-di-bologna-in-memoria-degli-operai-deceduti-nella-costruzione-della-linea-ferroviaria-direttissima-firenze-bolognahtm
- Fig.52-54 http://www.fondoridolfi.org/FondoRidolfi/periodo/5_do-o39_ta4/disponibili-online.htm
- Fig.55-56 http://www.fondoridolfi.org/FondoRidolfi/49_5/periodo/palazzina-colombo.htm
- Fig.57-58 http://www.fondoridolfi.org/FondoRidolfi/45_5/periodo

- do/istituto-tecnico-antonio-bordoni-a-pavia.htm
- Fig.59 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960*, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi, Officina edizioni, Roma, 1990, p.64.
- Fig.60-61 *Ivi*, p.76.
- Fig.62-64 F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1993, pp. 104-105.
- Fig.65-74 <http://www.archidiap.com/opera/casa-delle-armi/>

1.3 Il disegno architettonico e l'eredità del Razionalismo Italiano fino agli anni '60

- Fig.75 <https://www.archivioterragni.it/projects-como/case-popolari/>
- Fig.76-77 M. Sommella Grossi, *Alberto Sartoris. L'immagine razionalista 1917-1943*, Electa, Milano 1998, pp. 158-159
- Fig.78-79 <http://www.architetti.san.beniculturali.it/web/architetti/progetti/dettaglio-progetti?ambito=progetti&idArticle=20961&step=documentiDigitali>
- Fig.80 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960*, Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi, Officina edizioni, Roma, 1990, p.29.
- Fig.81 *Ivi*, p.39.
- Fig.82 *Ivi*, p.172.
- Fig.83-93 <http://www.fondoridolfi.org/opere-e-progetti.htm>
- Fig.94-97 F. Garofalo, L. Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Zanichelli, Bologna, 1993, pp. 138-139.
- Fig.98-99 *Ivi*, p. 140.
- Fig.100 *Ivi*, p. 141.
- Fig.101 *Ivi*, p. 149.
- Fig.102 *Ivi*, p. 150.
- Fig.103 *Ivi*, p. 152.
- Fig.104 *Ivi*, p. 153.
- Fig.105-109 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P074&project=on&check=on>

CAPITOLO SECONDO

Espressività e lettura semantica del disegno di progetto

2.1 Idea e rappresentazione

- Fig.1 Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 91.
- Fig.2 V. M. Lampugnani, *La realtà dell'immagine. Disegni di*

architettura nel ventesimo secolo, Edizioni di Comunità,
Stoccarda 1982, p. 82.

2.2 Il disegno di progetto come espressione poetica

- Fig.3 http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6518&sysLanguage=en-en&itemPos=12&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=22&sysParentName=&sysParentId=74
- Fig.4 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P138&project=on&check=on>

2.3 Segno e significato: lettura semantica del disegno di progetto

- Fig.5 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P138&project=on&check=on>
- Fig.6 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P145&project=on&check=on>
- Fig.7 A.F. Marcianò, *Giuseppe Terragni opera completa 1925-1943*, Architettura/Progetto, collana diretta da Giorgio Muratore, 11, Officina Edizioni, Roma 1987, p.210.

CAPITOLO TERZO

La poetica 'disegnata' di Giovanni Michelucci

La Cassa di Risparmio di Firenze: tra integrazione e innovazione

3.1 Giovanni Michelucci attraverso il disegno

- Fig.1, 2 M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960. Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina edizioni, Roma, 1990, p.113.
- Fig.3 Curtis William J. R., *Modern Architecture since 900*, Phaidon Press Limited, London 1982, tr. it. a cura di Anna Barbera e Chiara Rodriguez, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon Press Limited, 2007, p. 101.
- Fig.4 <http://whc.unesco.org/en/list/1368/gallery/>
- Fig.5 <http://www.fontecedro.it/blog/erich-mendelsohn-universum-kino-berlin-1927-28>
- Fig.6,7 <https://www.area-arch.it/it/la-stazione-di-firenze-santa-maria-novella-da-ottantanni-la-porta-della-citta/>
- Fig.8, 9 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=NC13&project=on&check=on>

- Fig.10-18 Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2002, pp. 89-110.
- Fig.19-29 Fondazione Giovanni Michelucci (a cura di), *Giovanni Michelucci. Disegni 1935-1964*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2002, pp. 111-116.
- Fig.30-34 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P169&project=on&check=on>
- Fig.35-46 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P047&project=on&check=on>
- Fig.47 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P216&project=on&check=on>
- Fig.48 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P166&project=on&check=on>
- Fig.49 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P190&project=on&check=on>
- Fig.50 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P214&project=on&check=on>
- Fig.51 C. Marretti, N. Musumeci, *Michelucci a Larderello. Il piano urbanistico e le architetture*, ALINEA EDITRICE, Firenze 2011, p.43.
- Fig.52 *Ivi*, p.53.
- Fig.53 *Ivi*, p.54.
- Fig.54 *Ivi*, p.78.
- Fig.55-56 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P128&project=on&check=on>
- Fig.57 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=NC02&project=on&check=on>
- Fig.58 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=NC04&project=on&check=on>
- Fig.59 <http://www.artearti.net/magazine/articolo/giovanni-michelucci-la-costruzione-della-citta/>
- Fig.60-62 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P209&project=on&check=on>
- Fig.63 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=NC08&project=on&check=on>
- Fig.64-66 <http://db.michelucci.it/archivi/disegni/?opera=P221&project=on&check=on>

3.2 La Cassa di Risparmio di Firenze.

- Fig.67 S. Bertagni E. Colonna, F. Nuti, *La della Cassa di Risparmio di Firenze di Giovanni Michelucci. Progetto e Costruzione*, EDIZIONI POLISTAMPA, Firenze 2013, p.27.
- Fig.68 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.69-70 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.71 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.72 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.73 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.

3.3 La continuità tra architettura e città

- Fig.74 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.75-76 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.77-80 Foto dell'autrice.

3.4 Dall'idea al dettaglio costruttivo

- Fig.81-83 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.84-86 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.87-88 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.89-92 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.93 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.94-97 Disegni dell'autrice.
- Fig.98 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.99-101 Disegni dell'autrice.
- Fig.102 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.103-105 Disegni dell'autrice.
- Fig.106 © Archivio della Cassa di Risparmio di Firenze.
- Fig.107-111 Disegni dell'autrice.
- Fig.112 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.113-115 Disegni dell'autrice.
- Fig.116 © Archivio della Fondazione Giovanni Michelucci di Fiesole.
- Fig.117-121 Disegni dell'autrice.

CAPITOLO QUARTO
Documentazione d'archivio
Regesto fotografico

© Le immagini catalogate in questo capitolo sono state reperite presso gli archivi dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e della Fondazione Giovanni Michelucci.

© Le fotografie dell'autrice sono state autorizzate da Intesa Sanpaolo Rapporti con i Media - Banca dei Territori e Media locali. Direzione Relazioni Esterne.



Fatima Melis, si laurea nel 2013, con lode, in Architettura presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II con una tesi in Composizione Architettonica e Urbana e Applicazioni di Geometria Descrittiva. Cultore della materia ICAR 17, svolge attività di ricerca nel settore del Rilievo e della Rappresentazione del Dipartimento di Architettura di Napoli.

RSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI

A E RILIEVO E RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELL'AM

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Architettura
Dottorato di Ricerca in **Tecnologia dell'Architettura e**
Rilievo e Rappresentazione
dell'Architettura e dell'Ambiente ciclo XXX

Coordinatore
Michelangelo Russo

Collegio dei docenti

Roberta Amirante	Renato Capozzi
Aldo Aveta	Maria Cerreta
Loreto Colombo	Laura Lieto
Antonella di Luggo	Pasquale Miano
Leonardo Di Mauro	Lilia Pagano
Riccardo Florio	Renata Picone
Dora Francese	Antonietta Piemontese
Luigi Fusco Girard	Carmine Piscopo
Carlo Gasparrini	Sergio Pone
Mario Losasso	Valentina Russo
Fabio Mangone	Maria Rosaria Santangelo
Francesco Domenico Moccia	Federica Visconti
Maria Rita Pinto	Valeria D'Ambrosio
Michelangelo Russo	Andrea Maglio
Alfredo Buccaro	Paola Scala
Massimiliano Campi	

DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II UNIVERSITÀ D

BIENTE DOTTORATO DI RICERCA IN TECNOLOGIA DELL'ARCHITETTURA E RILIEVO E RAPPRESENTAZIONE DELL'ARCHITETTURA E DELL'AMBIENTE