



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Il seme nel solco comporre nella versilia di carlo carrà

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Il seme nel solco comporre nella versilia di carlo carrà / Andrea Innocenzo Volpe; Alberto Pireddu. - STAMPA. - (2019), pp. 1-160.

Availability:

This version is available at: 2158/1168909 since: 2019-07-30T23:33:12Z

Publisher:

Dida Press Dipartimento di Architettura DIDA Università degli Studi di Firenze

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

ANDREA INNOCENZO VOLPE
ALBERTO PIREDDU

Il seme nel solco

*Comporre nella Versilia
di Carlo Carrà*

R



R

La serie di pubblicazioni scientifiche **Ricerche | architettura, design, territorio** ha l'obiettivo di diffondere i risultati delle ricerche e dei progetti realizzati dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze in ambito nazionale e internazionale.

Ogni volume è soggetto ad una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata al Comitato Scientifico Editoriale del Dipartimento di Architettura. Tutte le pubblicazioni sono inoltre *open access* sul Web, per favorire non solo la diffusione ma anche una valutazione aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze promuove e sostiene questa collana per offrire un contributo alla ricerca internazionale sul progetto sia sul piano teorico-critico che operativo.

The Research | architecture, design, and territory series of scientific publications has the purpose of disseminating the results of national and international research and project carried out by the Department of Architecture of the University of Florence (DIDA).

The volumes are subject to a qualitative process of acceptance and evaluation based on peer review, which is entrusted to the Scientific Publications Committee of the Department of Architecture. Furthermore, all publications are available on an open-access basis on the Internet, which not only favors their diffusion, but also fosters an effective evaluation from the entire international scientific community.

The Department of Architecture of the University of Florence promotes and supports this series in order to offer a useful contribution to international research on architectural design, both at the theoretico-critical and operative levels.

R

ricerche | architettura design territorio

Coordinatore | *Scientific coordinator*

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | *Editorial board*

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Marta Berni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Stefano Bertocci** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Antonio Borri** | Università di Perugia, Italy; **Molly Bourne** | Syracuse University, USA; **Andrea Campioli** | Politecnico di Milano, Italy; **Miquel Casals Casanova** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Marguerite Crawford** | University of California at Berkeley, USA; **Rosa De Marco** | ENSA Paris-La-Villette, France; **Fabrizio Gai** | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; **Javier Gallego Roja** | Universidad de Granada, Spain; **Giulio Giovannoni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Robert Levy** | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; **Fabio Lucchesi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Pietro Matracchi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Camilla Mileto** | Universidad Politecnica de Valencia, Spain | **Bernhard Mueller** | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; **Libby Porter** | Monash University in Melbourne, Australia; **Rosa Povedano Ferré** | Universitat de Barcelona, Spain; **Pablo Rodriguez-Navarro** | Universidad Politecnica de Valencia, Spain; **Luisa Rovero** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **José-Carlos Salcedo Hernández** | Universidad de Extremadura, Spain; **Marco Tanganelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Maria Chiara Torricelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Ulisse Tramonti** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Andrea Vallicelli** | Università di Pescara, Italy; **Corinna Vasič** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Joan Lluís Zamora i Mestre** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Mariella Zoppi** | Università degli Studi di Firenze, Italy

ANDREA INNOCENZO VOLPE
ALBERTO PIREDDU

Il seme nel solco

*Comporre nella Versilia
di Carlo Carrà*





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

p.11

Carlo Carrà, *La foce del Cinquale 1928*, olio su tela cm 63x85,5, Museo del Novecento, Milano
© Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati, © Mondadori PortfolioElecta/Luca Carrà

pp.17-21

Casa in Versilia di Carlo Carrà: fotografie dell'esterno, della loggia, dello studio e degli arredi progettati da Giuseppe Pagano per gentile concessione di Luca Carrà © tutti i diritti riservati.

Un ringraziamento particolare a Graziella Tonon, Renzo Riboldazzi, Giancarlo Consonni, Direzione Scientifica dell'Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano DASTU per aver concesso le fotografie dei modelli e i disegni del progetto di Villa Latina e Villa Ludolf.

Un cordiale ringraziamento all'Archivio Fondazione Giovanni Michelucci e alla curatrice Nadia Musumeci per averci fornito la fotografia scattata da G. Michelucci "Forte dei Marmi, Villa del Beccaro (1940 ca) Trame che ricordano le immagini di Pompei" e quella dello Studio Barsotti di Firenze relativa a Villa Vittoria

Un ringraziamento particolare al Dott.Gori e tutta la segreteria della Collezione Gori, Fattoria di Celle, Pistoia, per aver concesso le immagini raccolte nei Taccuini 1-2-3-4 del Viaggio a Celle

in copertina

L'area naturalistica del Lago di Porta, Pietrasanta (foto di Andrea I. Volpe)

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Giacomo Dallatorre



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2019
ISBN 978-88-3338-072-8

Stampato su carta di pura cellulosa Fedrigoni Arcoset

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



HEAVY METAL
FREE
ABSENCE
CE 94763

INDICE

Il seme nel solco. Comporre nella Versilia di Carlo Carrà	11
Andrea Innocenzo Volpe	
Sur le motif. Occhi che pensano	43
Edoardo Cresci	
Viaggio a Celle	51
Giacomo Dallatorre	
La lezione dell'Antico. Misurare per comprendere e comporre l'architettura	63
Alberto Pireddu	
Il luogo, il programma	81
Andrea Innocenzo Volpe	
Progetti	97

POTESSE' IO SOSTENER
TERRA DI LUNI, COME
IN TE AMO IL DIVIN
L'UMILE RUSCO;
[...] POTESSE L'ARTE
SERCHIO A VAL DI MA
AL VARA E AL GOLFO,
IN UN CERCHIO CON L'
TROPPO È GRAVE AL M
DIPARTENZA. COME DA
ESILIA DAL MARMO CH
L'AVENZA E LA VERSI

TI NELLA MANO,
UN VASO ETRUSCO!
MARMO APUANO,

MIA, DA VAL DI
GRA E PER LE PÀNIE
TUTTA STRINGERTI
ALPE A GARA!
IO COR LA
L CORPO L'ANIMA SI
E BIANCHEGGIA TRA
LIA



Il seme nel solco

Comporre nella Versilia di Carlo Carrà

ANDREA INNOCENZO VOLPE

ALBERTO PIREDDU





IL SEME NEL SOLCO. COMPORRE NELLA VERSILIA DI
CARLO CARRÀ

Andrea Innocenzo Volpe

[...] Potess'io sostenerti nella mano,
terra di Luni, come un vaso etrusco!
In te amo il divin marmo apuano,
L'umile rusco;
amo la tua materia prometéa,
la sabbia delle tue selve aromali,
l'aquila dei tuoi picchi, la ninfea
de' tuoi canali.
Potesse l'arte mia, da Val di Serchio
a Val di Magra e per le Pànie al Vara
e al Golfo, tutta stringerti in un cerchio
con l'alpe a gara!
Troppo è grave al mio cor la dipartenza.
Come dal corpo l'anima si esilia
dal marmo che biancheggia tra l'Avenza
e la Versilia [...]
(Gabriele D'Annunzio, Il commiato, Alcione, 1903)

Incastonata tra un *mare etrusco* e le aspre montagne un tempo abitate dalle combattive tribù dei Liguri-Apuani, l'arcadica Versilia cantata da D'Annunzio in Alcione erompe in forma di ninfa dall'ombrosa macchia mediterranea che, a guisa di fondale delle spiagge, difende l'entroterra dalle brezze marine e dal libeccio che sempre segna la fine dell'estate.

Qui, protetto dalla volta delle verdi chiome dei pini e dal soffice tappeto di aghi dorati, il rito della trasformazione panica dell'umano in natura e in paesaggio può nuovamente celebrarsi: nel pineto di Ermione, nell'assoluto silenzio di un *Meriggio* a bocca d'Arno o a *Bocca di Serchio*, dove Glauco e Ardi sacrificano i loro corpi a quel Dio fluviale dopo la loro nuda corsa a cavallo nei boschi di San Rossore.

Danzami la tua molle danza ionia, mentre che l'Apuana Alpe s'inostra e il mar Tirreno palpita e corusca, l'Ellade sta fra Luni e Populonia! E il cor mi gode come se tu m'offra il vin tuo greco in una tazza etrusca¹.

¹G. D'Annunzio, *A Gorgo*, da *La corona di Glauco* in Alcione, Fratelli Treves, Milano 1903

pagina a fronte
Carlo Carrà,
La foce del
Cinquale 1928
 olio su tela
 cm 63x85,5,
 Museo del
 Novecento,
 Milano, Comune
 di Milano -
 tutti i diritti di
 legge riservati,
 Mondadori
 PortfolioElecta/
 Luca Carrà.

Terra capace di racchiudere diverse e lontane geografie, la Versilia dannunziana supera i confini della storica marca medicea accogliendo con naturalezza i miti delle *Metamorfosi* di Ovidio, della Grecia boschereccia, dell'Etruria remota, di Roma decorata col marmo lunense e di quella analoga, ricostruita in scala ridotta più a nord, di fatto già in Liguria. Miniatura incarnata da quel *Portus Lunae* fondato nel 177 A. C., base di proficui commerci e avamposto per il controllo e la difesa della fertile piana che tra fattorie e paludi, seguendo il tracciato delle vie Aurelia ed Aemilia Scauri, si distende fino a Pisa.

Solo un'immagine, ne *Il commiato* — ultima poesia della raccolta — restituisce alla Versilia la sua più intima e vera dimensione contadina, disegnata nel corso dei secoli dalle umane fatiche delle cicliche bonifiche e dalle divisioni agrimensurali d'epoca romana.

Come strani animali vegetali in lento movimento, enormi cumuli di paglia offuscano la vista dei sottostanti carri, dei buoi e dei carrettieri che, cantando, li trasportano verso Pietrasanta su chiare strade sterrate per farnie foraggio da stalla o concime per campi².

La stagione è terminata, e il Vate rientrando verso Settignano incontra i colori di un prematuro autunno. Si svuotano le spiagge e le pinete, si sospende il lento scorrere del colorato tempo della vacanza, si apre infine la dimensione silente dell'attesa: di una nuova primavera, di un nuovo luminoso maggio, di un nuovo solare giugno, là dove il terzo libro delle *Laudi* era cominciato. Un medesimo covone di fieno, stavolta immoto, guarda solitario il mare ne *La foce del Cinquale*, dipinta nel 1928 da Carlo Carrà.

Ed eccomi a Forte dei Marmi che dal 1926 in avanti sarà la mia estiva dimora abituale. Al primo approccio con questo paesaggio nuove difficoltà mi si fecero innanzi; sì che dovetti spendere molti giorni per orientarmi. Incominciai le mie prove con delle analisi minute che sfociarono più tardi in qualche piccola tela raffigurante capanni sulla riva del mare. Anche il Cinquale mi occupò a lungo e riuscii infine a realizzare i primi esempi suggeritimi da questo fiume. [...] Ma sebbene la realizzazione mi riuscisse faticosa, fui pertanto persuaso di aver trovato gli incanti e le magie di un paesaggio che confaceva col mio intimo sentimento. Questo mondo diverrà via via a me più familiare, e le mie sensazioni e meditazioni mi porteranno più tardi a dipingere il «Cinquale» della Collezione della Lanterna e il quadro dei «Cavalli» che ora si trova nella Galleria d'Arte Moderna di Roma. In questi due dipinti credo di aver espresso un momento importante per chi si ponga a studiare la mia opera pittorica, e perciò li ritengo entrambi fondamentali alla mia produzione. Le mie aspirazioni erano dunque improntate al realismo, ma non ho certo abbandonato il concetto che la pittura è una «cosa

² «Ma cade il vespro, e tempo è d'esulare; e di sogni obliosi invan mi pasco. Su i gravi carri lungo le vie chiare passa il falasco sono sì vasti i cumuli spioventi che il timone soperchiano dinnanzi e il giogo celano e le corna e i lenti corpi dei manzi, onde sembran di lungi per sé mossi e tra la polve aspetto hanno di strani animali dai gran lanosi dossi, dai ventri immani. In fila vanno verso Pietrasanta, strame ai presepi, ai campi aridi ingrasso, l'un carrettiere vócia l'altro canta passo a passo. E tutta la Versilia, ecco, s'indora d'una soavità che il cor dilania. Mai fosti bella, ahimé, come in quest'ora ultima, o Pania!», *Il commiato*, Ibid., versi 75-90.



mentale», come ebbe a definirla Leonardo. In tal modo l'orgogliosa intelligenza non operava più sopravvalutandosi ma si accordava col vivente esempio delle cose³.

Protagonista delle più importanti stagioni dell'arte italiana del secolo breve, Carlo Carrà dopo le demolizioni operate dal Futurismo, nel pieno del primo conflitto mondiale, comincia a sentire l'esigenza di riallacciarsi alla grande Tradizione, a quel *principio italiano* incarnato dalla pittura di Giotto e Paolo Uccello. Sono infatti del 1916 i due saggi pubblicati su «La Voce»⁴ dedicati ai due grandi maestri che si rivelano a Carrà in tutta la loro *moderna* presenza. L'opera del pittore di Quargnento, paese in provincia di Alessandria, oltre alle frenesie marinettiane è sensibile adesso ad un primitivismo 'antigrasioso' dove echeggia persino il 'candore arcaico'⁵ di Henri Rousseau il Doganiere, la cui originalità egli ebbe modo di apprezzare dal vero nel corso di un viaggio a Parigi nel 1914⁶. È l'inizio di un percorso di transizione che lo porterà, richiamato sotto le armi, a Ferrara e ai 'segreti' del nevrocomio militare di Villa Seminario⁷ dove per straordinaria casualità sono presenti nel medesimo periodo i fratelli Giorgio e Andrea de Chirico, ovvero il *Pittor Optimus* e suo fratello conosciuto col *nom de plume* di Alberto Savinio; dal 1916 entrambi di stanza nella città estense e già in contatto con de Pisis. Un legame quello con de Chirico che, com'è noto, sfocerà poi in scontro aperto dopo la pubblicazione di *Pittura Metafisica* dove Carrà non farà mai alcun cenno al pittore di Vólos⁸.

³ C. Carrà, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Abscondita, Milano 2002 [Longanesi, Roma, 1943] già in *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà con un saggio di V. Fagone, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 754-755.

⁴ C. Carrà, *Parlata su Giotto* in «La Voce» 31 marzo 1916 e *Paolo Uccello costruttore* in «La Voce» 30 settembre 1916, entrambi in *Tutti gli scritti*, cit. rispettivamente a pp. 63-71 e pp. 73-79. Carrà su richiesta di Giovanni Papini ripubblicherà i due saggi assieme ad altri contributi nel volume *Pittura metafisica*, edito a Firenze per la Libreria della Voce nel 1919, adesso in *Cit.*, pp. 87-168.

⁵ *Henri Rousseau Il candore arcaico* è il titolo della mostra allestita dal marzo al luglio 2015 (poi prorogata a settembre) nelle sale dell'appartamento del Doge nel Palazzo Ducale di Venezia dove per meglio ricostruire il *fil rouge* delle influenze del Doganiere si sono accostate alle opere del pittore francese dipinti di Cézanne, Gauguin, Seurat, Morandi, Frida Kahlo, Kandinskij, Picasso e Carrà. Di quest'ultimo *I romantici* (1916) posto in dialogo con *Per fare festa al piccolo!* (1903) e *Bambina con bambola* (1904-1905). Commissari della mostra Gabriella Belli e Guy Cogeval, curatori Laurence des Cars e Claire Bernardi.

⁶ «Altra visita che mi lasciò un piacevolissimo ricordo fu quella fatta a Uhde, dove era raccolto un numero considerevole di pitture di Henri Rousseau. Ancor oggi apprezzo le tele del doganiere perché, per quanto ritenute in una primitiva espressione, sono quanto di meglio un istinto squisito e una fervida fantasia abbiano creato col loro solo impulso in questo nostro scorcio di secolo [...]. Il caso di Henri Rousseau non si è più ripetuto, ad onta che si siano scoperti a centinaia i geni pittorici nei sobborghi delle città d'Europa», in C. Carrà, *Ibid.*, adesso in *Cit.*, p. 681.

⁷ Cfr. Marco Vallora, *Le due metafisiche "Fregole di sapere con qualche esattezza"*, in *Carlo Carrà La strada di Casa Il Poeta della Metafisica*, testi di M. Vallora e M. Carrà, catalogo della mostra svoltasi in Alessandria, Galleria d'Arte di Palazzo Guasco dal 1 dicembre 2002 al 19 gennaio 2003, Anthelios Edizioni, Milano 2002, pp. XI-XLVII.

⁸ Il quale da par suo intingerà nel veleno la penna per scriverne la recensione: «Leggendo il libro di Carrà vien fatto di domandarsi, ammettendo naturalmente il caso che dopo Carrà nessun altro si pigli la briga di parlare di pittura metafisica, vien fatto dunque di domandarsi che cosa accadrà a uno studioso d'arte dei tempi a venire, diciamo a un qualsiasi intellettuale dell'anno 2050, per esempio se a detto intellettuale venisse la fregola di sapere con qualche esattezza che cosa sia stata questa pittura metafisica di cui si parlò in Italia per circa un lustro, dal 1915 al 1920 [...]. L'intellettuale in questione andrà alla ricerca di libri ed opuscoli che riguardino detto periodo dell'arte e dopo un gran cercare e un frugare eccolo che scova il libro di Carrà. Eureka. Lux in tenebris! Finalmente potrà soddisfare la sua curiosità. Ma la contentezza si trasmuterà, nello sfogliare il libro, in profonda

Due dioscuri per due metafisiche: l'una illuminata dal mediterraneo enigma dello spirito greco, l'altra volta alla celebrazione del ben più umile mistero del quotidiano. D'altronde diverso è il *milieu* di estrazione; nobile il primo, figlio di un possidente terriero caduto in disgrazia il secondo, vissuti che inevitabilmente si rifletteranno in diverse concezioni ed esiti⁹.

La pittura metafisica in sostanza fu per me la ricerca di un più giusto rapporto fra realtà e valori intellettuali; in tal modo l'idea di modernità e di tradizione non forma più dualismo ma si collega e si fonde¹⁰.

Questa la lettura a posteriori nella inevitabilmente agiografica autobiografia terminata di scrivere nel 1942. Ben più significativa la vicenda e l'enunciazione della poetica di Carrà pubblicata nel primo numero di «Valori Plastici», dove il fondatore e direttore della rivista, il pittore e collezionista Mario Broglio, pone a confronto il lirico contributo del pittore piemontese, *Il quadrante dello spirito*, a quello di de Chirico intitolato *Zeusi l'esploratore: Le due anime della pittura metafisica iniziano a confrontarsi e anche ad allontanarsi*¹¹.

Broglio sceglierà il testo di Carrà, illustrato da una riproduzione de *L'ovale delle apparizioni* (1918), per aprire il numero relegando nelle pagine interne il mitico *Zeusi* — alter ego di de Chirico — esploratore di enigmi insolubili. Al contrario il *Quadrante* di Carrà, personale confessione di metodo, inaugura significativamente il periodico divenendone vera e propria controcopertina a guisa di “dichiarazione programmatica, ma a dire il vero più del proprio lavoro che della rivista”¹².

Carrà ricerca adesso un'intimità con le cose ordinarie¹³ che ritrova guardando ai modi del Quattrocento di Paolo di Dono, Piero, Masaccio. Autori che illuminano di una serena di-

delusione, poiché nulla vi troverà che lo illumini”, G. de Chirico, recensione a *Pittura Metafisica di Carlo Carrà, Il Convegno*, luglio 1920.

⁹ Una comunanza di intenti che tuttavia si basava su presupposti differenti e che, prima ancora che i protagonisti ne prendessero reciprocamente le distanze, aveva indotto Carrà a scrivere a Soffici non solo: “Si lavora e questo è bene. Controlliamo i passi e la strada. Con de Chirico si discute e si dipinge a nuove realtà”, ma anche, esprimendogli riserve personali: “Chirico [sic] possiede certamente delle buone qualità, ma la sua forma di pittura, più ci penso e più mi pare fredda razionalizzazione letteraria”. Un giudizio (per usare un termine longhiano) cui sembra fare eco la stroncatura — o piuttosto l'articolata e caustica disamina recensoria — della mostra di de Chirico tenutasi alla galleria Bragaglia di Roma, redatta da Longhi e pubblicata sulle pagine del «Tempo» nel febbraio 1919 con il titolo irriverente *Al dio ortopedico*, M. C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi* in *Carlo Carrà* catalogo della mostra a cura di M. C. Bandera, Marsilio, Venezia 2018, pp. 34-35.

¹⁰ C. Carrà, *Ibid.*, adesso in *Cit.*, p. 705.

¹¹ Cfr. V. Rivosecchi, *Carrà e Roma* in *Omaggio a Carrà* a cura di A.M. Sette con testi di V. Rivosecchi e M. Carrà, Studio d'Arte Campaiola, Roma 2001.

¹² M. Carrà, *Dalle «cose ordinarie» al realismo mitico*, in *Art&Dossier Carlo Carrà*, M. Carrà, E. Coen, G. G. Lemaire, Giunti, Firenze 1998, p. 53.

¹³ “Ecco i colori già fluiscono a masse, ai limiti primi delle nuove essenze architettrali che premono alle superfici della tela. Il pittore poeta sente che la sua essenza vera immutabile parte dall'invisibile che parte dall'eterno reale. La sua ebbrezza non è passeggera perché non gli viene dall'ordine fisico sebbene le facoltà dei sensi siano i suoi strumenti accessori. Egli sente di essere microcosmo plastico a contatto mediato col tutto. La materia stessa non ha che quel tanto di esistenza che importa il grado di colpa che è in lui. Così io, in questo navigar sonnambulo mi rimetto all'infinita parte di eternità che è in me, per mezzo della quale mi sento in relazione col mio essere più vero, e cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie, che sono le ultime ad essere conquistate”. C. Carrà, *Quadrante dello spirito*, in *Valori Plastici*, n. 1, Roma, Novembre 1918, adesso in *Cit.*, pp. 199-201.

mensione spirituale le opere comprese fra il '16 e il '18¹⁴ sino ad arrivare a *Le figlie di Loth* (1919). Ma è un altro lavoro, poi acquistato dal compositore Alfredo Casella per la sua collezione, che diviene spartiacque, confine, segno tangibile del nuovo “cordiale contatto con la natura e il vero” raggiunto ora da Carrà¹⁵.

È il 1921 e un pino si erge solitario davanti a un mare cobalto, solidificato, appena increpato da onde accennate con due bianche pennellate.

Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà a venire, paesista non mai veduto¹⁶.

Albero moncherino, per usare la definizione del Longhi, che sembra derivare la sua più segreta essenza da quelli dipinti da Giotto sui grigi monti che fanno da fondale all'episodio della *Fuga in Egitto* nella Cappella Scrovegni.

Inizia dunque per Carrà una nuova stagione *en plein air*¹⁷, dapprima a Moneglia “a con-

¹⁴ Importante occasione di confronto fra i due artisti la *Mostra d'Arte Indipendente* svoltasi ancora in piena guerra presso i locali della rivista «L'Epoca» in Via Veneto. Carrà vi partecipa con otto opere che fanno scrivere a Cipriano Efisio Oppo come “anche ai tempi era quello che meglio si affermava per le sue qualità di pittore, ossia di conoscitore e distributore della materia pittorica. Era da lui che bisognava sempre attendersi qualcosa di forte. Ora, in questi suoi otto quadri, di Futurismo non c'è proprio più nulla, per fortuna. Dalle decomposizioni, dalle ricerche dinamiche, dalle astrazioni più confuse (come era da prevedersi leggendo gli scritti suoi su Giotto e Paolo Uccello stampati nella ‘Voce’) Carrà è tornato alla più scrupolosa oggettività e alla forma più segnata ed esatta che si possa immaginare. C'è chi dice che abbia plagiato de Chirico, certo è che fra i due ci sono dei gran punti di rassomiglianza per quanto riguarda i soggetti da loro scelti da rappresentare e il modo di stendere i colori. Con tutto ciò io preferisco Carrà per il suo gusto più italiano e per il suo lirismo più fluente. Stanze grigie in prospettive filettate a tiralinee e oggetti strani avvolti nella loro luce fredda, in curiose drammatiche conversazioni di cose d'oltre tomba: accademie di precisione. Una nera lavagna piantata a gambe aperte, dispotica, nel mezzo di una di queste stanze grigie, con due segni di gesso AB BC, un torso ‘mannequin’ da sartoria e da sala anatomica, una scatola di biscotti Gentilini. Quattrocento, Ottocento e di quando in quando una nostalgia acuta di cubismo: squadre da disegno, gialle, a triangolo con il loro esattissimo buso in mezzo, piedistalli a quattro facce per appoggiare oggetti che diano ombre angolari. [...] Sono sicuro che Carrà crede ciecamente di fare il proprio dovere. La sua materia è troppo splendida per sospettare in lui il basso trucco che nei quadri di molti altri che lo circondavano in questa mostra è palese e ridicolo. C'è anche in lui una sincera commozione scientifica per tutto l'antico stento meraviglioso dei primitivi. Ma egli dimentica che quei grandi erano nella ‘loro’ realtà e ch'è necessario per fare opera d'arte avere una ‘propria’ realtà”, C. E. Oppo, *La Mostra d'Arte indipendente*, in «L'Idea Nazionale», Roma, 28 maggio 1918 ora in F. R. Morelli, V. Rivosecchi, *Oppo*, Roma 2000, pp. 79-80

¹⁵ “Questa tela, esposta in Germania nel giro delle mostre di “Valori Plastici” nel medesimo anno, destò un vivo interesse. La Photographische Gesellschaft di Berlino lo riprodusse nell'opera *Sieg der Farbe*; il noto storico Wilhelm Worringer dell'Università di Bonn mi scrisse una lettera entusiastica in cui fra l'altro diceva: “Non posso tacere che nessun quadro moderno mi ha fatto in questi ultimi anni così forte impressione come il suo” [...]. Con questo dipinto io cercavo di ricreare, per quanto le mie capacità lo consentissero, una rappresentazione mitica della natura”, C. Carrà, *Ibid.*, adesso in *Cit.*, p. 752.

¹⁶ R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, 1937, p. 11 ora in *Scritti sull'Otto e Novecento: 1925-1966 (Opere complete, XIV)*, Firenze 1984, p. 43. Sui rapporti fra il critico di Alba e il pittore di Alessandria si veda il saggio della curatrice della mostra recentemente allestita al Palazzo Reale di Milano nonché Direttrice scientifica della Fondazione Roberto Longhi, Maria Cristina Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi* in *Cit.*, pp. 28-51.

¹⁷ È con un affettuoso e preciso invito ad uscire dall'isolamento dello studio che si chiude la recensione di Oppo per la *Mostra d'Arte Indipendente* svoltasi a Roma nel '18: “è purtroppo vero che viviamo in un tempo di tale porcumme pittorico e di facile truffaldinismo che vien voglia di non uscire mai all'aria aperta e rincantucciarsi nelle grigie stanze affollate di oggetti muti, personaggi di una vita irreale testimoni terribili delle nostre pazzie solitarie. Ma coraggio ci vuole, coraggio, come viene, viene; tanto non si vince il proprio destino, e, fuori, fuori dalle mura della casa, all'aria, al sole, fra la folla, nella vita, amico Carrà”, C. E. Oppo, *Cit.* ora in F. R. Morelli, V.

tatto col mare, con le rupi solitarie e i vasti cieli della Liguria” poi a Belgirate e Camogli “da dove riportai alcuni piccoli studi e le due marine della collezione Roberto Longhi”¹⁸.

È grazie all’invito dello scultore carrarino Arturo Dazzi che Carrà giungerà infine in Versilia, a Forte dei Marmi, e sarà una folgorazione¹⁹. Nella luminosa riviera che frequenterà per quaranta estati, anch’egli come D’Annunzio scoprirà la presenza del mito, celato ma non negato dai colori della vacanza. Una convivenza serena di dimensioni e temi diversi, dove l’improvvisa irruzione di una metafisica sospensione della realtà non si pone in contraddizione con la leggerezza della vita balneare, con le conversazioni degli amici intellettuali al Quarto Platano del Caffè Roma²⁰, con la frequentazione delle ville dei benestanti o dei nobili. Certo, il suo sguardo sarà sovente puntato sulle umili case dei contadini che punteggiano l’antica pianura; arcaici presidi di una campagna che, là dove si interrompe la verde barriera delle pinete, sfocia sul mare in modo simile a quel fiume Cinquale la cui foce egli dipingerà più volte. E poi le cabine e i capanni da spiaggia, trasfigurati in silenti presenze che vegliano un paesaggio in attesa del ritorno dei monumentali bagnanti che diverranno col tempo altro soggetto frequente.

A partire da *I nuotatori* (1929-1930) passando per *Estate* (1930) fino a *I nuotatori (Bagnanti)* del 1932, per Longhi unica composizione nella pittura italiana degna della *Grand Jatte* di Seurat e, come quella, illuminata dalle memorie dell’opera di Piero della Francesca²¹.

Rivosecchi, Cit., pp. 79-80. Si confronti al riguardo anche C. Carrà, *La mia scoperta del mare*, testo rimango a lungo inedito e pubblicato per la prima in C. Carrà in Cit., p. 334.

¹⁸ C. Carrà, *Ibid.*, adesso in Cit., p. 753.

¹⁹ “L’estate per me non è una stagione di riposo bensì un periodo di lavoro che mi porta a contatto con un paesaggio ed un mare dove il mio spirito artistico ha trovato feconda rispondenza. Anche quest’anno ho già intrapreso i miei motivi prediletti, non solo pini, monti, capanni, ma anche figure e nature morte, e voglio sperare di portare a Milano al termine del mio soggiorno in Versilia, un gruppo di tele che come al solito concluderò poi in città”, Carlo Carrà, *D’estate al Forte*, testo del 1940 pubblicato per la prima volta in C. Carrà, Cit., pp. 335-336. Per approfondire il rapporto che legava Carrà a questa riviera cfr. P. Bigongiari, *Carrà in Versilia*, in Carrà 1881-1966, catalogo della mostra, Roma Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, 15 dicembre 1994-28 febbraio 1995, a cura di A. Monferrini, Electa, Milano 1994.

²⁰ L’arrivo di Dazzi e Carrà in Versilia indusse altri artisti e intellettuali loro amici a frequentare anch’essi Forte dei Marmi, dando vita col passare degli anni a un cenacolo composto da Giovanni Papini, Ardengo Soffici e dalla coppia Roberto Longhi, Anna Banti; ad essi si aggiunsero col tempo Felice Carena, Raffaele De Grada, Mino Maccari. La Versilia di allora, ancora selvaggia, finiva per accogliere — dopo gli anni eroici di Böcklin, Mann, D’Annunzio — un mirabile consorzio di intelletti in quelle estati incastonate fra le due guerre mondiali. Fortuna della riviera apuana alla quale contribuì anche la creazione nel 1929 del Premio Letterario Viareggio da parte di Leonida Répaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa. E così che anche Leo Longanesi, Giuseppe Prezzolini, Tommaso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Alberto Savino, Thomas Mann, Aldous Huxley, Henri Moore e successivamente Eugenio Montale, finirono per frequentare la costa. Figura centrale di quella scena lo scrittore Enrico Pea che, assieme a Carrà, consacrò i tavolini del fortemarmino Caffè Roma, ombreggiati dalle foglie del cosiddetto ‘quarto platano’ sito nella piazza principale del paese, al rango di salotto culturale dell’intelligenza italiana in vacanza. Con la morte di Pea nel 1958 e con l’incipiente boom economico italiano e della correlata vacanza estiva di massa, quel salotto culturale informale cominciò progressivamente a dissolversi, fino a sparire completamente. La Forte dei Marmi di oggi cerca ancora di conservare e perpetuare la memoria di quella felice stagione nonostante il suo presente status di ‘quadrilatero della moda milanese’ trasferito al mare, nonostante l’arrembaggio dei ricchissimi russi che oggi si sostituiscono a quei lontani villeggianti.

²¹ Cfr. R. Longhi, *Carlo Carrà*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1937 ora in Cit., Sansoni Editore, Firenze 1984.

Decidere di radicarsi qui, fra il Mediterraneo e le michelangioloesche Alpi Apuane sulle quali proiettare suggestioni *à la Cézanne*, fu dunque scelta non difficile.

Avevo poco più di quattro anni quando, nell'estate del 1926 la mia famiglia scelse Forte dei Marmi per un periodo di vacanze. [...] E posso dire che l'amore della mia famiglia per Forte dei Marmi fu un poco come un colpo di fulmine: tanto che nell'autunno dello stesso 1926 mio padre, che già in quella prima estate aveva dipinto alcuni motivi di spiaggia e campagna, decise di acquistare un pezzetto di pineta che proprio allora veniva lottizzata da una cooperativa romana denominata 'Roma Imperiale' [...]. L'intento era di costruirsi, non appena le finanze lo permettessero, una casetta dove passare i mesi estivi lavorando in tranquillità accanto a qualche artista amico che già veniva da quelle parti. Intenzione che poté realizzarsi fra 1927 e 1928, grazie al discreto esito della sua partecipazione alla XVI Biennale veneziana. Fu lo stesso Carrà a preparare il progetto della piccola casa, incaricando di effettuare i calcoli relativi l'amico Giovanni Muzio, architetto milanese anche lui frequentatore del Forte. Altri amici diedero il loro contributo di opere alla costruzione della casa di Carrà, come Alessandro Mazzucotelli per i cancelli e altri ferri battuti, Paolo Venini per lampade e vetri e il pittore Alberto Magnelli progettando un camino 'toscano' per il soggiorno. Ma la casa, che fu da noi abitata per la prima volta a Pasqua del 1929, si rivelò subito troppo piccola per le esigenze della famiglia, e soprattutto per la mancanza di uno studio adeguato per il lavoro pittorico di mio padre. Si pensò quindi di ampliarla in un primo momento con l'idea di costruire un sovrappiù, poi invece con un allargamento a elle del piano terra. Se ne occupò nel 1931 un altro amico di mio padre, l'architetto Giuseppe Pagano, che in quegli anni conduceva una vigorosa battaglia per il rinnovo dell'architettura italiana in direzione razionale-funzionale, parallela in un certo senso a quella che Carrà conduceva nel campo delle arti figurative. Senza rifiutare certi moduli della tradizione locale, Pagano costruì una vasta stanza a grandi finestre quadrate che garantissero la luce migliore per dipingere, costruì un camino-stufa in muratura e disegnò una serie di mobili che conferissero agli ambienti un'impronta funzionale e vivamente moderna²².

pagina a fronte
Casa in Versilia
di Carlo Carrà
Esterno.

Quasi una scultura resa domestica grazie all'uso di materiali tradizionali, dove il bianco cubo intonato è incastonato in un partito asimmetrico di spalle laterizie, il focolare pensato da Pagano quale cuore del progetto di rinnovo della casetta di Carrà incarna per dialettica differenza la memoria della cromia fissata nell'alternarsi dei conci di marmo e dei filari di mattoni che irrigidiscono gli angoli dell'abitazione costruita da Dino Zucchetti su precise indicazioni del maestro piemontese.

Un tema questo squisitamente locale, fissato sia nelle case del paese apuano che nel-

²² Massimo Carrà, *Al Forte, da tanti anni*, in M. A. Giusti, *Ville segrete a Forte dei Marmi*, Electa, Milano 1990, p. 101. Sempre nel medesimo volume è riportata la lettera di Pagano a Carrà, scritta a Torino il 19 Ottobre 1931, IX: "Caro Carrà, ho avuto la sua lettera e la ringrazio vivamente d'aver pensato a me per la sopraelevazione della sua casetta a Forte dei Marmi. Mi metto senz'altro a sua disposizione. Entro pochi giorni, (certo entro questa settimana) io sarò a Milano e l'avvertirò per tempo, in modo da poter concretare tutto. Lei ha un rilievo di quello che c'è già? Spero di sì. Sono molto contento di fare qualcosa per lei: la Sua adesione mi conforta e mi fa sperare. La prego di porgere i miei ossequi alla Sua Signora, suo devoto Giuseppe Pagano", in M. A. Giusti, *Cit.*, p. 55. Questa e altre due lettere di Pagano a Carrà (3.6.1931 e 5.12.1931) sono conservate nell'archivio privato Carrà.



le fattorie della fertile piana, che Pagano pone qui al centro del suo progetto di addizione e di arredo. Una mossa che inevitabilmente spiega al meglio, come fa notare Massimo Carrà nella testimonianza riportata in precedenza, le ragioni della scelta dell'architetto istriano da parte di suo padre. Ambedue autori volti a ritrovare, mediante un continuo e vivo dialogo col passato, quell'equilibrio fra temi nuovi e antichi intesi da entrambi non come fattori antagonisti bensì come due metà di una medesima sfera²³.

Una casa tradizionale, quasi contadina se non fosse per la presenza dell'ampia terrazza porticata — vera e propria stanza senza pareti dove il Maestro soleva dipingere d'estate — che custodisce al suo interno, come una segreta gemma, il fuoco dell'astrazione. Operazione, quella concepita da Giuseppe Pagano, perfettamente speculare a quella di Carrà, impegnata a dipingere le umili opere di anonimi costruttori che rivelano, solo a chi sa vedere le loro icastiche e scarnificate forme, dimensioni e significati più ampi e profondi: *moderni* perché come in un affresco di Giotto, essi compiono “il miracolo dell'unificazione, materia-forma-spirito”²⁴.

È il paesaggio della Versilia, un “paesaggio che va oltre il paesaggio, dove l'ordine che regna è composizione di sentimenti primi”²⁵ a vegliare questo episodio minore che intreccia la vicenda umana di Carrà e Pagano.

²³ “Tradizione e modernità sono da me concepite come due metà della medesima sfera. La sfera gira e quello che è sotto passa di sopra; così il rivoluzionario può diventare tradizionalista e viceversa. Perciò se mi si domanda che cosa sia stato, se un rivoluzionario o un tradizionalista, mi sento di poter rispondere che sono stato tutte e due le cose insieme”, C. Carrà, *Ibid.*, adesso in *Cit.*, p. 705.

²⁴ C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in *cit.*, p. 71.

²⁵ R. Longhi, *Carlo Carrà*, p. 15, ora in *Cit.*, p. 46.



Casa in Versilia di Carlo Carrà

Fotografie dell'esterno e dettaglio della loggia.

Per gentile concessione di Luca Carrà © tutti i diritti riservati.





Casa in Versilia di Carlo Carrà

Fotografie degli arredi e del camino dello studio progettati da Giuseppe Pagano.

Per gentile concessione di Luca Carrà © tutti i diritti riservati.



Ci piace però pensare che anche da questo punto di tangenza, all'ombra di quei pini che vedranno dibattere e giocare a bocce Carrà e Longhi nelle lunghe estati che seguiranno, possa essere nata la scintilla ideativa che porterà dopo pochi anni il Pogatschnig con Guarniero Daniel a concepire per la VI Triennale di Milano del 1936 l'imprescindibile mostra e il relativo catalogo dedicati all'*Architettura rurale italiana*²⁶.

Indagine incredibilmente simile, per sentimento, rigore e poesia, alla dimensione ad un tempo umile e mitica descritta dai paesaggi dipinti dal Maestro di Quargnento. Non è un caso dunque che Carrà sottolinei la qualità del lavoro di Pagano nel commento alla VI Triennale pubblicato su *L'Ambrosiano* dell'agosto '36:

Confesso che di fronte a certe architetture presunte moderne non si sa alle volte che viso fare; ma di esse si farebbe volentieri a meno. La lotta vera delle tendenze creatrici è tutt'altra cosa. Questo sia detto tanto più volentieri in quanto l'odierna Triennale offre il modo di insegnare agli uomini, anche in questo settore, ad amare i buoni esempi dell'architettura moderna e indirizzare il nostro pensiero verso ciò che è veramente bello, piuttosto che a quello che del bello è il contrario. Il vasto padiglione costruito dall'architetto Pagano, e i saggi fotografici raccolti nella sezione internazionale d'architettura, sono un effettivo e prezioso contributo alla conoscenza dei valori architettonici, come l'ordinamento del materiale fotografico che viene esposto sotto la nomenclatura di architettura rurale mediterranea mostra che non sussiste dissidio fra l'antico e il moderno, e che anzi i buoni architetti di oggi sono i continuatori della tradizione, intesa come vivente spirito²⁷.

È dunque muovendo da questo ulteriore richiamo ad una necessaria 'continuità' operativa con ciò che ci ha preceduto, in virtù di una concezione di 'tradizione' e 'modernità' quali parti complementari ed equilibranti di un processo dialettico, ogni volta da ritrovare e rinnovare col nostro lavoro di architetti, che abbiamo scelto la Versilia quale *locus* per l'esercitazione didattica finale del nostro Laboratorio di Progettazione dell'Architettura III. Luogo dove *Zeit und Wetter*, per dirla con il Rossi dell'*Autobiografia* e della casa ai Ronchi del 1960 — suo esordio ad un tempo mediterraneo e *loosiano* — finiscono per confondersi e coincidere in virtù dell'immutabile alternarsi di affollate stagioni balneari con metafisici silenzi invernali. Qui, dove più palese è la presenza della duplice natura del Tempo, Carrà maturò nel 1940 la decisione di accettare l'invito dell'amico Angioletti per una serie di conferenze sull'arte moderna da tenersi in Svizzera. Impegno che prelude l'anno successivo all'assegnazione da parte del Ministero della Educazione Nazionale dell'appena istituita cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera.

²⁶ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, catalogo della *Mostra di architettura rurale* alla VI Triennale di Milano, 1936, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936.

²⁷ C. Carrà, *Considerazioni sulla VI Triennale*, *L'Ambrosiano*, 14 agosto, 1936, adesso in Cit., p. 288.

L'incarico inaspettato, confesso, mi trovò alquanto titubante ad accettare, non potendo nascondermi che la scuola mi avrebbe forse distolto dalle mie consuete e forse più fruttuose occupazioni. [...] L'intendimento di fare accorta la gioventù delle necessarie esperienze che occorrono nella realizzazione della pittura è sempre stato per me un bisogno; ho quindi possibilità adesso di meglio esplicitarlo e con più palesi frutti. La varietà dei modelli e la libertà spirituale sono due condizioni a cui mi ispiro per non tediare l'istinto dei miei allievi in servili esercitazioni. Poi verrà anche per essi il momento di esercitare l'arte come cosa propria, con quel senso di franchezza che deve avere il buon pittore²⁸.

Il seme nel solco, così si intitola il capitolo dell'autobiografia da cui sono tratte queste riflessioni sull'insegnamento. Del resto come descrivere altrimenti la trasmissione del sapere se non usando l'immagine fondativa del rito contadino della semina, del tracciamento secondo una precisa *misura* di un comune terreno dove poter far germogliare nuove idee e diverse sensibilità a partire da una regola e da una poetica condivisa. Un gesto antico, riflesso nell'organizzazione centurata della piana, rustica estensione del tracciato della colonia romana di *Luna*, classica eppure così moderna quanto la Pompei descritta da Pagano in *Architettura moderna di venti secoli fa*²⁹ o da Giovanni Michelucci e dal poeta Roberto Papi, in *Lezione di Pompei*:

Quel che visitando Pompei maggiormente colpisce, e subito addolcisce il nostro cuore di polemici ansiosi ormai di giungere a un ordinamento poetico dei nostri problemi, è che tutto quanto è architettura — casa e giardino, portico e vasca, pergolato e tempietto — è stato costruito a diretto servizio dell'uomo, su misura della sua umanità. Come si scopre nell'argilla l'impronta di un piede nudo, tutta Pompei rivela in ogni suo elemento la proporzione col corpo umano. [...] Tutta Pompei è misura di questo umanesimo, patrimonio naturale del nostro sangue da noi posseduto per virtù di suolo, come abito del nostro essere. Adeguare le proporzioni all'uomo, vivere tra cose la cui grandezza sia quella delle nostre necessità, ecco l'armonia perfetta, ecco la civiltà mediterranea. Dinanzi a Pompei l'architetto si trova come l'antica divinità dinanzi all'architettura, e se questa rivelazione, che quasi ci arriva attraverso le membra ci fa sentire quanto l'uomo e la sua opera abbiano da essere sostanzialmente fraterni, ci fa pensare con orrore alla viscosa ala del 'pompeianesimo' — a tutto quanto cioè, essendo qui elemento naturale, fuori di qui, dal pantografo dell'intellettualismo è stato sgradito, svisato e reso fuori uso. [...]

²⁸ C. Carrà, *La mia vita*, in *Cit.*, p. 751.

²⁹ "Le porte e le finestre, i tetti degli impluvi e le colonne dei portici, gli aggetti di qualche gradinata e di qualche pensilina e la nervatura degli architravi potrebbero essere di cemento armato e l'esterno di queste belle e vecchie macchine per abitare non potrebbe essere che sconcertantemente moderno. È propria questa la parola che galleggia a poco a poco nel cervello quando la fantasia incomincia a servirsi di quei geometrici ruderi per completarli, non come li completerebbe la decorazione di allora o quella (tutta diversa) dei restauratori, ma come li vorrebbe il gusto di oggi. È un fatto: Potrebbero essere moderni! [...] Un uomo moderno non vede l'antichità con occhio romantico, né perde la sua dignità e la sua indipendenza per prosternarsi davanti a scenografici rifacimenti, né si lascia illudere dai ritorni storici o dalle indaffarate convulsioni degli eclettici. Mentre una volta ci si fermava alle soluzioni decorative e ci si arrestava davanti alle sagome dei capitelli infranti o alla delicatezza di certi stucchi, e si negava la possibilità di far meglio diversamente, oggi l'uomo moderno penetra di più nell'osservazione e scopre che in questa architettura minore di venti secoli or sono, sotto l'allegoria decorativa che non ci serve più, viveva come vive oggi, un'ideale di chiarezza e di onestà architettonica che è proprio dei nostri tempi, rinnovati dal rigore della tecnica e tesi verso l'essenzialità espressiva", G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, editoriale di Casabella n°47, 1931 in G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, a cura di C. De Seta, Laterza, Bari 1976, pp. 103-106.

Non è che vogliamo misurare il mondo col metro di Pompei — giacché la vera bellezza adopra sempre lo stesso metro — ma Pompei mostra nudo quel metro, e oggi a noi, intossicati da tante inutili elucubrazioni, torna veramente gradito leggere un testo originale redatto per le classi elementari³⁰.

Rarefatte interpretazioni di una classicità scevra di ogni retorica, ad un tempo aulica e domestica, le due ville di Michelucci a Forte dei Marmi sembrano declinare compiutamente la *misura armoniosa* ritrovata durante la visita alle rovine dell'antica città fatta nel 1930 con Roberto Pacini, critico d'arte e fratello della moglie Eloisa³¹. Ed è l'essenza di quella misura così intimamente connessa con la scala umana ad essere ripresa a mo' di manifesto nell'iconica fotografia scattata dall'architetto dove si immortalano i grafismi del pergolato che si sviluppa attorno al patio posto in fregio alla facciata principale della Villa Del Beccaro-Longinotti del 1934-35. Un'immagine che rimanda fin dalla didascalia ad altri scatti di atrii, giardini e peristili di domus vesuviane fatti dal maestro pistoiese nel corso di quel viaggio rivelatore³². Opera all'epoca ignorata dalla critica, la residenza assume al contrario una valenza ben precisa³³.

Essa infatti si colloca in quella fase di profonda riflessione sulla propria poetica che segue il successo, le conseguenti polemiche e soprattutto le incomprensioni con gli altri membri del raggruppamento vincitore del concorso per il nuovo Fabbricato Viaggiatori della stazione fiorentina³⁴.

³⁰ *Lezione di Pompei*, pubblicato in «Arte Mediterranea», 1, 1934. pp. 23-32 in collaborazione con Roberto Papi. Poeta e letterato, Papi fu marito di Elena Vittoria — dit Vittorina — Contini Bonacossi, figlia dei conti Vittoria e Alessandro (di origine borghese — ricevette titolo comitale nel 1928 su iniziativa di Vittorio Emanuele III — divenne senatore del Regno dal 1939 al 1944), fedeli committenti e amici dell'architetto pistoiese.

³¹ «Dopo la visita a Pompei la mia concezione artistica si è un po' modificata: non vedo più la casa come quelle che feci in Toscana, ma più architettonica, più quadrata: tutto ciò mi rende più difficile definire un progetto ma io ne sono contento, perché ho l'impressione di aver conquistato qualcosa», lettera di Giovanni Michelucci a Eloisa Pacini, Roma, 18 settembre 1930, Fondazione Giovanni Michelucci, Fondo Pacini. Da un'altra lettera datata 3 settembre, di può ricondurre con buona probabilità la data della visita al giorno precedente.

³² Cfr. *Giovanni Michelucci fotografo*, a cura di G. Fanelli, catalogo della mostra, Fiesole, Mandragora, Firenze 2001.

³³ Si confronti la relativa scheda curata da R. Dulio in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, C. Conforti, R. Dulio, M. Marandola, Electa, Milano 2006, p. 152.

³⁴ «14 Nov. XIV [1935] Caro Roberto, ho veduto ieri soltanto l'articolo che tu hai scritto su «L'Illustrazione Italiana» e ti ringrazio molto. Brizzi mi dice di averti già scritto in merito a quell'articolo e di averti detto come i miei colleghi di gruppo desiderano far sapere che l'opera è stata svolta in collaborazione e senza alcun 'capo'. In realtà così è avvenuto e fino a tal punto che, per evitare che si pensasse ch'io volevo avere una parte predominante nel gruppo, mi son tirato indietro più che ho potuto. Tu che mi conosci sai ch'io so far questo. Ora vorrei far pubblicare su «L'Illustrazione» un trafiletto da cui risultasse, appunto che l'opera è stata svolta da tutti noi a parità di incarico. Tu dovresti essere così cortese da consigliarmi su la via da seguire e su la forma da usare. Ciò che è dispiaciuto ai colleghi è l'accento fatto a me come 'maestro': cosa che li umilia un poco. In una riunione avvenuta ieri e alla quale fu presente Brizzi, io potei dimostrare ai colleghi come io sia sempre rifuggito dall'atteggiarmi a maestro e dal farmi largo e provai come non mi sia lasciato sfuggire occasione, da sei anni a questa parte, di far loro del bene, senza alcun secondo fine (dissi anche ch'io tenevo più alla C. Universitaria che alla Stazione): cose che risultarono tutte vere. Per confermarle ancora una volta io voglio far questa dichiarazione di cui ti ho parlato. Tu che sei stato sempre per me un amico, viemmi in aiuto. Io sono lontano da quest'opera perché le amarezze che essa mi ha dato me l'han fatta detestare e perché essa non ha il fondamento architettonico della (ad esempio)

Insoddisfatto “della sostanziale ipocrisia sottesa alla presunta razionalità [...] la potente, moderna ossatura in cemento armato e l’audace copertura in ferro della galleria di testa vi sono infatti dissimulate: come non bastasse nei fronti urbani il rivestimento in pietra forte, anziché denunciare la propria natura posticcia, è montato in modo da accreditare subdolamente un apparecchio murario di conci in pietra”³⁵, Michelucci adesso volge lo sguardo in una direzione opposta rispetto al ‘facile’ lessico del moderno, ridotto prematuramente a stilema, a maniera di sé stesso. Villa Del Beccaro rappresenta dunque una delle prime prove di questa nuova ricerca di sincerità concettuale e costruttiva, qui declinata in un elegante organismo dai fronti spogliati da qualsiasi ornamento, accento plastico, modanatura. Una *nuda veritas* che pochi anni più tardi, grazie all’amicizia con i ricchi mercanti d’arte Contini Bonacossi — a cui si deve con buona probabilità il contatto con il committente, l’avvocato Del Beccaro — sarà replicata ad un più alto livello con Villa Vittoria, residenza estiva della famiglia del novello Senatore del Regno.

L’arch. Giovanni Michelucci, in questa sua villa a Forte dei Marmi, procede ulteriormente nella via diretta all’affermazione di un’architettura che egli definisce umanistica, intendendo con ciò un’architettura che tenga i fattori umani, e cioè quelli della libera e produttiva fantasticità dello spirito, in conto assai maggiore dei fattori estrinseci o di contenuto: funzione, tecnica, materia, ecc. Sa bene che questa astratta tesi è sovente assunta quale motivazione di tendenze artistiche molto diverse: spesso non ci si intende solo per confusione di lingua. Per Michelucci la tesi conduce ad un’architettura il cui germe essenziale consiste in liberi motivi formali, quali la fantasia umana produce nel ciclo degli sviluppi storici: non ponendosi incompatibilità ed inversioni nel procedere dei cicli, questa architettura non teme di raccogliere la sequenza di spunti classici, pur rigorosamente rifuggendo nel criterio imitativo.

Trattasi di una tendenza artistica ispirata a criteri sostanziosi e meditati; la quale, collateralmente a diverse tendenze, contribuisce al complesso sviluppo di un’architettura italiana contemporanea verso un’unità sempre più definita³⁶.

Riconfigurando il precedente villino in stile liberty già di proprietà dei facoltosi committenti, di poco arretrato dal filo stradale del trafficato viale Morin — arteria parallela al lungomare che collega Marina di Pietrasanta al Forte passando da quella ‘Roma Imperiale’ dove risiede Carrà — Michelucci in questa occasione risolve la sua tormentata ricerca in un sobrio, equilibrato, episodio. Dovendo proteggere ben quattro nuclei familiari dagli indiscreti sguardi degli ospiti delle vicine pensioni confinanti, aggiunge due ali al cubico cor-

Città Universitaria. Ma di ciò parleremo in seguito. Se verrò a Roma ti telefonerò. Intanto ti rinnovo i ringraziamenti più vivi e le più affettuose espressioni di amicizia. Giovanni”, lettera di Giovanni Michelucci a Roberto Papini, autografa e su carta intestata, pubblicata da V. Savi in *De Auctore*, Edifir, Firenze 1985, pp. 56-57.

³⁵ C. Conforti, *Un tormentato talento*, in *Giovanni Michelucci 1891-1990*, cit. p. 15.

³⁶ Questo redazionale, attribuibile con buona probabilità al direttore Marcello Piacentini, apre l’articolo di Edoardo Detti, *Villa a Forte dei Marmi. Architetto Giovanni Michelucci*, dedicato alla villa dei Contini Bonacossi pubblicato in *Architettura*, fasc. VII, luglio 1941, pp. 280-285.

pagina a fronte
**Veduta
 delle statue
 classiche
 sul fronte
 occidentale di
 Villa Vittoria,**
 Studio Barsotti
 Firenze.

**"Forte dei
 Marmi, Villa
 del Beccaro
 (1940 ca)
 Trame che
 ricordano le
 immagini di
 Pompei".**

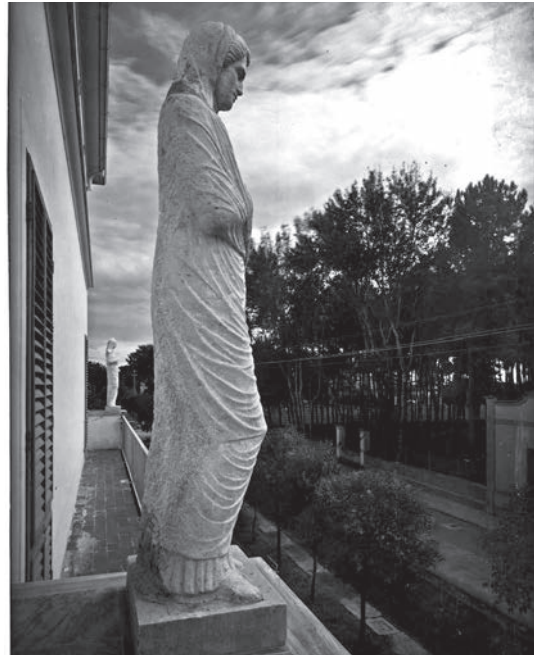
Fotografia
 scattata da
 Giovanni
 Michelucci.
 Immagini
 concesse
 per gentile
 concessione
 da Archivio
 Fondazione
 Giovanni
 Michelucci.

po originale, organizzando così tutti gli affacci verso l'ombroso giardino interno secondo una disposizione a patio, sorta di impluvium interrotto dotato di canonica fontana. Il risultato di questa scelta distributiva si traduce nel fronte rivolto verso il mare nella prevalenza dei pieni sui pochi vuoti delle finestre degli ambienti di servizio e delle camere da letto dei due appartamenti posti al primo e secondo livello; l'ultimo ornato, a guisa di ombroso coronamento, da una loggia ripetuta anche sul lato del giardino mentre quello posto al piano nobile offre alla pubblica via una lunga terrazza abitata da due silenziose presenze. Due enigmatiche statue femminili d'epoca classica, vestite dei soli chiaroscuri offerti dalla modellazione dei loro pepli, sottolineano in modo raffinato ma discreto il rango e lo status di chi abita a quel piano e in quella magione³⁷. Un diretto richiamo alla statuaria pompeiana, già presente fin dalle due prime versioni della mai realizzata villa romana progettata per il compositore Armando Casella, amico della famiglia dei Pacini, insegnante di pianoforte della moglie Eloisa nonché intimo dei Michelucci negli anni romani. E al contempo una conferma delle soluzioni che saranno offerte nel coevo progetto per il Palazzo del Governo di Arezzo, il cui terrazzo all'ultimo piano sarà parimenti popolato da una serie di sculture. Coté metafisico che si rispecchia anche nell'organizzazione degli interni di questi due progetti. Nel palazzo aretino grazie ai teatrali affacci sul salone delle feste e sullo scalone; nella villa grazie alla scenografica scala di accesso agli appartamenti privati, modellata tramite gradini che divengono panche di attesa e con nicchie e rampe celate alla vista, così da poter solo far indovinare la via per raggiungere la balconata affacciata sul doppio volume del vestibolo. Ma è appunto la corte sul giardino il vero fuoco prospettico della vita familiare che si svolge negli ambienti disposti attorno ad essa; ad un tempo teatro del rito della vacanza *en plein air* e atrio d'onore per gli ospiti che dall'ingresso carraio, aperto sulla via opposta al viale, potevano giungere in visita per assolvere gli ineludibili riti mondani d'ordinanza. Spazio che si riflette in un'altra grande stanza a cielo aperto analoga ma differente tracciata, come quella dei Contini Bonacossi, fra il Tirreno e le Apuane e che ha parimenti accompagnato, quale ulteriore riferimento, il didattico rito della nostra semina. Un progetto rimasto sulla carta per gli strani giochi del caso ma non per questo incapace di parlarci ancora.

Questa villa vuol riprendere, dallo spirito delle costruzioni latine, l'equilibrio delle masse, dall'uso di vita all'aperto di quei popoli mediterranei, le logge, gli atri e le terrazze. [...] Non sbarrerà il paesaggio ma ne sarà attraversata, il mare o il monte saranno veduti attraverso il suo atrio, a terreno, come in una cornice...³⁸.

³⁷ Si confronti la relativa scheda sempre curata da R. Dulio in Cit., p. 166-171.

³⁸ P. Bottoni, *Villa Latina* in A.A.V.V., *36 progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione internazionale delle arti decorative industriali e moderne alla Villa Reale di Monza, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1930, pp. 33-37.



Così Piero Bottoni descrive il progetto di Villa Latina, presentato al concorso bandito dalla IV° Esposizione internazionale delle arti decorative ed industriali di Monza per *Una villa moderna per l'abitazione di una famiglia*³⁹. La proposta trova la sua principale ragione d'essere nell'esplicita volontà di radicamento nel luogo, tanto da custodirlo simbolicamente all'interno della grande sala posta al pian terreno. La villa diviene così

soglia tra il mare e la pineta, la quale nei disegni di Bottoni, subito si innalza nelle colline dell'entroterra, come appunto a Bonassola dove la villa è idealmente ambientata []. Ed è proprio dall'idea di soglia che l'intero organismo trae la sua ratio costruttiva e il suo modo di disporsi nel contesto. La soglia che al piano terra si dilata nella profondità di un palcoscenico con due opposti fondali, nei due piani superiori si fa linea ideale di fusione fra i due corpi, su cui sono disposti i locali di soggiorno e le camere da letto che si prolungano nel lungo terrazzo, e il coro verso terra su cui si addensano gli abbondanti servizi e le camere dei ragazzi⁴⁰.

Dodici anni più tardi, pochi chilometri più a sud della località ligure allora scelta come immaginario sito per quel progetto-manifesto, Bottoni disegnerà un'altra casa che, seppur diversa per scelta tipologica, organizzazione degli spazi interni e carattere da Villa Latina, ne riprenderà sostanzialmente i modi di relazione col paesaggio; nel caso di Villa Ludolf quello della riviera apuana ai Ronchi di Massa.

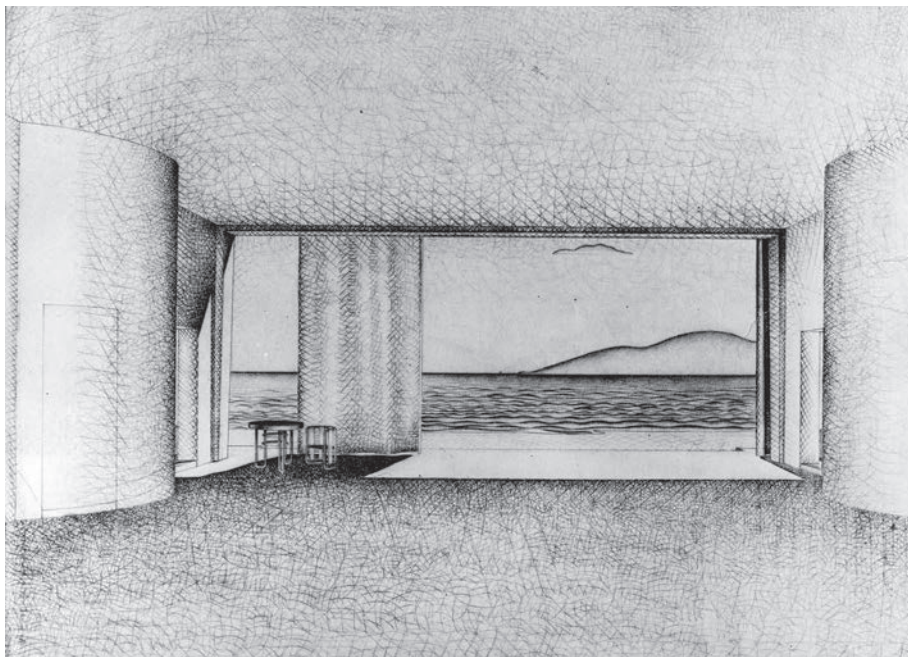
Questi due progetti, se posti a paragone, ben descrivono a partire dal comune tema dell'abitare — là idealmente borghese, qui specificatamente nobiliare⁴¹ — non solo la fase dell'esordio e quella della maturità professionale dell'architetto milanese ma la sua straordinaria capacità di lavorare — fin da subito e con continuità — su tematiche ben più ampie e profonde di quelle allora oggetto del coevo dibattito architettonico. Bottoni

pagina a fronte
Piero Bottoni,
disegno del
soggiorno di
Villa Latina
per gentile
concessione
dell'Archivio
Piero Bottoni,
Politecnico di
Milano DASTU.

³⁹ Il concorso promosso da A. Alpaio-Novello, G. Ponti e M. Sironi intendeva fare il punto sul tema dell'abitare costituendo una sorta di panoramica sulla nuova architettura italiana. Il bando escludendo "gli estremi della villetta economica e della villa sontuosa [lasciava] libere, entro ragionevoli limiti l'ampiezza e la destinazione (cittadina, in montagna, al mare ecc.)". Su 48 progetti presentati la commissione composta da A. Destina Bini, P. Betta, E. A. Griffini e M. Piacentini ne selezionerà 36.

⁴⁰ G. Consonni, *Progetto di Villa Latina, IV Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne di Monza, Concorso 1929-30 in Piero Bottoni, opera completa*, a cura di L. Meneghetti, G. Tonon, G. Consonni, Fabbri Editori, Milano 1990, p.p. 166-167.

⁴¹ Committente della Villa è la Contessa Marie Ludolf Fabbri sorella di Ernestine Ludolf Fabbri, ambedue sposate rispettivamente con i fratelli Giuseppe ed Uberto Ludolf entrambe vedove all'epoca del progetto Bottoni. Cfr. *Un villa al mare in Domus*, anno XVI, settembre 1943, n° 189, p.p. 392-396. Il testo dell'articolo coincide sostanzialmente con la relazione di progetto di P. Bottoni e M. Pucci. Vi si legge: "La villa è stata studiata in relazione alla planimetria del terreno sito ai Ronchi presso Marina di Massa secondo le necessità di due signore sole ed ospiti o di una famiglia di cinque o sei persone con personale di servizio". Appartenenti ad una facoltosa famiglia borghese fiorentina Marie ed Ernestine erano sorelle di Egisto Paolo Fabbri, interessante figura di artista, architetto e collezionista. Suoi i 16 Cezanne oggetto di una recente mostra tenutasi a Palazzo Strozzi nel 2007. Suo il progetto della 'Casa Bianca', la villa che usualmente ospitava in estate i Ludolf ai Ronchi e che avrebbe dovuto essere demolita nel caso il progetto Bottoni fosse stato costruito. Si notino nella planimetria generale le due sagome tratteggiate in prossimità dell'ingresso carrabile alla tenuta che identificano la residenza padronale esistente ed un annesso (probabilmente la portineria). Bottoni dunque ne prevede la demolizione, scegliendo come sede della nuova Villa la porzione di lotto posta più ad occidente. Una soluzione che forse garantiva una migliore vista sul mare dalla corte sopraelevata.



si distingue infatti dagli altri protagonisti del Razionalismo italiano per una felice predisposizione al dialogo con la tradizione, con la storia dell'architettura, con i diversi caratteri dei luoghi. Un'attitudine che lo porterà a rifiutare — in singolare analogia con Michelucci — ogni manierismo, compreso quello dell'architettura del Moderno. Tale condizione di non organicità rispetto ai principali gruppi di architetti razionalisti fu resa esplicita in modo molto chiaro fin dal 1928, quando alla I^o Mostra di architettura razionale egli sarà invitato ad esporre solamente gli studi sul cromatismo architettonico (in una sala denominata — non a caso — degli "Isolati"⁴²) dopo il rifiuto — da parte del comitato organizzatore — del progetto per l'ingresso monumentale alla Fiera di Milano, considerato ancora troppo vicino ai caratteri del Novecento milanese; retaggio generalmente fatto risalire all'influenza di Piero Portaluppi di cui Bottoni fu allievo al Regio Politecnico⁴³.

Occorre che la dimora odierna anche ispirandosi alla passata abbia il segno, l'impronta, il colore dei tempi in cui viviamo [...]. Non dunque nella nuova devono rivivere le forme esatte dell'antica edilizia [...] ma lo spirito soltanto⁴⁴.

Parole che potrebbero descrivere perfettamente e senza alcuna contraddizione uno dei vertici dell'opera di Bottoni, Villa Muggia. Un'architettura dove le ragioni del nuovo traggono origine e senso dalla presenza del casino di caccia settecentesco, concepito come un altro spazio di soglia. Non solo fra gli interni della nuova ala e l'esterno del parco, ma quale lirico elemento di unione fra eredità del passato, peculiarità dell'ambiente naturale ed istanze dell'architettura razionale. Appropriatezza, misura, equilibrio.

Aspetti che possiamo riconoscere anche in questo progetto apuano del 1941, dove è il paesaggio a generare le figure dell'architettura e viceversa queste ad esaltarne i caratteri unici; come in un mutuo gioco di riflessi: inscindibili, non separabili, necessari l'uno all'altro. In un lotto tangente al viale a mare, anche all'epoca assai trafficato, Bottoni prevede di insediare la Villa secondo uno schema composto da due corti. Quella minore, di servizio, aperta ad est. E la maggiore, di rappresentanza, orientata verso il Mar Tirreno. Tutto l'organismo architettonico è impostato su un basamento (in parte formato da uno zoccolo di pietra, in parte da terra riportata) così da innalzare la quota della corte principale al di sopra del filo del muro che, correndo parallelamente alla strada litoranea, protegge la proprietà dai venti marini. Un terrapieno alberato raccorda il salto di quota sul margine orientale, mentre ad ovest una serie di scale ed una rampa offrono l'opportuni-

⁴² Cfr. Tonon G., *Isolato* in *Cit.*, pp. 9-49.

⁴³ Dopo aver collaborato appena laureato con Portaluppi al concorso per il Piano Regolatore di Milano, quest'ultimo si adopererà attivamente per presentare il giovane allievo ad Angelo Albertini per un lavoro da disegnatore da svolgersi nel suo studio di Brescia.

⁴⁴ P. Portaluppi, *L'architettura del Rinascimento nell'ex ducato di Milano. 1400-1500*, Milano 1914, p. 117.

tà di collegare rispettivamente il patio e l'andito d'ingresso alla quota del giardino. In questo modo dalla corte è possibile traguardare solamente il mare, escludendo così dalla vista il passaggio delle auto sul viale ed il variegato panorama di ombrelloni, bagnanti e stabilimenti balneari che popolavano, allora come oggi, la vicina riva.

Mutata in una sorta di spiaggia analoga, la corte può adesso simulare una diretta prossimità della casa alla battigia. Solo raggiungendo il belvedere, unico lembo del basamento a toccare il muro di recinzione, è svelata l'esatta distanza tra la grande stanza senza soffitto, cuore della Villa, e la colorata vita del litorale. Attorno a questo spazio dove a ovest un muro di pietra con alcune finestre evoca il tema del non finito, è organizzato il corpo ad 'L' che ospita le zone giorno e notte. A guisa di cerniera del sistema è posto l'ingresso principale, preceduto da un atrio all'aperto orientato a ponente e, come la serie delle camere, protetto dal riverbero del sole da un loggiato. L'incontro fra gli ambienti del riposo e quelli del pranzo/soggiorno è dunque sublimato come per Villa Latina nel vestibolo. Dove alla "larghissima vetrata orientata a nord che prospetta sul bosco e sul panorama delle Apuane"⁴⁵ è contrapposta la parete trasparente che, chiudendo il patio, inquadra il mare.

A sottolineare ulteriormente la volontà di Bottoni di far vivere i committenti non tanto in una serie di ambienti ma direttamente nel paesaggio della riviera un'altra grande finestra che, posta a mo' di panoramica conclusione del corridoio di distribuzione delle camere, incornicia ulteriormente una porzione di Mediterraneo; l'azzurro del suo cielo, il suo orizzonte lontano. Come nel celebre quadro di Carrà acquistato da Casella, anche a Villa Ludolf c'è un *Pino sul mare*. Solo abitante della corte-palcoscenico, attore a cui spetta il compito di incarnare, come vivente sineddoche, la pineta che circonda la casa dall'esterno e per estensione la natura della Versilia tutta in una 'visione mitica della realtà' totalmente aderente alla poetica del pittore piemontese.

⁴⁵ Cfr. *Una villa...*, in Cit. La presenza delle Alpi Apuane è del resto valorizzata da Bottoni anche nel coevo progetto per lo stabilimento Olivetti Synthesis a Massa-Carrara, di cui poi fu costruito solamente il corpo delle officine a seguito degli eventi bellici. "Basti pensare alla scelta di chiudere con vetrate continue sia il lato nord della fabbrica sia quello del lungo corpo degli uffici [poi non realizzato]: Entrambi gli interni si sarebbero così posti a diretto contatto con lo straordinario paesaggio delle Apuane, mentre avrebbero fruito di una grande luminosità" Cfr. G. Consonni, *Stabilimento Olivetti Synthesis per la produzione di mobili da ufficio a Massa*, 1940-42, in Cit., pp. 303-305.

A completare il quadro degli interventi progettati e costruiti da Bottoni sempre nella medesima zona, si ricorda un progetto non datato — simile per soluzioni compositive e di dettaglio a quello di Villa Ludolf e perciò anch'esso databile attorno al 1941 circa — per una "Villa a Marina di Massa". In realtà una piccola palazzina con due appartamenti e negozi che condivide con la magione nobiliare lo stesso tipo di impianto a corte (in questo caso concepita come un giardino) oltre a presentare alcune analogie fra il partito delle bucatore lungo il fronte interno dei negozi e le finestre aperte sul patio lungo il corridoio delle camere di casa Ludolf. Diverso invece il carattere di questo progetto, per così dire di più modesta levatura rispetto all'altro. Infine ricordiamo sempre a Marina di Massa, la piccola casa nella pineta che Bottoni si costruì nel 1949 per meglio seguire la prosecuzione dei lavori per lo stabilimento Olivetti Synthesis. Da registrare come una recente ristrutturazione edilizia, evidentemente sfuggita all'attenzione della competente Soprintendenza, abbia cancellato ogni traccia di questo piccolo capolavoro, oggi reso purtroppo irricognoscibile.

Di certo è un caso, perfettamente disegnato dal demone dell'analogia, che temi così affini siano concentrati a così breve distanza l'uno dall'altro come se una sotterranea rete di impossibili relazioni li collegasse tutti in un unico disegno; tappe singolari e autonome di un unico componimento ogni volta eseguito da mani diverse.

Sì, di certo è un caso che permette però, nonostante tutto, nonostante la totale implausibilità del pensare a relazioni concrete e a contatti diretti e comprovati fra tutti questi episodi, di chiudere queste note col pensiero di quel protagonista della composizione musicale del Novecento italiano, committente di famosi architetti, collezionista d'arte e amico di artisti⁴⁶ che ci fa ritrovare nel progetto di un autore di certo mai incontrato quell'immagine a lui così cara tanto da essere gelosamente collezionata e custodita quale fonte d'ispirazione e scaturigine della sua arte.

Ma attenzione, Casella, non fu solo un famoso pianista, un celebrato compositore e direttore di orchestra. Fu anche teorico di composizione musicale e specularmente, fine protagonista della cosiddetta 'arte della trascrizione' attività imprescindibilmente collegata a quella creatrice. Nel suo libro *Il pianoforte* pubblicato nel 1937 si legge:

Per ben definire che cosa sia la trascrizione... , occorre ricordarsi che il fatto musicale è il concretamento di un sentimento (o intuizione) in una forma che potremmo chiamare provvisoria, che sarebbe quella del documento manoscritto o stampato, dal quale poi l'interprete ricava la forma definitiva e sola vivente dell'intuizione originale che non è altro che l'esecuzione... Dobbiamo adesso ammettere che nell'interprete risorga e riviva il sentimento del compositore, ed è questo il caso dell'interpretazione normale, vale a dire dell'esecuzione. Ma può anche avverarsi il fatto che chi legge il medesimo documento originale senta poi la necessità di dare a quel sentimento che rivive nel suo spirito, una nuova forma musicale. E qui nasce appunto la trascrizione musicale, che non può mai essere una copia dell'originale, ma una sua speciale "interpretazione"... di quella col nuovo contributo della cultura, del senso critico, del gusto, della personalità insomma del trascrittore⁴⁷.

Trascrivere, reinterpretare, dare nuova forma musicale a partire da un'attenta lettura dei documenti originali. Ci pare che il concepire in questi termini il nostro lavoro di proget-

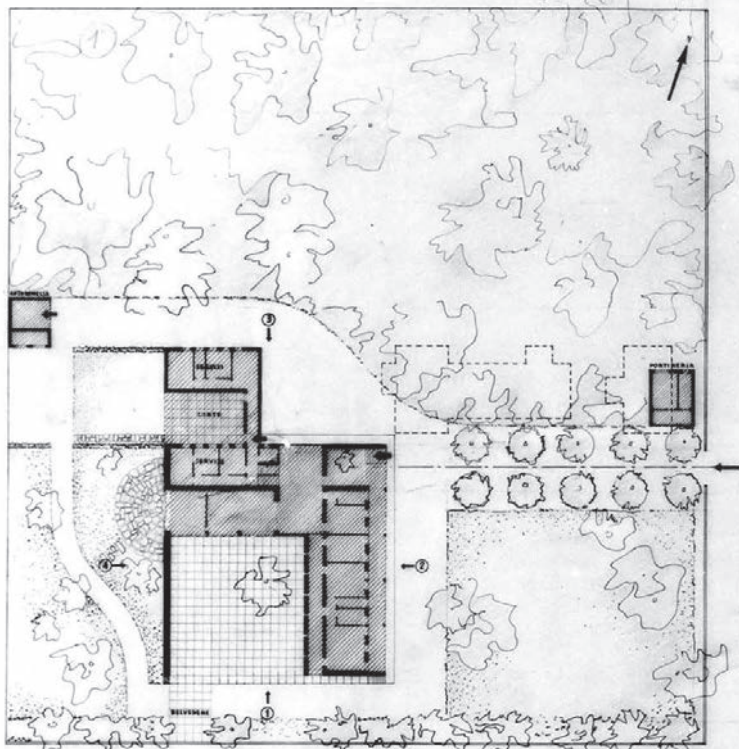
⁴⁶“Era nell'anno 1918, durava ancora l'armistizio, quando conobbi a Roma Alfredo Casella. [...] Io, che solo allora avevo realizzato in pieno la serietà in arte, incontrando Casella mi sentii attirato verso di lui, proprio per quel lato serio con cui egli si approssima all'arte. Tutta la persona di Casella, così come la sua musica, danno un'impressione geometrica ed ordinata. Ogni sfumatura, ogni tenerezza in arte hanno come origine la struttura esatta, la costruzione geometrica, quel tal modo di vedere parallelepipedicamente, poliedricamente, dal quale modo nasce poi la forma fluida, la divina morbidezza, che sono il segno ineluttabile dell'evoluzione artistica, giunta ad un punto elevato, giunta ad un piano di dolcezza platonica; è allora che l'artista, cosciente della qualità di quello che produce, conosce la divina felicità del creatore soddisfatto. L'infinito, l'appena accennato, il velato, nascono dal definito, dall'inquadrato, dal chiuso”. G. de Chirico, *Casella*, pubblicato in *Rassegna musicale*, 1943; ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945)*. *Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 914-917.

⁴⁷A. Casella, *Il pianoforte*, Roma 1937, p. 178.

tisti e didatti, impegnati nel tracciamento di solchi dove piantare semi, possa ancora costituire una preziosa prospettiva metodologica per le nostre scuole di architettura; di certo non riduttiva ma al contrario propedeutica al germoglio di sani virgulti e al successivo raccolto di messi e frutti sani. Auspicabilmente buoni perché coltivati in modo da avere radici salde e profonde, in grado di resistere ai mutevoli venti della temperie culturali, alle imprevedibili condizioni meteorologiche delle mode. È dunque questa la speranza che ci accompagna mentre andiamo a presentare nelle pagine che seguono gli esiti del nostro lavoro.

VILLA CONTESSA LUDOLF
MARINA DI MASSA - APUNIA

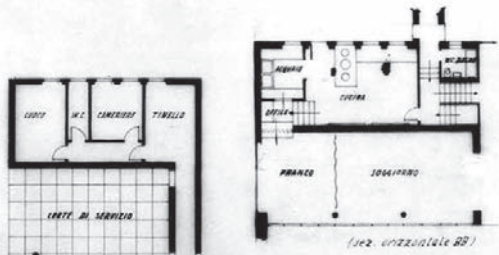
ARCH. PIERO BOTTONI	Disegn.	1
DOTT. ING. MARIO PUCCI	Scale	
PROV. DI MASSARA, P. TRUZZI DI. 104	Scale 1/100	Scale 1/200
	Scale	



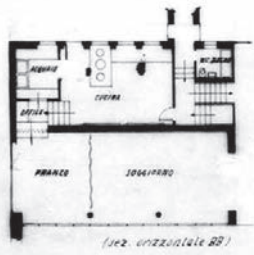
Piero Bottoni, Mario Pucci, Progetto di Villa Ludolf, 1941

planimetria scala 1:200, piante e sezioni a scala 1:100 (china su lucido 512x1335 mm).

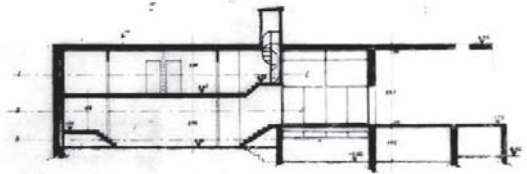
Per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano, DASTU.



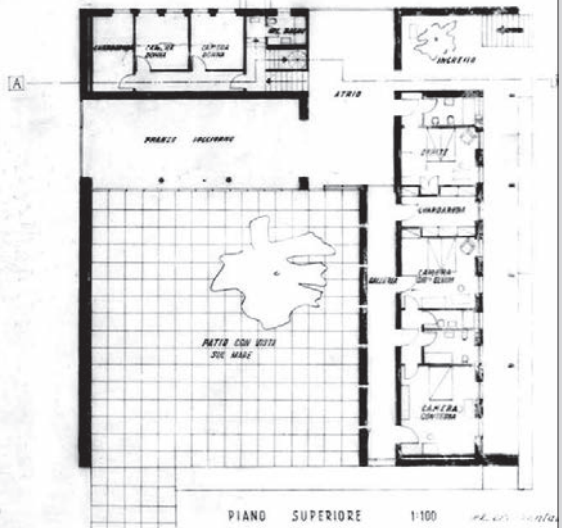
PIANO TERRENO RIALZATO 1:100 (sez. orizzontale AA)



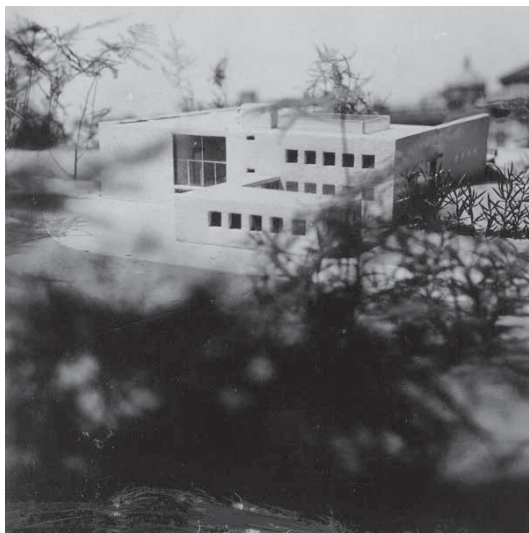
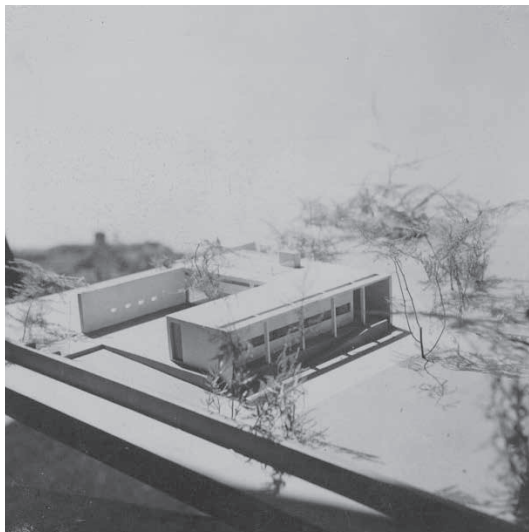
(sez. orizzontale BB)



SEZIONE A/B

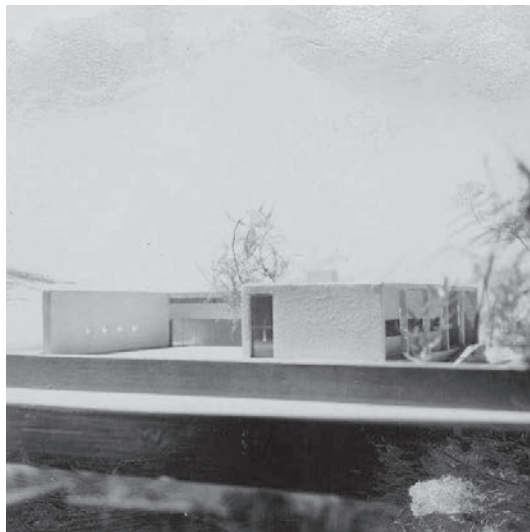


PIANO SUPERIORE 1:100 (sez. orizzontale AA)



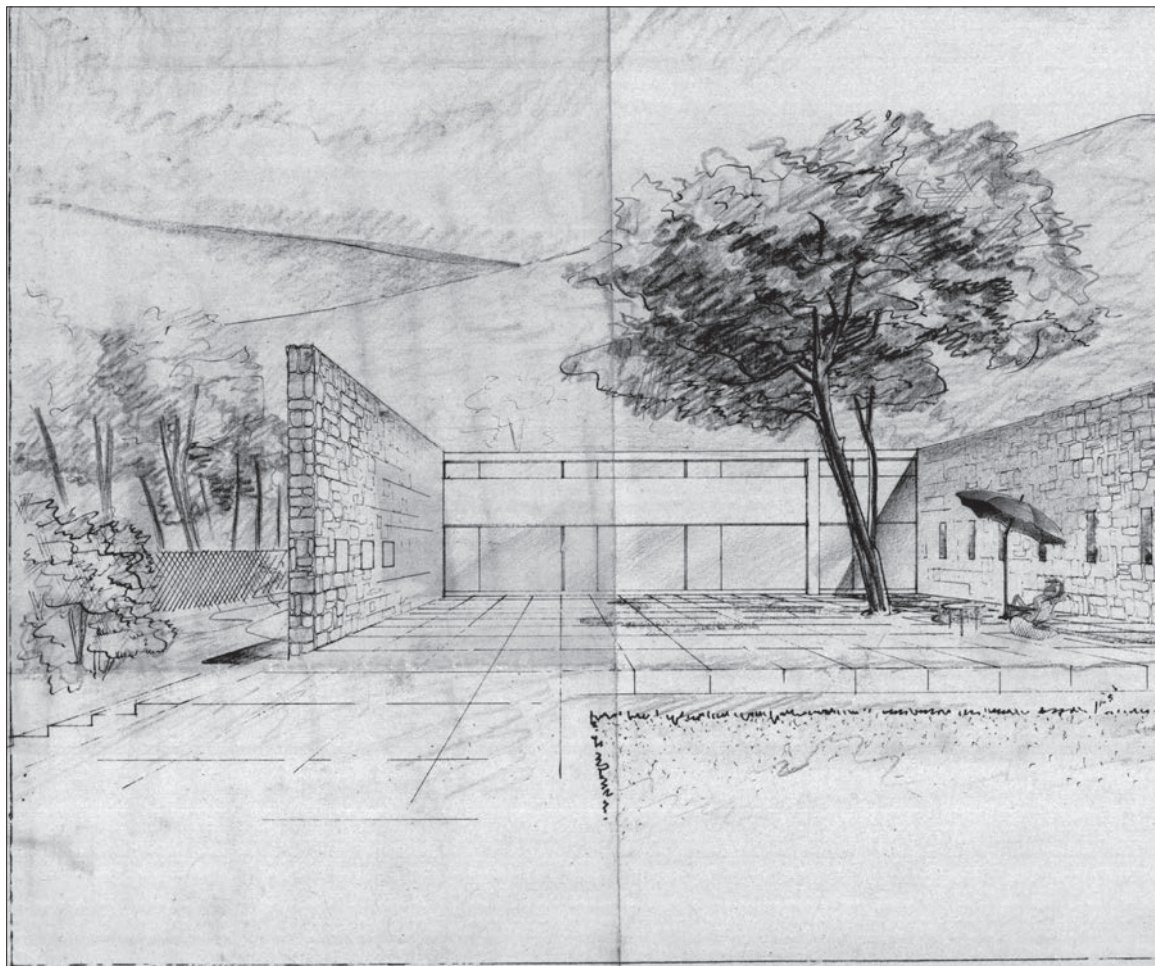
Piero Bottoni, Mario Pucci, Progetto di Villa Ludolf, 1941

Viste del plastico da sud-ovest (positivo b/n 85x62 mm) e da nord-est (positivo b/n 85x62 mm).
Per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano, DASTU.



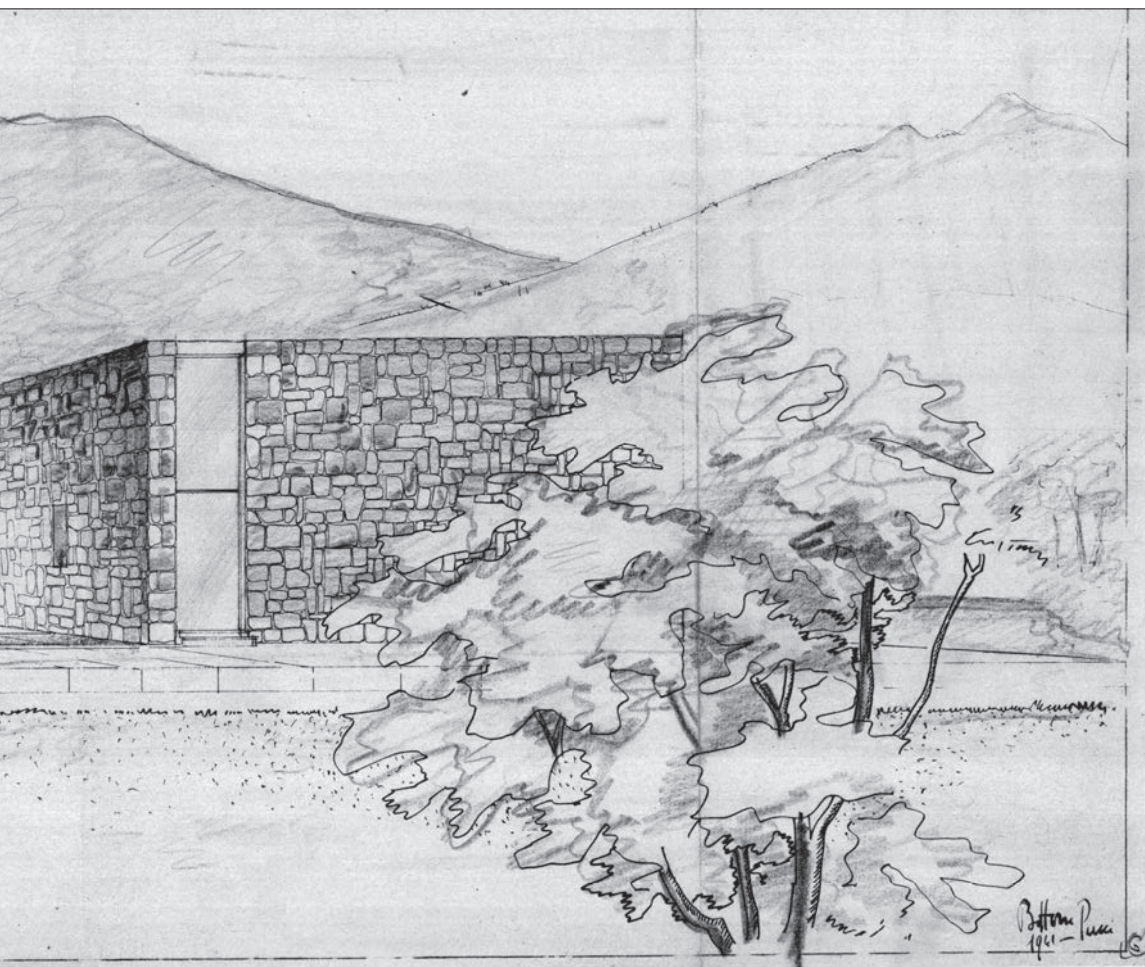
Piero Bottoni, Mario Pucci, Progetto di Villa Ludolf, 1941

Viste del plastico da sud-ovest (positivo b/n 85x62 mm) e da nord-ovest (positivo b/n 85x62 mm).
Per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano, DASTU.



Piero Bottoni, Mario Pucci, Progetto di Villa Ludolf, 1941

Vista prospettica della corte aperta sul mare (matite colorate su eliografia, 750x400 mm).
Per gentile concessione dell'Archivio Piero Bottoni, Politecnico di Milano, DASIU.







Cézanne
La Tranchée
avec la
Montagne
Sainte-
Victoire
(c. 1870)
Olio su tela,
80 x 129 cm.
Monaco
Bayerische
Staatsgemäl-
desammlung-
gen.

Sarà egli immune dalla suggestione di coloro che gli diranno, in arte o altrove nella vita, che la giusta reazione al caos è di aggiungervi un po' del proprio caos?
O possiamo sperare che l'esilarante esperienza della chiarificazione cui è pervenuto mediante la devota disciplina del suo occhio e della sua mano, aiuterà a promuovere in lui il coraggio dell'esploratore, la simpatia dell'aiutante, l'immaginazione dell'inventore e la razionalità del costruttore?
(R. Arnheim, Pensiero visuale, 2013)

Nessuno l'aveva amata più di lui, eppure il giorno dei funerali di sua madre lui non era lì, era *sur le motif*.

Liberatosi della casa natale, il Jas de Bouffan, Paul Cézanne si spostò in un appartamento in affitto a Aix-en-Provence, in rue Boulegon, solo. La moglie e il figlio abitavano a Parigi, non li vedeva quasi mai, gran parte degli amici lo aveva abbandonato. Mme Brémond, la governante, era l'unica persona necessaria affinché potesse lavorare senza distrazioni.

Ogni giorno "alle sei era in piedi, attraversava la città per recarsi allo studio, dove rimaneva fino alle dieci; rifaceva la stessa strada per mangiare, mangiava ed era di nuovo via, spesso ancora una mezz'ora oltre lo studio, *sur le motif*, in una valle davanti alla quale si alzava indecristibile il monte di Sainte-Victoire, con tutte le sue migliaia di compiti. Sedeva là per ore"¹. Nei dialoghi di Cézanne riportati da Gasquet² la parola *motif* si ripete come un mantra, sembra un pensiero fisso, indispensabile. Il termine *motiu* in antico provenzale era un aggettivo che indicava "ciò che ha la capacità di mettere in moto un'azione"³.

Cézanne ha ritratto la Sainte-Victoire almeno ottantasette volte, tutto iniziò quando aveva trent'anni, era il 1870⁴, affacciandosi di là dal muro in pietra della tenuta di famiglia dipinse una casa e una montagna che si guardavano, forse nel momento in cui i loro occhi si incontrarono per la prima volta. Una casa, calda, attaccata alla terra, due finestre che puntano una

¹R. M. Rilke, *Lettere su Cézanne*, Abscondita, Milano 1984, p. 33.

²J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Mimesis, Milano 2010.

³Preziosa è la nota di Ninetta Zandegiacomi in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Donzelli, Roma 1998, p. XI.

⁴U. Becks-Malomy, *Cézanne*, Taschen, Colonia 2016, p. 20.



**Cézanne,
La Montagne
Sainte-Victoire**
(1892-95)
Olio su tela,
71 x 90 cm
Philadelphia
Barnes
Foundation.

pagina a fronte
**Cézanne,
La Montagne
Sainte-Victoire**
vue des Lauves
(1902-04)
Olio su tela,
69.8 x 89.5 cm
Philadelphia.
Museum of Art.



montagna blu, appartenente al cielo. Al centro Cézanne apre la terra⁵, sembra mostrarci il sangue di un corpo sezionato, cerca la struttura sempiterna della Natura sotto la pelle delle ere e delle stagioni, come se dopo questa incisione la sua pittura potesse smettere di essere uno sguardo su un di fuori e iniziare ad emanare direttamente da dentro le cose⁶. La terra-casa e il cielo-montagna sono due parti uguali e opposte di un unico intero, la ferita al centro è inizio come di una rotazione, le sue curve mettono in moto quello che sarà un inseguirsi eterno. È Cézanne che finalmente vede la Sainte-Victoire e in quella visione il paesaggio si pensa in lui⁷: “la natura si trova più in profondità che in superficie. Ascolti, si può anche modificare, adornare, agghindare la superficie, ma non si può toc-

⁵ “Ho bisogno di conoscere la geologia, come la Sainte Victoire si radica, il colore geologico delle terre, tutto ciò mi commuove, mi rende migliore”, M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Cit., p. 124. E ancora: “per dipingere un paesaggio devo prima scoprire le assise geologiche” in J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicitia*, Cit., p. 115.

⁶ “quei segni di cui solo egli è capace, e che saranno rivelazioni per altri [...] gli sembrano emanare dalle cose stesse”, in M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 26.

⁷ “Il paesaggio si pensa in me e io ne sono la coscienza”. Sono parole di Cézanne riportate in J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007, p. 83.



care la profondità senza toccare la verità. È un sano bisogno di verità che vi assale: meglio sbatter via la tela piuttosto che inventare”⁸.

Si chiama *La Tranchée avec la Montagne* ma si dovrebbe chiamare *L'Annonciation*.

E allora Paul disse: “Eccomi, sono il servo della Natura”.

È a Lei (o attraverso di Lei) che Cézanne rivolgerà un’interrogazione senza fine: genesi segreta e febbrile delle sue sensazioni, del suo lavoro⁹. Non smetterà mai più di dipingere quella montagna.

Proprio davanti al suo *motif*, nel 1901, quando da due anni non aveva che l’appartamento in rue Bouleçon, decise di costruire per sé un nuovo atelier¹⁰. A Les Lauves, appena un chilometro a nord di Aix-en-Provence, aveva individuato un punto di vista che lo rendeva partico-

⁸J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un’amicizia*, Cit., p.116.

⁹In una lettera del 20 novembre 1878 a Émile Zola Cézanne parla della pittura come “mezzo per esprimere le sensazioni”. In E. Pontiggia (a cura di), *Paul Cézanne. Lettere*, Abscondita, Milano 2011, p.76.

¹⁰“J’ai fait construire un atelier sur un petit terrain que j’ai acquis à cette intention. Je poursuis donc mes recherches” in R. M. Bourges, *Le jardin de Cézanne*, Ville d’Aix-en-Provence 1984, p.16.

pagina a fronte
L'atelier di
Cézanne
a Les Lauves,
1901.

larmente felice, comprò così quel terreno e su un suo disegno in pianta affidò all'architetto di famiglia, monsieur Mourges, l'incarico di costruire il nuovo edificio. A nord una grande vetrata e un taglio (per uscire con le tele e lavorare *en plein-air*) si dovevano aprire su un atelier di otto metri per cinque, a sud, sopra un piccolo giardino terrazzato due finestre avrebbero dovuto affacciarsi verso il paese. Cézanne non seguì i lavori, aveva cose ben più importanti da fare e solo a costruzione ultimata tornò a Les Lauves per vedere il suo atelier. Si trovò davanti uno *Swiss chalet*¹¹, scoppiò su tutte le furie e ordinò immediatamente di tirare tutto giù: i balconi, i legni verniciati e tutte le decorazioni ceramiche, “il fallut démolir et construire simplement une bastide provençale”¹².

Cézanne non poteva accettare una costruzione che non appartenesse, umilmente, a quel luogo. Furono i suoi occhi a non poter tollerare quell'edificio, fin dal primo istante non poterono accettare quella visione, ancor prima che l'immagine potesse posarsi nella sua mente. Il suo rifiuto non fu probabilmente di tipo intellettuale, potremmo pensare che fu piuttosto di tipo fisico, il fatto è che per lunghi anni aveva esposto il suo sguardo a quelle rocce e a quel sole e i suoi occhi erano ormai levigati dal lungo e continuo contatto con quel paesaggio, il suo carattere era ormai modellato come un pezzo di quella terra¹³. La sua coscienza si era intrecciata a quella della Sainte-Victoire e le due, una volta legate, non potevano che muoversi in armonia. Nella sua Provenza quello *Swiss chalet* non poteva rimanere.

Cézanne era un uomo acculturato, intelligente e dalla mente teorica¹⁴, un artista che insisteva col volersi esprimere sempre nel modo più logico possibile¹⁵ ma che sapeva anche che per raggiungere la sua meta, senza perdersi, non poteva abbandonarsi unicamente alla logica del cervello ma semmai a quella 'dell'occhio': “Se sente in modo giusto, penserà in modo giusto [...] La materia della nostra arte è là, in ciò che pensano i nostri occhi”¹⁶. Merleau-Ponty parla di un terzo occhio che come un terzo orecchio coglie ciò

¹¹ “Cézanne then discovered to his fury that the new house was designed dans le style Suisse — as a Swiss chalet — with large roofs overhanging at different levels and much ornamentation”, in J. Birksted, *Landscapes of Memory and Experience*, Taylor & Francis, Londra 2012, p. 80.

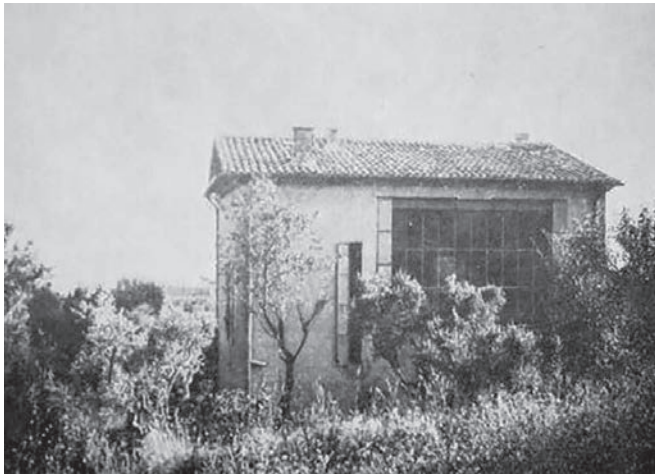
¹² Gustave Coquiott descrive la vicenda con queste parole: “Comme tous les architectes se ressemblent, le sieur Mourgues se lança dans la construction d'une villa hurluberlu, avec toit découpé et balcon de bois, enfin tout un falbala de la céramique et du bois vernis [...] Avec une telle impétuosité qu'il fallut démolir et construire simplement une bastide provençale”, in J. J. Lévêque, *La vie et l'œuvre de Paul Cézanne*, Acr, Parigi 1988, p. 192.

¹³ “[voglio] avere i toni duri delle rocce, l'ostinazione razionale del monte”, in M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Cit., p.126.

¹⁴ “La più fremente delle sensibilità, alle prese con il più teorico degli intelletti”, in J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Cit., p.70.

¹⁵ “Non si è né troppo scrupolosi, né troppo sinceri [...]. Penetrare ciò che abbiamo di fronte e perseverare a esprimersi quanto più logicamente possibile...”. In M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Cit., p.38.

¹⁶ J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Cit., p.119.





**Cézanne,
La Montagne
Sainte-Victoire
vue des Lauves**
(1902-06)
Olio su tela,
65 x 81.3 cm
Kansas City,
Nelson-Atkins
Museum of Art.



pagina a fronte
**Le alpi Apuane
dall'aerea
umida del Lago
di Porta
Pietrasanta.**

che è all'esterno attraverso il rumore che si solleva in noi¹⁷; si tratta di far poggiare ogni cosa sull'esame della percezione: rendere ragione solo all'esperienza del mondo. Si spiega forse così il sentimento di conferma che è possibile provare davanti ai quadri di Cézanne, quella sensazione di un *ritrovare* che ci unisce.

Tenere sempre accesa la fiamma della percezione sensibile. Questo non basta però, Cézanne ci insegna che gli occhi pensano sì, ma senza parlare; il passaggio fondamentale è la fissazione di quello che i nostri occhi hanno scoperto: l'intervento dell'intelligenza¹⁸, della logica¹⁹, dell'organizzazione rigorosa, il conferimento della solidità della durata²⁰.

Cézanne è chiarissimo e le sue parole andrebbero ascoltate con attenzione, tutto ciò può avvenire solo a tre condizioni: "scrupolo di fronte alle idee, sincerità di fronte a se stessi, sottomissione di fronte al soggetto"²¹, questo per lui è il fondo del mestiere. — Il fine? —

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Cit., p. 22.

¹⁸ "Un'intelligenza che organizza con rigore". M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Cit., p.187.

¹⁹ "Scusatemi se torno con tanta insistenza sul medesimo punto, ma vado al logico sviluppo di quanto vediamo e proviamo" in Carlo Carrà, E. Bernard, *Documenti per Cézanne*, Il Balcone, Milano 1946, p.120.

²⁰ "La natura è sempre la stessa, ma nulla resta di lei, di ciò che appare. La nostra arte deve darle il respiro della durata", M. Doran, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Cit., p.111.

²¹ J. Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Cit., p.153.



Il ritrovamento di un insegnamento per tutti²², raggiungibile unicamente attraverso la ricerca più difficile, l'unica vera: quella diretta “alle radici stesse dell'essere, alla fonte impalpabile delle sensazioni”²³.

Una foto scattata durante il sopralluogo dell'area di progetto, camminando con gli studenti del Laboratorio di Progettazione III lungo il Lago di Porta, ai piedi delle Alpi Apuane, ci riporta subito *sur le motif*, davanti alla Sainte-Victoire, essa ci chiama: “pensate a Cézanne”.

²² “un insegnamento per tutti, è proprio quello che cerco”, Ibid. p. 123.

²³ Ibid. p.112.

ART SPACES

SPAZI D'ARTE • FATTORIA DI CELLE

Santomato di Pistoia • Italy



- 1 Richard Serra
- 2 Bukichi Inoue
- 3 Richard Long



Art Spaces

Itinerario
della visita.
Disegno a cura
di Giacomo
Dallatorre.

Alla base del viaggio vi è spesso un desiderio di mutamento esistenziale. Viaggiare è espiazione di una colpa, iniziazione, accrescimento culturale, esperienza [...]. L'idea profondamente radicata che il viaggio sia un'esperienza che mette alla prova e perfeziona il carattere del viaggiatore risulta chiara nell'aggettivo tedesco "bewandert", che oggi significa "sagace", "esperto" o "versato", ma che originariamente (nei testi del XV secolo) qualificava semplicemente chi aveva "viaggiato molto".

(Erich J. Leed, *The Mind of the Traveler*, 1991)

La fattoria di Santomato — tra le colline di Pistoia — rappresenta la meta di un possibile pellegrinaggio formativo: una contemporanea deriva *extra-urbana* che, lontano dai rumori della quotidianità, attraverso il confronto con un eterogeneo insieme di opere d'arte ambientale, si dimostra sempre capace di disvelare alcuni frammenti del paesaggio toscano, soltanto in apparenza distanti dai limiti e le fondamenta del nostro mestiere.

Nel raccontare la storia della collezione, appare evidente come questa sia intimamente legata alla figura di Giuliano Gori, pratese, figlio di mercanti di tessuto, illuminato¹ nel trasporre al campo dell'arte la natura produttiva alla quale la tenuta è da sempre stata vocata sin dalle sue più antiche origini risalenti alla fine del Seicento:

Realizzata per rispondere alle esigenze di una grande tenuta toscana, questa struttura ospitava una cantina, una tinaia, una serra e alcuni enormi spazi per conservare il grano ed i vari frutti, come i limoni, prodotti in loco. Conteneva inoltre un appartamento per la famiglia del fattore e vari uffici amministrativi per la contabilità dei raccolti, della distillazione del vino e dei greggi di buoi e pecore allevati nella tenuta².

I successivi interventi a metà dell'Ottocento coinvolgono l'architetto Giovanni Gambini nel ricevere la commissione per l'ampliamento del parco: è l'inizio di un percorso *site specific* dal quale ha origine la concezione del giardino come contenitore di opere.

¹«Ragazzetto, poco dopo la guerra, era andato per conto del padre, commerciante pratese di tessuti, in casa di un fornitore, che era anche pittore. «Rimasi folgorato dalle tavolozze, dai colori sparsi qua e là. Non sapevo nulla di pittura né di arte. Cosa successe, non lo so». Successe che cominciai a fare domande non sulle stoffe, ma sui quadri. «E fu una folgorazione». Li si aprì la strada che doveva essere la sua [...]», Carratù M. C., *Celle 30 anni Il parco utopia di Giuliano Gori 'Ma non chiamatemi collezionista'*, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/23/celle-30-anni-il-parco-utopia-di.html>>, (07/18).

²R. Hobbs, *Arte all'interno della Fattoria* in Gori G., Hobbs R. (a cura di) con testi di Renato Barilli e Francesco Gurreri, *Arte Ambientale: la collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Umberto Allemandi & co., Torino 1993, p.51.

Piccoli manufatti per il culto e per lo svago vengono costruiti in dialogo aperto con la vita della fattoria, “per proporre un itinerario meravigliante, colto, quasi che ogni visitatore possa costruirsi una sua fiaba ricomponendo gli elementi erratici”³: la nuova collezione Gori si pone dunque in continuità con lo spirito del luogo.

Ed è a seguito di un viaggio, segnato dalla visita allo studio dell'artista Tapies ed il museo d'arte medievale catalana, che hanno inizio i primi passi dell'iniziativa di Giuliano: di ritorno dalla penisola iberica, il trasferimento della famiglia nella tenuta risale infatti alla Pasqua del 1970. I successivi incontri con Dani Karavan, in occasione della Biennale di Venezia del 1976 e della mostra al forte Belvedere di Firenze del 1978, forniranno i contatti con Amnon Barzel, che vestirà un ruolo fondamentale nella complessa gestione del rapporto con gli artisti. A partire dall'autunno 1981, la commissione consultiva di esperti eliminerà ogni dubbio sulla possibile realizzazione delle prime installazioni⁴, dando inizio finalmente ai lavori: l'8 Giugno del 1982 si inaugurano nove opere, alle quali, nel corso degli anni, si aggiungeranno altri pezzi nel parco e nei fabbricati che compongono la tenuta, per un totale di sessantasei raccolti.

10 Maggio 2017

In visita a Santomato, durante una lezione di laboratorio *en plein air*, sorge la necessità di un confronto critico sulla possibile interpretazione delle installazioni e — parallelamente — la volontà di rispondere ad alcune lecite domande condivise con gli studenti.

Qual è la lezione che oggi è possibile apprendere attraverso un viaggio a Celle?

Quali dunque le possibili corrispondenze tra il rilievo di una serie di ‘meravigliose rovine’ — non rispondenti ad alcuna determinata esigenza funzionale — e la pratica della nostra professione?

pagina a fronte

Taccuino 1

Disegni tecnici

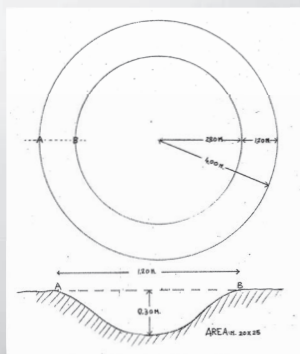
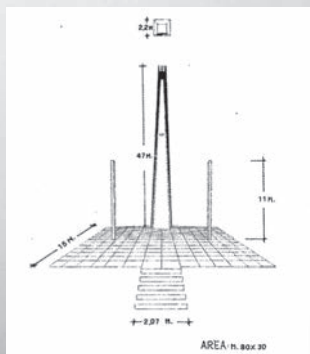
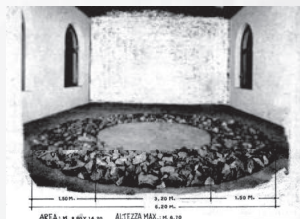
a cura di

Sandra

Bargiacchi.

³ F. Gurrieri, *Nuovi spazi d'arte contemporanea a Celle*, Ibid. p.20.

⁴ “A tale scopo furono convocati a Celle i seguenti esperti: gli italiani Renato Barilli e Francesco Gurrieri, il danese Knud Jensen e il tedesco Manfred Schneckeburger. L'unanime ed entusiastico consenso espresso dai membri della commissione eliminò ogni ulteriore dubbio da parte nostra”, Giuliano Gori, *Storia di una collezione anomala*, saggio conclusivo degli atti dell'incontro, in Poli M. S. (a cura di), *Contemporaneità in Toscana*, Centro Di, Pistoia 2006, p.35.



Topographía

Un metodo per giungere al contesto esistente, e quindi cambiare il contenuto, è passare attraverso l'analisi e l'assimilazione di componenti specifiche: limiti, bordi, edifici, sentieri, strade, l'intera fisionomia del luogo⁵.

Alle prese con una delle sue prime realizzazioni in pietra, l'artista americano mette in relazione l'osservazione del luogo con la pratica di accurata analisi delle caratteristiche tangibili del suolo, come rituale indispensabile prima di poter procedere ad una possibile azione sulla sua struttura.

Grazie alla supervisione dell'ingegnere Giannino Veronesi ed il tecnico Ido Ciampi, otto blocchi di Colombino di Firenzuola, con identiche sbazzature, sono posati lungo il piano collinare, nei punti dove il terreno scende esattamente della quota di due metri, corrispondente alla loro altezza.

Il risultato del processo è straniante: la composizione monolitica, regolata secondo le misure del sito, è posta in completa autonomia rispetto alla configurazione del terreno, generando al tempo stesso una figura in aperto dialogo con l'intorno.

Salendo nel punto più alto della collina di Santomato, ci troviamo di fronte alla costruzione di un pensiero logico, che afferma come la teoria — in questo caso la descrizione delle componenti topografiche del paesaggio — è “un elemento necessario a erigere quello che ora vediamo e ammiriamo”⁶: uno strumento capace di ampliare il campo problematico del progetto, senza costituirne il fine ultimo, né limitarne le potenziali capacità espressive.

pagina a fronte

Taccuino 2

Richard Serra,

Open Field

Vertical

Elevations,

1982.

Pietra serena.

⁵ R. Serra, *Open Field Vertical Elevations*, Gori G., Hobbs R. (a cura di), *Arte Ambientale: la collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Cit., p.352

⁶ C.M. Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2016, p. 14.



*Open Field
Vertical Elevations*

Týpos

Il buco è stato nella terra ed ha anche galleggiato nel cielo.
In ogni modo, quando sono nel buco, il mio spirito è svelato come riflesso
in uno specchio, vividamente, come l'infinità di un mondo infinitesimale⁷.

Ai margini del parco della fattoria, là dove in passato erano costruite le canalette dell'acquedotto, il progetto di Bukichi Inoue ci accompagna attraverso una sequenza spaziale, aperta a disvelare possibili corrispondenze.

Confrontandosi con la collina che ospita l'uliveto, il percorso si struttura seguendo lo schema di una *Thòlos* e rievoca la memoria funzionale del luogo attraverso l'utilizzo dell'acqua come elemento purificatore prima dell'entrata nello spazio sacro: del *týpos*, ancora una volta, ci interessa dunque non soltanto la sua forma apparente, quanto piuttosto "la relazione che la forma stabilisce con la presenza"⁸.

Al termine del labirinto sotterraneo, nella stanza che ospita la piccola scala a chiocciola in cemento grezzo, risaliamo guardando il cielo: è uguale a tanti altri, eppure diverso. Siamo come riportati ad uno stato — quasi essenziale — di sospensione tra due forze, nel quale si riflettono i desideri e gli obblighi di coloro che si ritrovano a dover fare i conti con l'atto costruttivo.

Nella consapevolezza di appartenere ad una condizione terrena provvisoria e nella necessità di doversi svincolare da questo limite per poter esser coscienti delle proprie scelte, non risiede forse la tensione che ogni volta s'instaura fra il bisogno di riferimento ad un modello e la singolarità che ogni progetto ritrova nell'applicazione dell'esempio?

pagina a fronte
Taccuino 3
Bukichi Inoue,
Il mio buco
nel cielo,
1985-1989.
Legno, cemento,
pietre, marmo
vetro, acqua.

⁷ I. Bukichi, *Il mio buco nel cielo*, Gori G., Hobbs R. (a cura di), *Arte Ambientale: la collezione Gori nella Fattoria di Celle*, Cit., p.170.

⁸ G. Grassi, *Questioni di progettazione*, in G. Grassi, *Scritti scelti. 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, p.23.



Il mio buco nel cielo

Mensūra

Land art è un'espressione americana. Sta a significare dei bulldozer e dei grandi progetti. Mi sembra essere un movimento tipicamente americano; è la costruzione di opere su alcuni terreni comprati dagli artisti con il fine di fare un grande monumento permanente. Tutto ciò non mi interessa assolutamente⁹.

In contrapposizione alla matrice tecnologico-innovativa, presente nell'opera di alcuni artisti di avanguardia statunitense, l'azione dell'uomo sembra essere il solo dispositivo in grado di rilevare — indagandone il processo — la doppia figura circolare realizzata a Celle dall'artista britannico.

Attraverso un esercizio di memoria mettiamo in relazione il parco e la villa, senza poter capire in quale momento l'uno abbia anticipato l'altro: il camminare in 'questo' luogo, il raccogliere da terra 'queste' pietre, scarto della cava in prossimità della Fattoria, ci riportano ad una dimensione, ordinata da proporzioni geometriche, nella quale le pareti della sala ornata dai progetti murali di Sol LeWitt e le atmosfere agresti della tenuta, sembrano voler esser ricondotte ad un'unica entità, nello spazio e nel tempo.

Tracciate ed ordinate mediante l'utilizzo di semplici ed umili espedienti, ancora oggi, un'assenza ed una presenza — silenziosamente — ci ricordano quanto sia possibile far vivere "luoghi di potenziale aggregazione degli oggetti e delle azioni"¹⁰, attraverso l'applicazione di quel metodo imprescindibile, in grado di ricondurre il progetto ad una misura antropica, riconoscibile e condivisa.

pagina a fronte

Taccuino 4

Richard Long,
Ring of Prato
Green Stone;
Grass Circle,
1985.
Prato.

Sol LeWitt,
Wall Drawings
445&494,
1985.
Inchiostri
su muro.

⁹C. Gintz, *Richard Long, la vision, le paysage, le temps*, in «Art Press 104» (Giugno 1986), pp. 5-7.

¹⁰S. Armajani, *L'essenza dello spazio architettonico luogo dell'abitare*, in «Domus 724», 02/1991, p. 118.



*Anello verde
di prato e Cerchio di Erba*



(per non concludere)

Il testo non «commenta» le immagini. Le immagini non «illustrano» il testo: ognuna è stata per me soltanto l'inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla perdita di sensi che lo Zen chiama un satori; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggermi il distacco dei segni¹¹.

Viaggiare equivale dunque a scoprire qualcosa di diverso: catalogando — per analogia o differenza — tutto quello che s'incontra, riusciamo a comporre un abaco personale fatto di storie e oggetti, che può forse aiutarci nel compito di costruire le solide fondamenta di un pensiero critico.

Questi appunti altro non sono stati che una serie di frammenti raccolti nell'arco di una 'passeggiata'¹²: non si è avuto la presunzione di risultare esaustivi nel compito di affrontare le complesse vicende legate alle opere selezionate, piuttosto è stata perseguita la volontà di dimostrare come solo stando in viaggio, in una condizione errante di confronto con ciò che ancora non conosciamo, "l'emergere delle relazioni tra le cose, più che le cose stesse, pone sempre nuovi significati"¹³.

pagina a fronte
Taccuino 5
 Tamate Shrine
 Tempio Shintoista,
 Takahashi,
 Minamisatsuma,
 Giappone.
 Foto di Giacomo
 Dallatorre.

¹¹ R. Barthes, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984, p. 3.

¹² Con questo termine facciamo riferimento a quello spirito nomade che ha guidato la scrittura di Robert Walser durante le sue passeggiate nella terra dei laghi: "Se fossi un pittore o un disegnatore, avrei di certo ritratto dal vero ogni genere di cose lungo il cammino, per portarmele a casa come schizzo o affascinante e duraturo ricordo, per esempio una fattoria, un vecchio pezzo di muro sgretolato, bestiame al pascolo, un agricoltore, una veduta di villaggio con campanile, un sentiero che serpeggia graziosamente nel bosco, una contadina, un campo o forse solo un fiore, una foglia, un maggiolino, una farfalla, un gallo nel pollaio, un'alta falesia scoscesa che scintilla sotto un sole accecante, un abete, un faggio, una baita di legno oppure un rudere, un ruscello, un cespuglio in fiore ornato di rovi e d'un cinguettio di uccellini", *Racconto di Viaggio*, in R. Walser, *Seeland*, Adelphi Edizioni, Milano 2017, p.47.

¹³ A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Il Saggiatore, Milano 2009, p.41.



*Tamate Shrine
Tempio Shintoista*



LA LEZIONE DELL'ANTICO. MISURARE PER COMPRENDERE E COMPORRE L'ARCHITETTURA



**Architetti
che studiano
Boullée**
[serie], 1989
tecnica mista
su tavola,
28x43.5 cm.
© Eredi
Aldo Rossi,
courtesy
Fondazione
Aldo Rossi.

Alberto Pireddu

Ciò che si mostra è una visione dell'invisibile.
(Anassagora di Clazomene)

Nel 1958 veniva dato alle stampe, per i tipi parigini di Arthaud, *L'ordre grec* di François Cali, fondamentale saggio sul tempio dorico accompagnato e impreziosito dal bianco e nero delle fotografie di Serge Moulinier e dall'eterna verità di alcuni frammenti di autori greci nella loro traduzione francese¹.

Il volume ha per oggetto l'ordine dorico ma, più in generale, si interroga e riflette sulla 'misura del bello'.

Che cosa è, dunque, il tempio greco, che Cali si rifiuta di cogliere nella sua attuale condizione di rovina?²

Esso è lo strumento di una Simmetria spirituale tra l'uomo e Dio, ma non può coincidere con nessuno dei due perché soffrirebbe, in un caso, di una ingiusta desacralizzazione e, nell'altro, di una ingiusta sproporzione. Un'architettura, dunque, tangibile nella propria fisicità, che non ha per principio né l'identità né la contraddizione ma la Proporzione³.

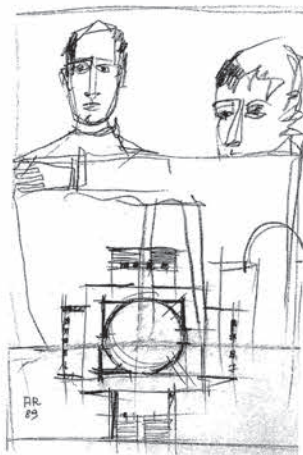
Gli antichi sostenevano che due cose avessero la capacità di rappresentarsi l'una nell'altra quando una segreta armonia le coglieva in una proporzione manifesta del visibile e dell'invi-

¹ F. Cali, *L'ordre grec. Essai sur le temple dorique*, Arthaud, Paris 1958. Per meglio comprendere l'argomentare di François Cali, nelle note seguenti si riportano alcuni frammenti del suo scritto in lingua originale.

² "Et si ce livre s'est refusé à être celui du temple en ruine, c'est pour tenter de retrouver, par la rigueur des images et dans l'obscur clarté des textes de Sagesse, cet Ordre grec des choses qui, sous le nom de Symmetria, fut l'objet de tant d'amour, ce Logos ou ce verbe de souffrance et de joie dont Ictinos et les architectes anonymes de Poseidonia furent autant les prophètes que Xénophane d'Élée et Héraclite d'Éphèse, Parménide d'Élée et Empédocle d'Agrigente". Ibid., p. IX.

³ "Les ultras du beau] font de leur temple un instrument si parfait du dieu qu'ils se préfèrent, qu'ils inventent entre le Temple et Dieu le principe d'identité. Mais comme le visage d'or qu'ils y cherchent n'est autre que le leur, transposé dans l'invisible, ils finissent par se croire, leur temple égal au dieu et égal à eux-mêmes, syllogisme fatal, égaux à Dieu. Le temple n'est pas pour les illuminés du Beau un instrument de Symétrie spirituelle, mais cette symétrie même entendue comme une égalité, et il n'est pas de concept plus pernicieux en mystique comme en architecture. Car s'ils veulent leur temple égal à Dieu, ils souffrent, suppliants, une injuste disproportion; et s'ils veulent, exaltés leur temple égal à eux-mêmes, d'une proportion humaine, ils lui font souffrir une injuste désacralisation. L'architecture n'a pour principe ni l'identité ni la contradiction, mais la Proportion". Ibid., p. XIV.

**Architetti
che studiano**
Boullée
 [serie], 1989
 grafite su carta
 da disegno,
 27x36 cm.
 © Eredi Aldo
 Rossi, courtesy
 Fondazione
 Aldo Rossi.



sibile: una pietra e un numero, un numero e un'anima, un'anima e un metallo, un metallo e un pianeta⁴.

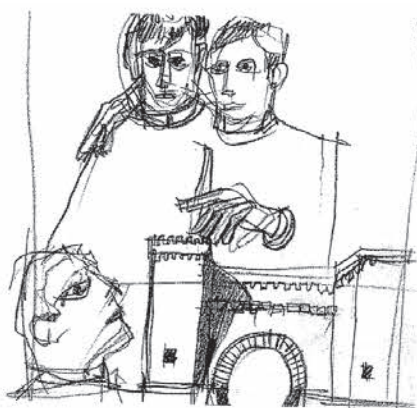
Condividere il visibile è un lavoro da fisico, condividere l'invisibile, un lavoro da mistico, rendere manifesta una proporzione sacra tra il visibile e l'invisibile, ciò che definiamo Bello, un lavoro da mistico-fisico e da architetto⁵.

Il tempio è pertanto la pietrificazione dell'istante in cui l'uomo prese coscienza del sacro, unendo, in un ordine che è bellezza, la Necessità della pietra e la Giustizia del numero⁶.

⁴ "Les anciens disaient que deux choses symbolisaient l'une avec l'autre — une pierre avec un nombre, un nombre avec une âme, une âme avec un métal, un métal avec une planète — lorsqu'il y avait entre elles quelque convenance ; quand, venant l'une contre l'autre, une harmonie secrète les saisissait l'une et l'autre dans une Proportion manifeste du visible et de l'invisible". Ibid., p. XVIII.

⁵ "Partager le visible est un travail de physicien, partager l'invisible est travail de mystique, rendre manifeste une Proportion sacrée entre le visible et l'invisible, la matière et l'esprit, est un travail de mystique et d'architecte". Ibid., p. XXIII.

⁶ "[...] le temple dorique a pétrifié l'instant privilégié où l'homme prit en Occident conscience du sacré, nouant ensemble et brutalement dans un Ordre du Beau la Nécessité de la pierre et la Justice des nombres". Ibid., p. XXIV.



E se la Simmetria greca, comune ai tragici, ai mistici e agli architetti, poiché Impronta della Giustizia nella Necessità, del numero nella pietra, di Dio nell'uomo, accomuna due esseri che non possiedono affatto la stessa origine, ecco che dalla tensione opposta delle rispettive necessità scaturisce una Misura che è insieme Grazia e sacramento.

La Pietra e il Numero sono le parti della Misura del tempio, come la Giustizia e la Necessità sono le parti della Misura del dramma, l'anima e il corpo le parti della Misura dell'uomo⁷.

La recensione che, nel 1959, Aldo Rossi ebbe a scrivere sul libro di François Calì per la rivista «Casabella Continuità» di Ernesto Nathan Rogers⁸, ci aiuta a comprendere il senso e il significato di un testo che, parlando di architettura, tratta, in realtà, di estetica e del più ampio argomento della civiltà greca.

⁷ “Empreinte de la Justice dans la Nécessité, et du nombre dans la pierre, empreinte de Dieu dans l'homme, la Symétrie des tragiques, des mystiques et des architectes est une seule et même chose grecque, ce qui accouple et qui mêle, conserve ensemble, à un juste moment, dans un ordre du Beau, deux êtres qui ne sont pas de même racine, qui n'appartiennent pas à la même race spirituelle; ce qui instrumente entre eux, dans la tension opposée de leurs nécessités propres, une Mesure qui est une grâce et un sacrement. La Pierre et le Nombre sont les parties prenantes et souffrantes de la Mesure du temple comme la Justice et la Nécessité sont les parties prenantes et souffrantes de la Mesure du drame, l'âme et le corps les parties prenantes et souffrantes de la Mesure de l'homme”. Ibid., p. XXIX-XXX.

⁸ A. Rossi, *L'ordine greco*, «Casabella Continuità», n. 228, 1959, pp. 15-16.

Rossi sottolinea l'importanza attribuita dall'Autore al tempio come oggetto (ancora) vivente, la cui reale fisicità prende letteralmente corpo nella parte finale del capitolo dedicato a *La mesure du Beau*: qui l'architettura finalmente non ha bisogno che di se stessa per giustificarsi nel proprio paesaggio, non sfugge più alla sua legge intrinseca che è di *essere*, nella conoscenza dei limiti in cui essa si innalza e racchiude⁹.

L'ombra e la luce l'avvolgono, in infinite combinazioni che appaiono come le infinite variazioni di una stessa Proporzione, rendendolo lo strumento solare della rotazione dell'anima intorno a Dio¹⁰.

La geometria delle forze non è più astratta e quella delle ore non è più teorica¹¹, ma entrambe sono incarnate in una forma reale che si mostra allo sguardo nelle colonne, nei capitelli, nelle metope, nei triglifi e nei frontoni.

Misurare è anche percorrere, come per i Greci il mare, misurato proprio perché percorso¹². E questa è l'ultima esperienza del tempio dorico, metafora di un mare del Bello, che il libro suggerisce.

Ma spesso osserva Cali, e con lui Rossi, tale idea di una architettura come esperienza è messa in crisi da chi trascende la (imprescindibile) fisicità del tempio nell'astrazione di rapporti geometrici assoluti o da chi, idealizzandolo, vi ricerca l'immagine del proprio dio, trasformando in un simbolo la simmetria che lo informa e il luogo su cui sorge nella speranza di un risveglio altrove¹³. Illuminante, a tale proposito, il passo in cui egli afferma che con Platone "il tempio dorico ha cessato di essere sull'Acropoli la cosa di pietra che contiene nei suoi limiti un dio, lo nomina e lo onora; esso si è fatto, sul cielo della matematica, il segno mortale e visibile di una invisibile e immortale Proporzione"¹⁴.

⁹ "Et quand une architecture fait rudement la synthèse entre le nombre et la pierre, en retient héroïquement le drame sans consentir au sourire des hommes, quand elle n'a besoin que d'elle-même, Ordre solide, pour se justifier nécessaire dans son paysage, on n'y échappe pas, parce qu'elle ne cherche pas elle-même à échapper à sa loi qui est d'être, seulement d'être, dans la connaissance brutale des limites où elle s'enferme et se tient, la Mesure d'un dieu, Eros". F. Cali, *L'ordre grec. Essai sur le temple dorique*, cit., p. XXX.

¹⁰ "[...] le temple est l'instrument solaire du mouvement de rotation de l'âme autour de son Dieu. De soleil en soleil, de pierre en pierre, de nombre en nombre, d'heure en heure, les mille et une combinaisons des ombres et des lumières au sein de son aire rectangulaire lui apparaissent comme les mille et une variations d'une même Proportion et à chaque pas qu'elle fait plus avant dans son unité elle voit se créer et se défaire, s'engendrer l'une et l'autre de nouveaux rythmes de pierre". Ibid., p. XXX.

¹¹ "[...] grave, la géométrie de forces n'y est pas abstraite mais incarnée dans ces êtres de nature que sont droits, jaillis du sol, tel l'arbre qui les inspira, gonflé de sève, les nus des colonnes [...] la géométrie des heures n'y est pas théorique, mais incarnée dans la forme même de la Proportion dessinée sur le vide qu'est l'amphore". Ibid., p. XXXI.

¹² "Mesurer, c'est aussi parcourir. Les Grecs disaient qu'ils mesuraient la mer, mesuraient Dionysos, pour dire qu'ils la parcouraient". Ibid. p. XXXII.

¹³ "Au fond de leur désespoir du Beau il y a toujours cette immense espérance d'un réveil ailleurs". Ibid. p. XVII.

¹⁴ "Le temple dorique a alors cessé d'être sur l'Acropole la chose de pierre qui contient dans ses limites un dieu, le nomme et l'honore; il s'est fait, sur le ciel de la mathématique, le signe mortel et visible d'une invisible et immortelle Proportion". Ibid. p. XXVII.

Rossi ricercò nel libro un metodo capace di offrire soluzioni valide e universali per comprendere l'architettura greca e, più in generale, l'Antico, per “porsi concretamente davanti a un monumento [e] cogliere il suo significato, la sua essenza”¹⁵.

L'aspetto vivo del tempio, così splendidamente trasmesso dall'argomentare del Cali e dalle fotografie di Moulinier, è l'occasione per una riflessione sulla tecnica in architettura che dalla Grecia arcaica giunge sino a Mies van der Rohe:

[...] il tempio greco rappresenta insieme l'ordine e l'eccezione e, teso tra conoscenza e inconoscibile, esso rappresenta soprattutto se stesso: il tempio greco. Qualsiasi studio serio, tra i molti, della civiltà greca ci dice che quando, in Grecia, le arti raggiunsero il più alto grado di sviluppo che loro è stato accordato esse non si chiamavano altro che tecnica – τέχνη – e non si ponevano altrimenti che come un problema di conoscenza e di produzione. In altri termini, questo si può ricavare, come concetto e come tendenza, dalle dichiarazioni di artisti moderni come Mies van der Rohe, quando scrive: «[...] La nostra vera speranza è che esse (architettura e tecnologia) concrecano, che un giorno l'una sia espressione dell'altra»¹⁶.

Una tecnica, dunque, che è ancora *techne*: unico mezzo per “scandagliare il meraviglioso”¹⁷ con strumenti empirici e, insieme, concettuali.

Ma non solo. L'analisi delle derive filosofiche che portarono ad una certa teologia del bello, all'idea, cioè, che un rapporto astratto e numerico possa rappresentare una perfezione creduta celeste, chiarisce una certa distorsione dell'esperienza classica, che si accompagnò a quella impossibilità di tradurre concretamente e correttamente i termini greci (simmetria/analogia/proporzione) che indusse Vitruvio a trovare nel tempio dorico errori di misura¹⁸.

Mai un tale simbolo di misura ha condotto tanti uomini allo smisurato¹⁹.

Tale duplice inganno portò in molti a perdersi nella ricerca di una legge universale facilmente riproducibile, tradendo l'autentica razionalità dei templi greci, una razionalità costruita sui rapporti e continuamente rimodulata anche attraverso nuove tecniche²⁰.

Tecnica e misura: i due grandi temi intorno al quale ruota l'*Essai sur l'ordre grec* e che sono al centro dell'interesse di Rossi:

Per concludere — scrive — si possono riassumere i motivi che spingono all'interesse verso un libro come questo e verso ogni ricerca che, nel campo della architettura, voglia proporre una lettura intelligente dei monumenti. Una lettura progressiva. Si è detto che nei nostri studi, nelle nostre

¹⁵ A. Rossi, *L'ordine greco*, cit., p. 16.

¹⁶ Ibid., p. 16.

¹⁷ L. Geymonat, citato in Ibid., p. 16.

¹⁸ Cfr. Ibid., p. 16.

¹⁹ “Jamais pareil symbole de la mesure n'a conduit autant d'hommes à la démesure”. F. Cali, *L'ordre grec. Essai sur le temple dorique*, cit., p. XI. La traduzione è di Aldo Rossi ed è contenuta in Ibid., p. 16.

²⁰ Cfr. Ibid., p. 16.

scuole, il senso di questa ricerca è andato spesso perduto ed è rimasta, nel migliore dei casi, la coscienza in divenire, dell'evoluzione di certi rapporti dell'architettura. Questo è vero anche per quanto riguarda il campo creativo dell'architettura, del costruire: in ogni caso il disinteresse verso la storia è anche e sempre disinteresse verso la tecnica poiché alla mancata coscienza della prima corrisponde il disinteresse verso l'aspetto creativo della seconda²¹.

Lo studio dell'architettura antica, dunque, può e deve coesistere con quello dell'architettura moderna, purché in esse si colga la verità e la norma senza scivolare nello schema e nel dogmatismo²².

Un fatale fraintendimento, cui non sfuggì neppure l'opera di Andrea Palladio, il più 'imitato' tra gli architetti, proprio perché la semplicità costruttiva ed espressiva, il carattere ingegneresco e professionale della sua opera ben si prestavano ad essere ripetuti.

Fu ancora Rossi a ricordarlo, in occasione della prolusione *Un'educazione palladiana* tenuta al XXXVII Corso sull'architettura palladiana (Vicenza, Teatro Olimpico, 18 settembre 1996):

[...] mi ricordo che circa dieci anni fa a Londra [il prof. Burns] fu così gentile da invitarmi a vedere i disegni palladiani conservati al Royal Institute of British Architects. [...] il prof. Burns sfogliava questi disegni e direi che a un certo punto non era quasi annoiato, ma era un po' colpito da questa ripetizione un po' ingegneresca, un po' professionale [...] fino a che, in mezzo agli altri, comparve un disegno di una bellezza eccezionale, di una bellezza irraggiungibile, e infatti egli mi disse che era un disegno di Raffaello, donato non so da chi a Palladio e conservato tra i suoi fogli. Tanto brillava l'irripetibilità — direi — di Raffaello che sminuiva quasi l'importanza del Palladio, ma se nel contempo proprio quel disegno di Raffaello rappresentava la perdita, nel Palladio si affermava un tipo di possibilità di costruzione, di ripetitività che sarebbe stata caratteristica peculiare di molta architettura successiva²³.

La lezione dell'Antico fu sempre al centro degli interessi dell'architetto milanese e tra i tanti scritti che egli vi dedicò uno in particolare pare rivelare una certa simmetria, nel senso greco del termine²⁴, con il libro di François Cali e la sua recensione: l'introduzione a *Architettura: saggio sull'arte* di Étienne-Louis Boullée²⁵, scritta a circa dieci anni di distanza, nel 1967.

²¹ Ibid. p. 16.

²² Cfr. Ibid. p. 16.

²³ A. Rossi, *Un'educazione palladiana*, trascrizione, non riveduta dall'autore, della prolusione tenuta al XXXVII Corso sull'architettura palladiana (Vicenza, Teatro Olimpico, 18 settembre 1996), «Annali di architettura», Rivista del centro internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza.

²⁴ Per simmetria si intende qua un certo rapporto numerico tra le parti e, per estensione, una certa complementarità tra le stesse. I testi citati sono simmetrici nel senso che si completano a vicenda nelle tesi che vi si sostengono.

²⁵ Il testo è la traduzione italiano, per Marsilio, di *Architecture. Essai sur l'art*, manoscritto di Étienne-Louis Boullée conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, 1794.

Ancora un commento ad un testo, ancora un tentativo di ritrovare nell'architettura del passato, alcuni principi di eterna e generica validità.

Rossi vi descrive la profonda razionalità del Boullée, l'adesione cioè ad un rigoroso sistema logico costantemente sottoposto alla verifica del progetto, attraverso le argomentazioni e il disegno, e alle necessità autobiografiche d'esperienza e di espressione²⁶.

La costruzione di tale sistema è l'autentico problema dell'architettura, che si è sempre presentata come un "corpo disciplinare ben definito, pratico e teorico"²⁷ in cui convergono tutte le questioni compositive, tipologiche e distributive.

[...] è questo — continua Rossi —, nella sua forma più generale, l'atteggiamento razionalista rispetto all'architettura e alla composizione; credere nella possibilità di un insegnamento che è tutto compreso in un sistema dove il mondo delle forme è tanto logico e precisato quanto ogni altro aspetto del fatto architettonico, e considerare questo come significato trasmissibile dell'architettura come di ogni altra forma di pensiero²⁸.

Nel procedimento seguito da Boullée egli distingue alcuni momenti fondamentali, che vanno dalla individuazione di un nucleo emozionale di riferimento alla definizione di un'immagine complessiva, alla analisi tecnica, fino alla ricostruzione dell'opera. Si pensi, ad esempio, al progetto per la *Biblioteca Pubblica*, al ruolo centrale dei libri come sede fisica dell'eredità spirituale che si intende trasmettere, al richiamo alla *Scuola di Atene* di Raffaello, nella grandiosità degli spazi, nella maestria tecnica e nella invenzione di un luogo in cui i grandi uomini del passato camminano al fianco dei contemporanei. Qui le riflessioni sui caratteri dell'architettura — distributivi, costruttivi, stilistici — e l'adesione ad una precisa tipologia, quella della basilica, porterà alla creazione di un anfiteatro di libri la cui smisurata vastità vuole simboleggiare l'immensità della cultura dell'uomo²⁹.

Ma è nell'architettura delle ombre che, finalmente, si compie quella simmetria cui sopra si accennava. Boullée descrive una particolare disposizione dello spirito che vede le cose attraverso le loro ombre, tuttavia essa non coglie l'architettura come una illusione, ma intende fermare un momento dell'architettura come è "concepito, ma anche vissuto nel tempo, nei giorni e nelle stagioni"³⁰. L'architettura delle ombre incarna, così, quella ricerca dei principi architettonici nella natura che caratterizza l'opera di Boullée.

²⁶ A. Rossi, *Introduzione*, in Boullée E.-L., *Architettura: saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 7-24. Poi *Introduzione* a Boullée in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano 1975, pp. 346-364 e in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 321-337.

²⁷ *Ibid.* p. 326.

²⁸ *Ibid.* p. 326.

²⁹ Cfr. *Ibid.* p. 328-332.

³⁰ *Ibid.* p. 333.

Con questa temporalità, svelata dalla luce — afferma Rossi —, l'architettura classica nata da una idea a priori, tutta chiusa in un pensiero geometrico, ritorna ad essere natura; possiederà anzi un valore di cosa naturale, ferma nel tempo ma avvertita nella luce del tempo³¹.

Essa, dunque, precipita nuovamente dal cielo platonico della geometria, nella serena fisicità di un bosco al chiaro di luna³², splendida metafora di una sua restituzione ai canoni della natura e della percezione.

I saggi di Cali e Boullée, con i rispettivi contributi rossiani, aiutano a comprendere come avvicinarsi all'Antico, col fine di avviarne una lettura progressiva che evidenzi l'evoluzione dell'architettura e la perennità dei principi.

Occorre misurare l'architettura, percorrerla e ricercare i segreti rapporti tra la Pietra e il Numero, adeguando progressivamente gli strumenti a nostra disposizione per non incorrere in errori. Emblematico, a tale proposito, il passo in cui il Cali descrive gli accorgimenti adottati da Serge Moulinier per rettificare, sulle due dimensioni della carta fotografica, le correzioni ottiche dei templi greci:

*Relever, cadrer, poser, sensibiliser, instantanés, les mots du métier photographique prennent ici toute leur signification; et tel l'architecte grec rectifiant par des subtilités les déformations de l'œil, chaque image a encore subi les rectifications nécessaires à sa lisibilité dans les perspectives non plus de Sicile, de Grèce o de Campanie, mais d'un livre*³³.

Ma non solo: è anche necessario, come sottolinea Rossi parlando di Boullée, restare sempre all'interno del discorso architettonico, alla ricerca di principi costitutivi che ne permettano una trattazione logica e trasmissibile.

Per tali ragioni il corso di *Caratteri distributivi degli edifici* ha voluto dedicare un seminario alla lettura di alcune architetture antiche, che sono state restituite attraverso le *maquette* e i più recenti strumenti della modellazione tridimensionale³⁴.

³¹ Ibid. p. 333.

³² "Me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bois, au clair de la Lune. Mon effigie, produit par la lumière, excita mon attention (assurément ce n'était pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême... qu'y voyais-je? La masse des objets se détachent en noir sur une lumière d'une pâleur extrême... Frappé des sentiments que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire application particulière à l'architecture..." Passo di Etienne-Louis Boullée citato in Ibid. pp. 332-333.

³³ F. Cali, *L'ordre grec. Essai sur le temple dorique*, cit., p. IX.

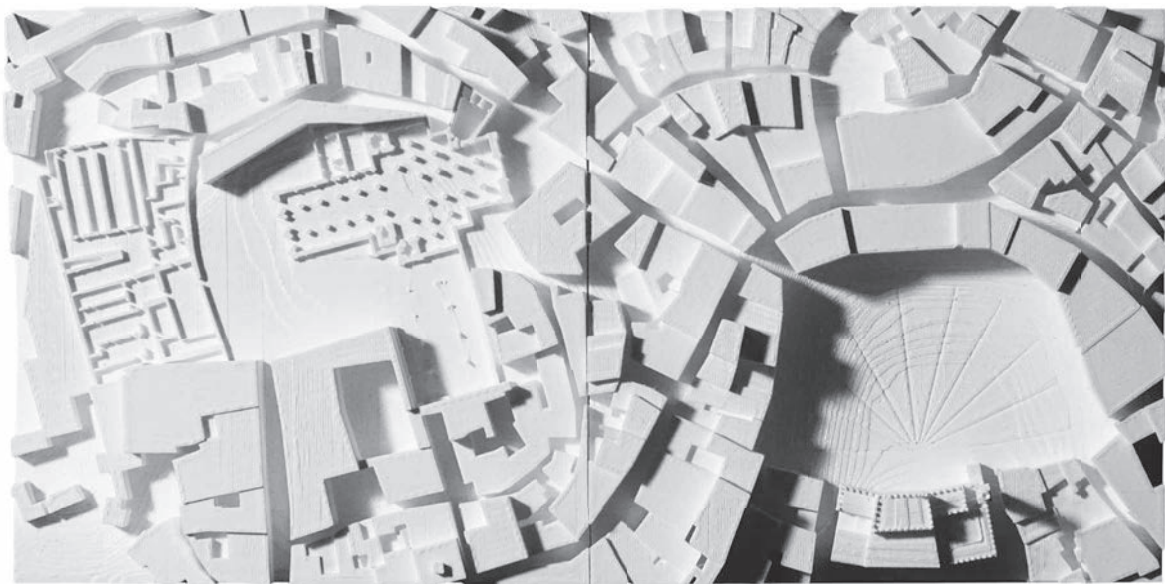
³⁴ Tra le architetture analizzate: *Teatro romano*, Fiesole; Bernardo Buontalenti, *Teatro Mediceo all'interno del palazzo degli Uffizi*; *Anfiteatro romano*, Firenze, II sec. d. C.; *Anfiteatro romano*, Lucca, poi *Piazza dell'Anfiteatro*; Filippo Brunelleschi, *Basilica di Santo Spirito*, Firenze; Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, Rimini; Lorenzo Nottolini, *Tempietto di Guamo e Tempietto di San Concordio*, Lucca; Leon Battista Alberti, *Tempietto del Santo Sepolcro*, Firenze; Filippo Brunelleschi, *Spedale degli Innocenti*, Firenze; *Pellegrinaio di Santa Maria della Scala*, Siena; Michelozzo Michelozzi, *Convento di San Marco*, Firenze; *Ville Medicee* in Toscana; *Palazzo Pitti*, Firenze; Raffaello Sanzio, *Palazzo Pandolfini*, Firenze;

Architetture e brani di città (Firenze, Siena e Lucca) sono stati misurati dagli studenti, che hanno sperimentato una lettura capace di coglierne il loro significato e la loro essenza, rinnovando la razionalità dell'Antico attraverso l'esercizio della composizione.

Una razionalità come un processo aperto all'evoluzione delle tecniche e per questo atemporale, poiché:

Non esiste l'illimitato e puro «avvenire» così come non esiste niente che vada definitivamente «perduto». Nell'avvenire c'è il passato. L'antichità può sparire dai nostri occhi ma non dal nostro sangue. Chi ha visto un anfiteatro romano, un tempio greco, una piramide egizia, o un utensile abbandonato dell'età della pietra sa che cosa ho in mente³⁵.

³⁵ J.Roth, «Casabella» n. 636, luglio-agosto 1996.



Piazza del Campo
Complesso di Santa Maria della Scala
Siena, XII-XV sec.



Anfiteatro romano
Firenze, 124-130 d.C.
Basilica di Santa Croce
Firenze, 1294-1385



Acquedotto del Nottolini

Tempietto di Guamo, Tempietto di San Concordio.

Lorenzo Nottolini

Lucca, 1823-1833





Tempietto del Santo Sepolcro
Leon Battista Alberti
Firenze, 1457-1467









Area umida

del lago di

Porta

Il margine

settentrionale.

Foto di Andrea

I. Volpe

Lago, o Stagno di Porta (Lacus de Porta Beltrami) — Lago palustre, situato nel grado 43° 59', 5 latitudine, e 27° 49', 8° longitudine, il quale occupa la superficie di un miglia toscane quadrato con la periferia di circa 3 miglia toscane, presso il litorale a tre miglia ponente-maestrale di Pietrasanta, egualmente distante, ma a scirocco di Massa di Carrara. È alimentato da sorgenti che pullulano dalle vicinanze del diruto fortino della Porta di Beltrame e dalla pendice meridionale dei monti che stendono fra la rocca di Montignoso e la fiumana di Seravezza. Non vi è ricordo della sua esistenza anteriore al secolo XIII. Fu regalia dei signori di Corvaja, concesso in seguito dalla repubblica di Lucca a un nobile lucchese, Perotto degli Stregghi, per cui d'allora in poi lo Stagno di Porta denominossi Stagno di Perotto, sino a che, nel 1513, il Lago stesso unito al territorio di Pietrasanta venne sotto il dominio della Repubblica di Firenze.

L'estrazione che fu fatta recentemente dal letto del Lago di Porta di un termine marmoreo con le sigle E AR, più la cifra numerica CXIIX sottostante, ed il trovarsi nel fondo dello stesso letto coperto dalla cuora il selciato di una strada, sembrano indizii sufficienti a dovere con qualche ragione affermare, che le dune, e i rinterramenti lungo la vicina spiaggia abbiano potuto far nascere un lago dove esistevano campi e regie vie¹.

In questo modo il geografo Emanuele Repetti descrive nel suo *Dizionario* il ritrovamento di un antico manufatto d'epoca romana nell'area lacustre posta oggi al confine dei comuni di Pietrasanta e Montignoso, dal 1998 dichiarata 'area naturalistica protetta di interesse locale' dalla Regione Toscana.

La presenza di un'area umida compresa fra Pisa e *Tabernae Frigidae* (stazione di posta corrispondente all'attuale città di Massa) così vasta da interrompere il tracciato della Via Aurelia è testimoniata dalla Pars IV Segmentum IV della *Tabula Peutingeriana*.

La nota rappresentazione topologica del sistema di strade romane presumibilmente basata sulla mappa dell'Impero redatta da Marco Vispanio Agrippa (circa 64 a.C.-12 a.C.) sodale e poi associato alla famiglia di Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto. Questo documento di straordinario valore, copia medievale probabilmente risalente al XII-XIII secolo da trascrizione di pergamene più antiche andate perdute, presenta alcune interessanti problemati-

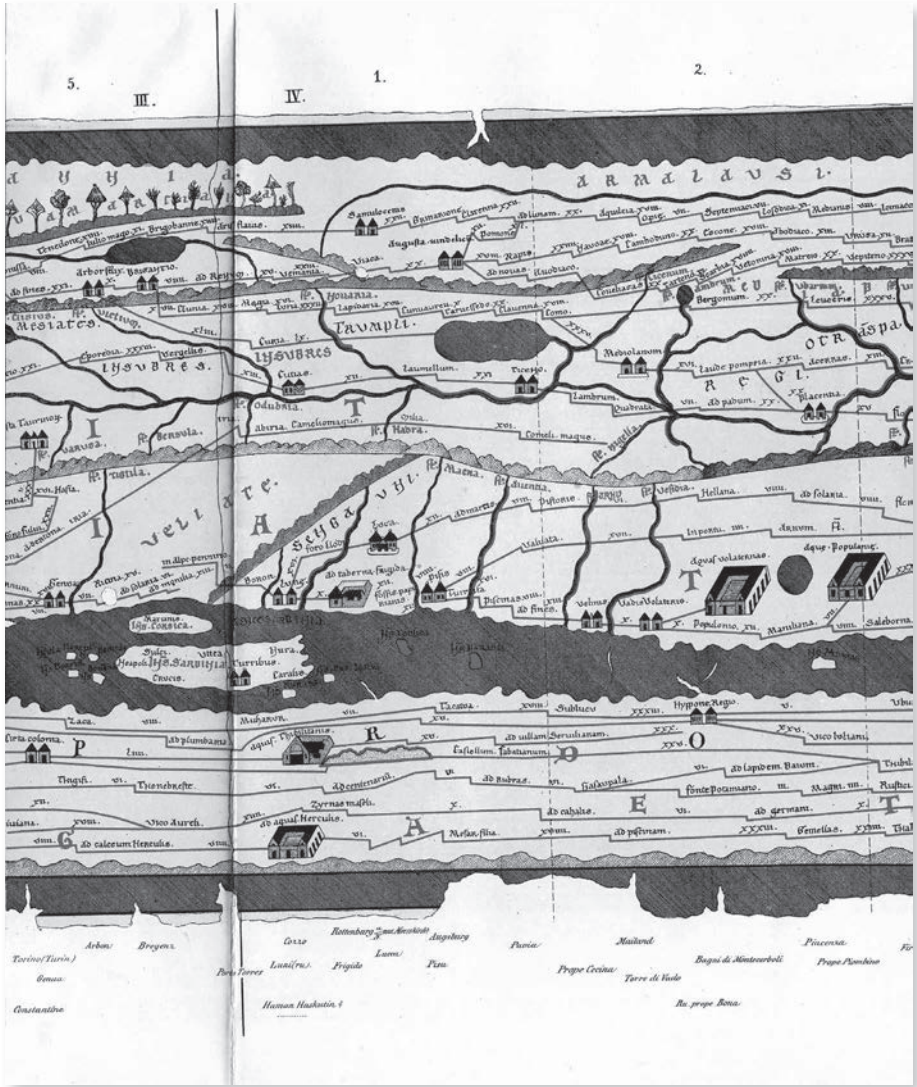
¹ E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, Multigrafica, Roma 1969., 6 Voll., ristampa anastatica dell'edizione originale [Firenze, A.Tofani, 1833-1845], Voce Lago di Porta, Vol. II, p. 620.

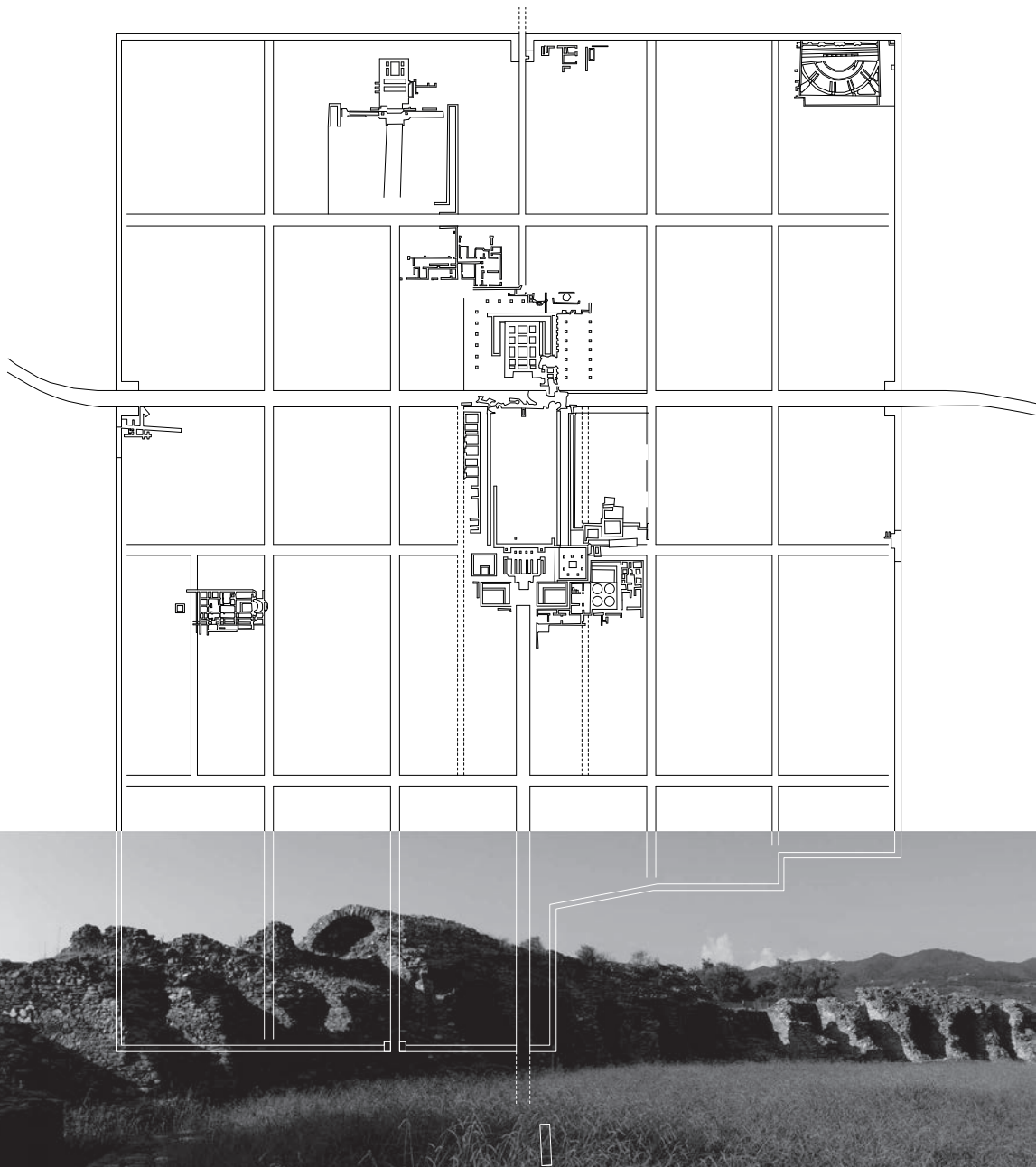
pagina a fronte
La Pars IV
Segmentum IV
della Tabula
Peutingeriana
 dove sono
 indicate
 le Fossis
 Papirianis.

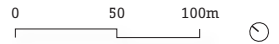
pagine
successive
Planimetria
della colonia
romana di
Luna
 disegno
 dell'Arch.
 Yoichi
 Sakasegawa,
 elaborazione
 grafica Arch.
 Giacomo
 Dallatorre.

Veduta dell'
anfiteatro
risalente
all'età
augustea
 Foto di Andrea
 I. Volpe.

che circa l'effettiva datazione del sistema viario raffigurato. Imprecisioni che ci forniscono utili elementi per comprendere il processo di redazione della *tabula* stessa ove alla descrizione della rete stradale dell'Impero corrispondono con ragionevole approssimazione anche i tempi di percorrenza necessari per raggiungere i vari nodi del sistema. Vi sono infatti raffigurati il Medio Oriente, il subcontinente indiano con l'*Insula Taprobane* (l'attuale Sri Lanka) e persino i regni della Battria fondati da Alessandro. Se Pompei risulta assente in virtù dell'eruzione del 79 d.C. e della sua mancata ricostruzione vi compare invece Costantinopoli-Nova Roma, fondata nel 330 d.C. Si è perciò ipotizzata una datazione dell'intero documento al IV secolo ma tale ipotesi è messa in crisi da una lacuna non trascurabile, ovvero dalla mancanza di ogni riferimento ai tracciati viari che collegavano Pisa, Lucca e Luni. Al loro posto, come abbiamo visto, si allude più genericamente alle estese paludi presenti all'epoca, non a caso indicate in tavola con l'ablativo '*Fossis Papirianis*' che sottointende ad un tempo lo stare in un luogo a causa di un ostacolo insormontabile e — se facente funzione di locativo — all'allontanarsi dalle suddette data la loro estensione e non superabilità. Per raggiungere il *Portus Lunae* via terra e da lì proseguire lungo la Via Aemilia Scauri, che dal 109 a.C. collegava la colonia apuana con *Savo Oppidum Alpinum*, l'odierna Savona, sottomessa da Roma nel 180 a.C. e *Turtona* (Tortona), l'unica possibilità era dunque quella di proseguire verso l'interno, allontanandosi dalla costa, per poi proseguire risalendo verso Lucca, raggiungere il *Foro Clodi* (l'attuale Fivizzano, presente nell'antica mappa) percorrendo la valle del Serchio e infine ridiscendere verso la costa. Solo a partire dalla metà del I secolo a.C., il problema fu risolto in virtù della necessità di garantire un più veloce passaggio lungo la costa alle truppe impegnate nella campagna di Gallia. La nuova via, o meglio, due nuove vie e la conseguente bonifica del territorio ne consentirono una nuova divisione impostata su maglie quadrate di 20 actus di lato, diversa da quella a maglie rettangolari che disegna la campagna attorno a Luni. La documentazione archeologica ci offre infatti testimonianze che fanno ipotizzare la compresenza di due tracciati integrati nella centuriazione; uno litoraneo l'altro pedecollinare la cui esatta denominazione non è dimostrabile con certezza, vista la possibilità di una loro sostanziale coincidenza per tratti anche estesi. Contraddizioni e incongruenze che rivelano però, a partire dall'analisi delle vicende storiche di questa specifica area, come in ultima analisi la *Tabula* sia il risultato di una sommatoria di più documenti originali risalenti a epoche diverse poi confluiti a formare un palinsesto di informazioni nuove sovrapposte ad altre oramai superate e remote. In ogni caso è fra il 40 e il 30 a.C. che plausibilmente comincia l'effettiva organizzazione del territorio della piana in fattorie e poderi disposti all'interno della maglia centuriale.







pagina a fronte
 Veduta della
 medicea Torre
 Beltrame
 Margine
 orientale
 dell'area umida
 del Lago di
 Porta.
 Foto di
 Andrea I. Volpe.

Come accennato in precedenza non è possibile identificare con precisione le poche tracce stradali ritrovate; ovvero se queste si riferiscano alla prosecuzione della vecchia Aurelia in *Aurelia Nova* o alla *Via Aemilia Scauri* tracciata da Marco Emilio Scauro, pretore dal 56 a.C e figlio del promotore dell'omonima e più antica via che da Luni andava a settentrione, spesso confusa con questo suo più tardo raccordo. Rimangono nell'area del Lago di Porta solo i toponimi, riferiti all'attuale S.S. Aurelia e a una strada (Via Romana est) che da questa si diparte in direzione ovest poco dopo l'area umida e probabilmente coincidente uno degli antichi tracciati. Il rinvenimento nelle vicinanze di una porzione di strada medievale, la Via Silcia, sovrapposta perfettamente a una via glareata romana (con larghezza corrispondente ai consueti 14 piedi romani, 4.20 metri circa) testimonia la presenza dell'antica litoranea oramai del tutto perduta². Sempre il Repetti descrive nell'area posta fra Lago e colline la presenza di una barriera daziaria, ivi sorta attorno al X-XI secolo lungo la via Francigena.

Porta Bertrami nel litorale di Pietrasanta. Torre di confine fra il Lago di Porta e il monte della Rocca di Montignoso, nel luogo detto Salto della Cervia: al qual monte si appoggia con una sua cortina. Qui vi vedesi tuttora quella porta, per la quale passava l'antica strada postale di Genova, innanzi che (ann. 1810) fosse deviata dalle falde del poggio e avvicinata di più alla marina. S'incontra la prima memoria di questa Porta Beltrame o Bertrame in un placito emanato in Roncaglia da Arrigo III, li 15 maggio del 1055, a favore del vescovo di Luni, che reclamava alcune possessioni situate nel distretto di Castello Aginolfo (Rocca di Montignoso). Fu posseduta in seguito insieme con il lago di Porta, dai nobili di Corvaja, alla quale consorterìa dubito che appartenesse quel Perotto degli Stregghi, cui, nel 4 marzo 1328, fu confermato a titolo di feudo dall'imperatore Lodovico il Bavaro questo luogo insieme con il lago, chiamato talvolta il Lago di Perotto. Caduto il paese di Pietrasanta sotto il dominio fiorentino (anno 1513), fu la porta Beltrame munita da Cosimo I di una più solida torre, e circonvallata di fossi con ponte lavatojo, dove si conserva tuttora l'arme di quel sovrano³.

Ad oggi rovinata e in attesa del progetto di recupero definito nell'ambito del programma *Rigenerazione Urbana*, co-finanziato da Regione Toscana sulla base di un procedimento effettuato con Anci Toscana e vinto dall'Amministrazione Comunale di Pietrasanta in virtù dell'inserimento di questo manufatto rinascimentale nell'atlante dei progetti di recupero architettonico e ambientale del regolamento urbanistico approvato nel 2013⁴, la

² Cfr. A. Levi e M. Levi, *Itineraria picta: Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, L'erma di Bretschneider, Roma 1967 e F. Prontera, *Tabula Peutingeriana. Le antiche vie del mondo*, Olschki, Firenze 2003. Infine F. Fabiani, E. Paribeni, *Il Frantoio romano dell'Acquarella*, Felici Editore, Pisa 2012.

³ E. Repetti, in Cit., Voce *Beltrami Porta*, Vol. I, p. 294.

⁴ Progetto e coordinamento: Ufficio di Piano, Architetti E. Bonatti, L. Nespolo. Coordinamento: Studio Associazione di Architettura e Urbanistica, Architetti G. Maffei Cardellini, A. Montemagni, D. Pecchioli. Progetto urbano: Prof. Arch. B di Cristina. Indagini geologico-tecniche: Geologo F. Ceccarelli. Procedimento di V.A.S.: Architetti T. Arrighetti, F. Banchetti, Dott. Agronomo E. Norci; Collaboratori: Geometri Laura Benedetti (U.O. S.I.T.), Ilaria Natucci, I. Sacchelli (Servizio Urbanistica), Architetto A. Petrucci Collaboratori alle indagini: Geom.



torre conserva nonostante tutto il suo imponente carattere difensivo. Tipico di una piazzaforte armata posta su un confine storico, essa un tempo trovava nella coeva torre del Cinquale di corpo quadrangolare su tre livelli e basamento a scarpa, la sua speculare immagine⁵.

Se quella posta alla foce dell'emissario del Lago, già oggetto di una ristrutturazione promossa dal Granduca Pietro Leopoldo attorno al 1782, fu distrutta dai tedeschi nel 1944 perché esattamente posta sulla Linea Gotica che lì vi trovava il suo occidentale inizio, quella di Beltrame pur riportando pesanti danni è sopravvissuta alle offese belliche. Ciò non si può dire delle sovrastanti rupi, segnate da un'attività di estrazione industriale di calcare destinato alla produzione di sottofondi e calce e dalla discutibile vicenda che ne è seguita. Risalgono al 1993 le prime autorizzazioni delle Province di Massa e Carrara e Lucca per la riconversione dell'ex Cava Viti a discarica per lo smaltimento di lavorazioni lapidee locali (polveri e fanghi denominati marmettola). E al 2001 l'autorizzazione della sola Provincia di Massa e Carrara all'estensione della tipologia di rifiuti da mandare ivi in stoccaggio: materiali da costruzione a base di amianto e fanghi di drenaggio. Atto a cui è seguita nel 2007, sempre dal medesimo ente, la riclassificazione a 'discarica per rifiuti speciali non pericolosi'.

Costante tema di ogni campagna elettorale, amministrativa, provinciale e regionale, oggetto di innumerevoli dibattiti e iniziative fra le quali un'inchiesta pubblica circa il suo impatto ambientale⁶ la discarica di Cava Fornace, seppur esemplarmente gestita da Programma Ambiente Apuane S.p.A. rimane un caso emblematico nel panorama italiano, insistendo in prossimità di così importanti manufatti e memorie storiche ed essendo posta a soli 200 metri in linea d'aria da uno degli ultimi ambienti umidi della riviera, da pochi anni fortunatamente dichiarato Oasi protetta dal WWF. Sono 18 le specie in via d'estinzione a vivere fra i canneti del lago. Un ambiente prezioso e importante essendo anche una delle più importanti aree in Italia per la sosta pre-migratoria della rondine.

I progetti qui presentati, oggetto dell'esercitazione finale degli studenti del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura III, seguono dunque le indicazioni dello strumento urbanistico che di fatto è stato ed è tuttora motore della prima importante occasione di risarcimento per questo sito dove pregi naturalistici e paesaggistici si declinano in un'i-

pagina a fronte
Il cementificio
 Ritenuto
 incompatibile
 con l'ecosistema
 oggetto della
 scheda AR09 del
 Regolamento
 Urbanistico che
 ne ipotizza la
 riqualificazione
 ambientale.
 Foto di
 Andrea I. Volpe.

Giuliano Guicciardi (Servizio Sviluppo Economico), Ingegnere A. Mazzei (Ufficio Patrimonio e Ambiente), Architetti L. Ginocchi, J. Schaub, S. Vezzoni, Dottori F. Bondi, L. Leonardi, Sistema informativo: A. Manetti (Ufficio Servizi informatici).

⁵Cfr. R. Manetti, *Torri costiere del litorale toscano. Loro territorio e antico ruolo di vigilanza costiera*, Alinea, Firenze 1991.

⁶<https://www.slideshare.net/MarcoGrondacci/rapporto-finale-inchiesta-pubblica-cava-fornace-ms>



potesi di sviluppo turistico sostenibile complementare a quello delle stagioni estive della Versilia. Con una durata più lunga rispetto a quelle e che auspicabilmente possa divenire volano del recupero come parco lineare dell'intero tratto del fiume Versilia che, come un cordone ombelicale, lega Pietrasanta a un lago incastonato fra i Comuni limitrofi di Forte dei Marmi, Seravezza (in provincia di Lucca) e di Montignoso (Massa e Carrara).

Nella scheda AR 09 *Via del Lago* dell'Atlante dei Progetti del nuovo Regolamento Urbanistico di Pietrasanta, localizzata nel *Territorio Rurale*, disciplina *UR Ambiti di Recupero Urbanistico di insediamenti produttivi incompatibili*, UTOE n°15 Montiscendi, appartenente al '*Sistema della Pianura (art. 44 NTA PS)*' e al '*Subsistema della Pianura alluvionale*' si indicano gli obiettivi dell'intervento previsto:

Recupero ambientale e ripristino paesaggistico dell'area occupata dalle attività di lavorazione inerti, che risultano in contrasto con le finalità di valorizzazione e conservazione definite dal Piano Strutturale, desumibile dalle tavole di quadro conoscitivo relative alle attività produttive esistenti e con le norme di tutela SIR 135 (Lago di Porta) e con gli obiettivi definiti dallo Schema Direttore del Lago di Porta e del Versilia". Qui le modalità di intervento previste sono il Piano di Recupero e la categoria di intervento prevista può contemplare la Ristrutturazione urbanistica.

Infine nelle prescrizioni leggiamo:

Dovrà essere predisposto un piano di recupero dell'area orientato al ripristino del contesto paesaggistico, attraverso la rinaturalizzazione della maggior parte dell'area. L'eventuale riuso delle superfici agibili dovrà prevedere la demolizione e la ricostruzione degli edifici esistenti, in forme e materiali consoni al contesto, ad esempio legno ed altri materiali biocompatibili. Destinazioni d'uso: attrezzature di interesse comune compatibili con gli indirizzi complessivi definiti dallo schema Direttore del Parco del Lago di Porta e del Versilia, quali attività sportive non agonistiche e ricreative all'aperto, per l'osservazione e la didattica ambientale connesse alla valorizzazione del lago e del suo ambiente.

Seguono le consuete indicazioni di Rc max, H max, St max, SUL max. Fortunatamente, dopo un colloquio con l'Assessore all'Urbanistica che qui ringrazio, si è saggiamente convenuto di non tener troppo conto delle suddette indicazioni ai fini dell'esercizio didattico, mirando non tanto alla fedeltà assoluta alle previsioni ma alla bontà della proposta. Si è quindi deciso di aumentare le altezze possibili da uno a due piani dando agli studenti la possibilità modificare in una ragionevole percentuale il volume previsto ivi dal Piano, stabilendo però delle quote e delle quantità massime da non superare.

Mentre per quanto riguarda il programma e le funzioni da prevedere nel sito, si è optato per un Centro di Educazione Ambientale che potesse rispettare in linea di massima le prescrizioni in merito alla didattica ambientale della scheda, ampliandone però il vent-

pagina a fronte
L'avifauna
presente
nell'area umida,
foto di Andrea
I. Volpe.



glio di offerta di servizi in previsione di turismo lento e sostenibile ipotizzandone anche l'uso da parte delle scuole primarie e secondarie della Provincia.

Si è così stilato un programma che potesse prevedere per il nuovo Centro:

1. spazi per la formazione (aule workshop da dare eventualmente in gestione ad enti o associazioni non profit come ad esempio il WWF o la Lipu, che già si occupa di salvaguardia e cura dell'avifauna a Massaciuccoli, nel porto dell'omonimo lago inserito nel Parco di Migliarino e San Rossore);
2. spazi per la ricettività turistica (da dare in gestione a cooperative o privati, in modo da consentire la presenza nel complesso di un ostello della gioventù);
3. di una mensa e una caffetteria (così da offrire un adeguato servizio per gli ospiti che si fermino più giorni o a quelli che visitino il complesso solo per poche ore);
4. di una sala convegni e
5. di una sala espositiva visto lo status di Città d'Arte che Pietrasanta ha, grazie alla presenza di numerose gallerie d'arte e di artisti che utilizzano i suoi laboratori di scultura o le fonderie per la fusione del bronzo a cera persa; queste ultime eccellenze di livello internazionale; e infine
6. il tema del paesaggio da ridisegnare così da risarcire la vasta area produttiva ora occupata da un cementificio; attività ritenuta incompatibile col fragile ambiente circostante.

Va da sé che le scelte di impianto dei volumi e delle funzioni dovessero essere poi commisurate alla viabilità d'accesso esistente, sempre nell'ipotesi di una massima aderenza alla realtà concreta del luogo oltre che al rispetto dei suoi caratteri architettonici.

Un tema progettuale che si è rivelato complesso da gestire, almeno in una prima fase, soprattutto perché agli studenti nei precedenti anni era stato offerto di progettare un'architettura al quale necessariamente corrispondeva una sola funzione e non un mix di servizi a cui certo non poteva essere negato nemmeno l'accurato studio del sistema dei parcheggi col fine di mitigarne la presenza nel paesaggio e quello relativo all'abitazione del custode o del gestore del complesso.

Crediamo che i risultati qui presentati non siano ovviamente da ritenere i migliori progetti mai fatti in un terzo anno di una scuola di architettura italiana. Certo è che sono esito di un lavoro appassionato e serio sui concetti di scala, carattere dei luoghi e misura. Misura fisica e concettuale. Misura che dovrebbe tenere assieme il disegno dei pieni e dei vuoti, degli esterni e degli interni, dei dettagli e della tettonica, del paesaggio e dell'architettura, della sua Storia e delle sue trame minori. In una prospettiva unitaria e ad un tempo interdisciplinare e non scissa o atomizzata in campi di ricerca autonomi e non comu-

nicanti. Come se un architetto non potesse progettare un muro o un giardino con una medesima sensibilità, con una medesima attenzione.

Un tema infine che si è rivelato in definitiva prezioso perché ci ha permesso di parlare nuovamente di Bernard Rudofsky, di Pagano e della sua Mostra sull'Architettura Rurale alla VI Triennale di Milano; del Carrà realista magico; di Rossi e di Bottoni; del Michelucci più rarefatto e pompeiano, del Le Corbusier di Villa Le Sextant e del Cabanon. Di quella misura dell'indefinibile che è o dovrebbe essere il nostro lavoro poetico. Una dimensione etica oltre che estetica che oggi si impone vista l'urgenza e la cogenza dei temi ambientali. Al di fuori del cliché del *green washing* ecologico d'ordinanza o delle banali facciate verdi che rinunciano all'architettura. Ma al contrario in un accordo profondo, umanistico e concettuale con le antiche incisioni della pianura centuriata dai Romani. Con la nostra più remota identità che esse tracciano, descrivono, riflettono.

Questi sono i semi che abbiamo posto nel solco. Germoglieranno presto.





Progetti

Laboratorio di
Progettazione Architettonica III
a.a.2016/2017

Docente responsabile

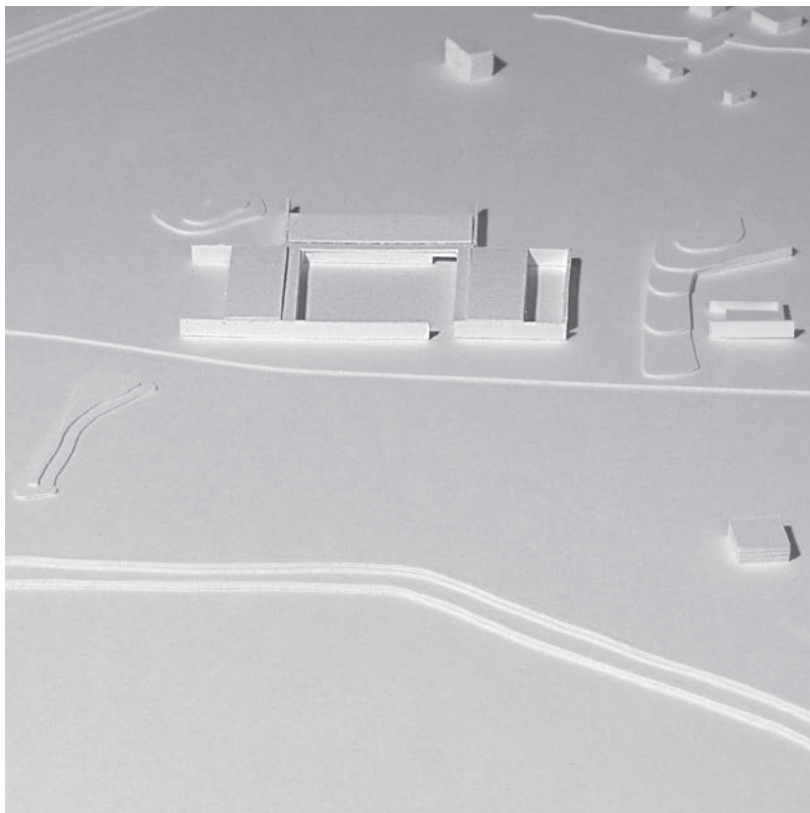
Prof. Andrea Innocenzo Volpe

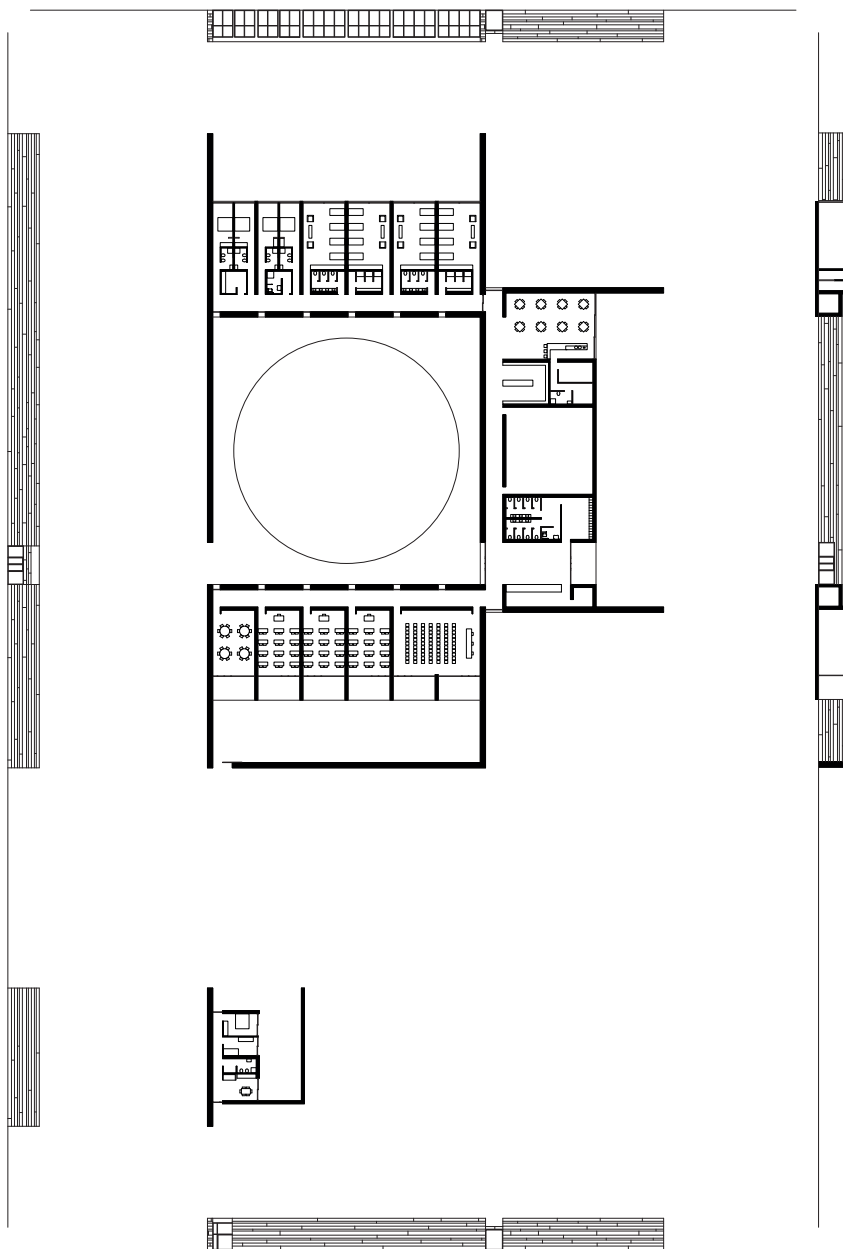
Modulo di Caratteri distributivi

Prof. Alberto Pireddu

collaboratori al corso

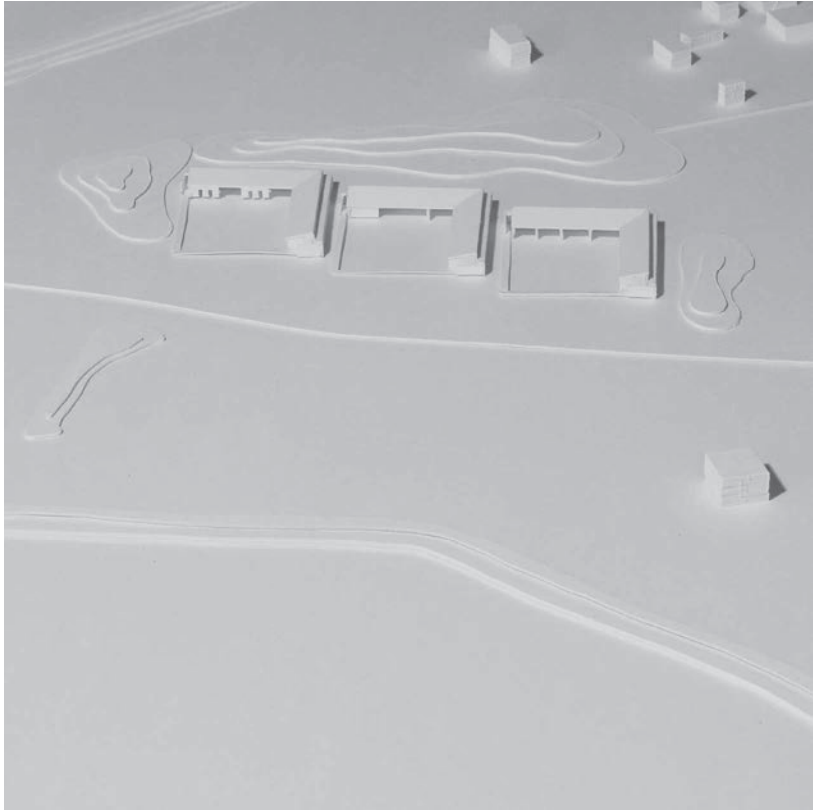
Arch. Edoardo Cresci
Arch. Giacomo Dallatorre
Arch. Yoichi Sakasegawa

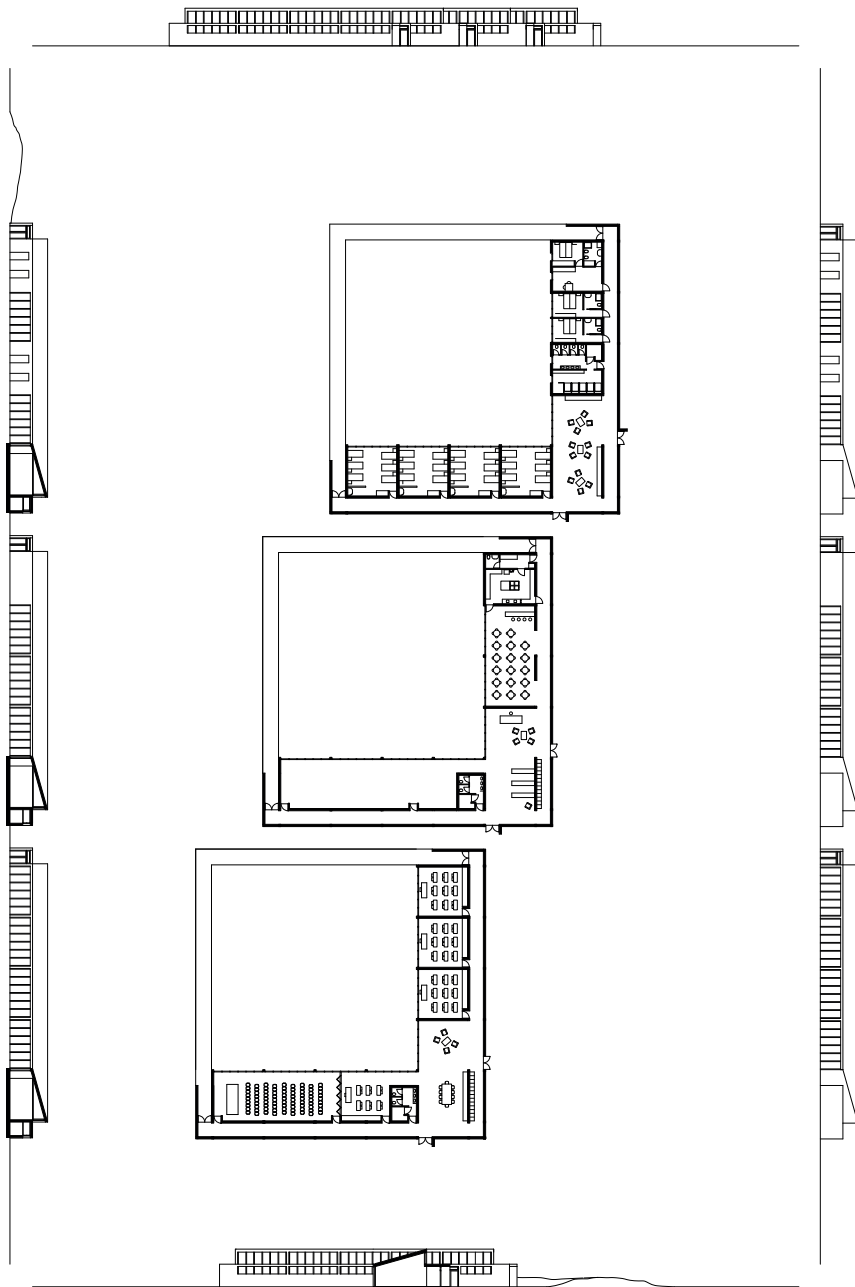




0 5 10 20m
| | | |



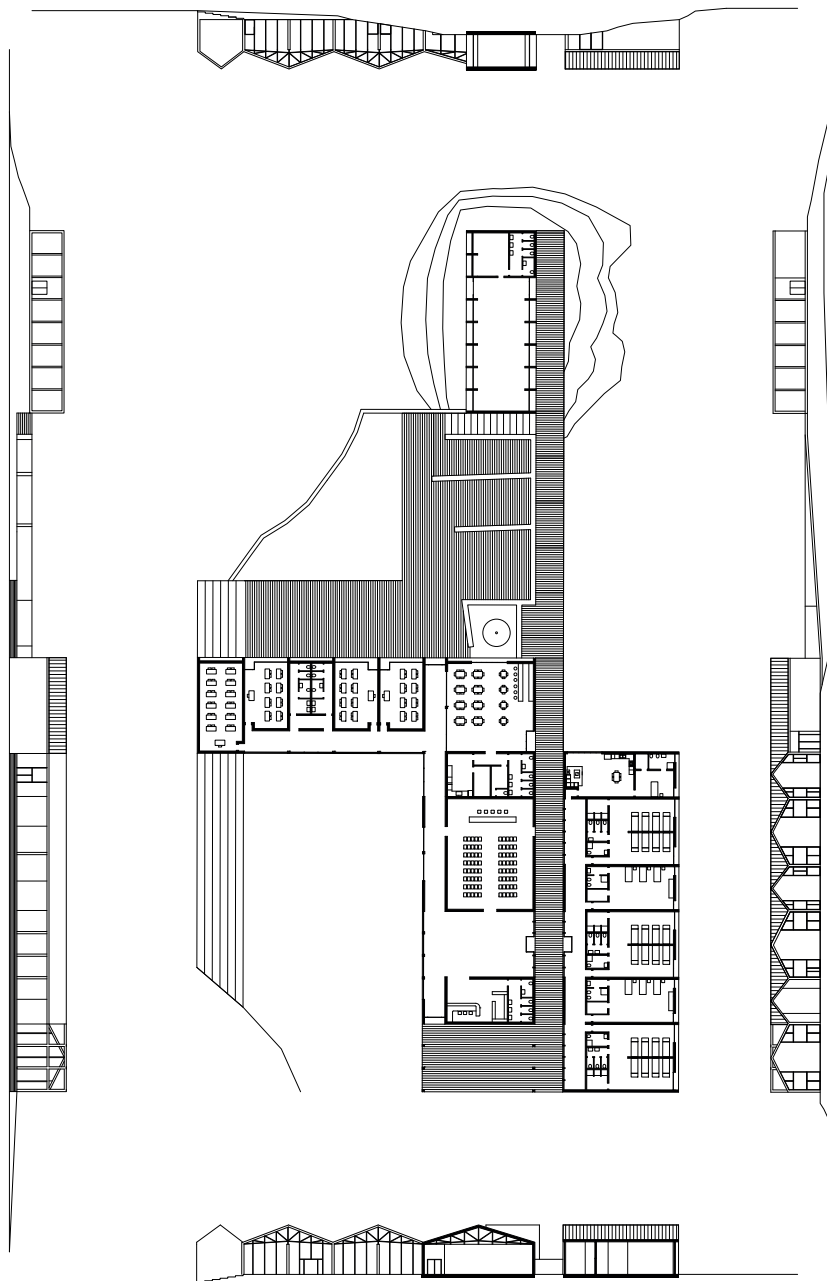




0 5 10 20m
| | | |



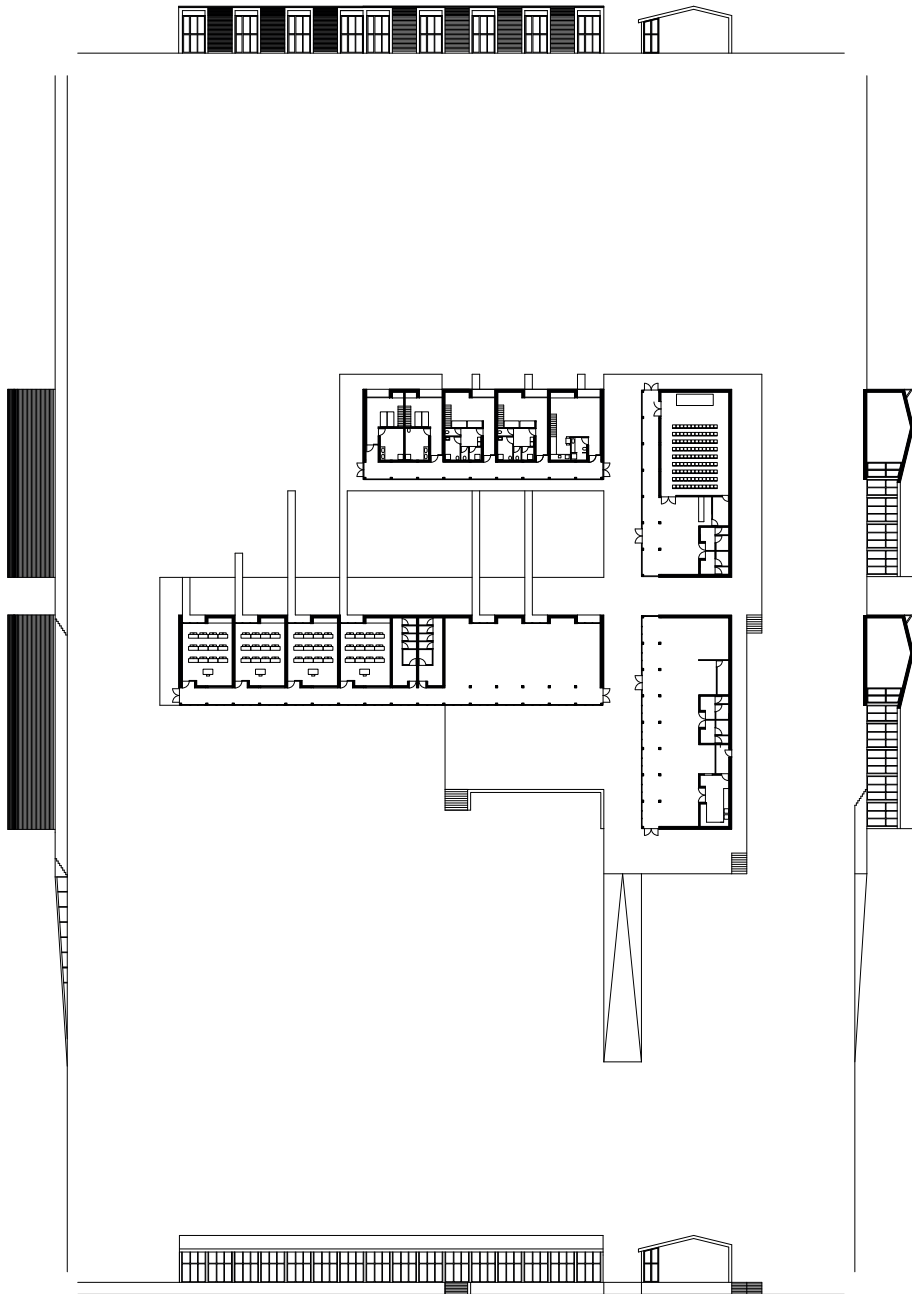




0 5 10 20m
| | | |

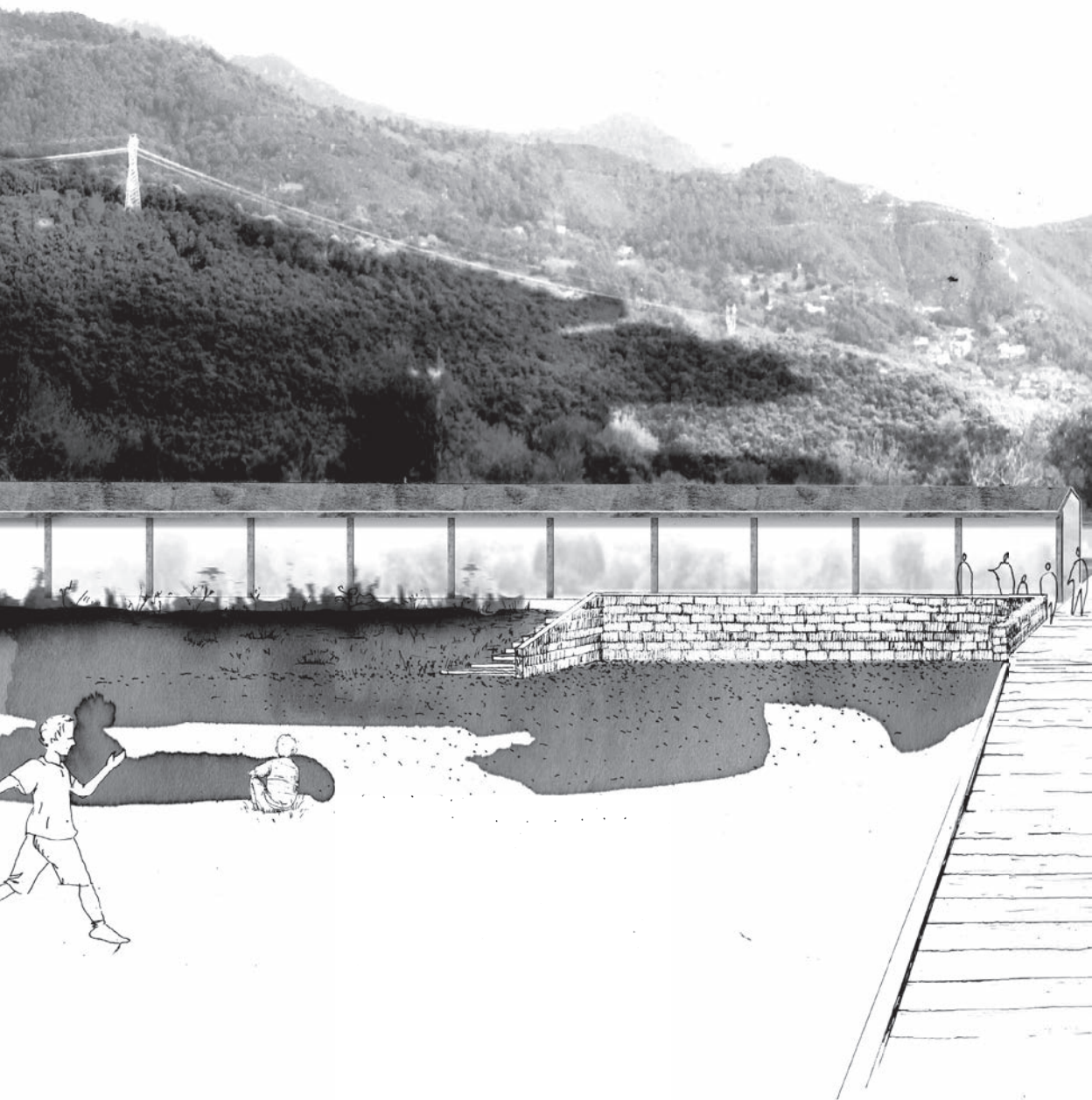




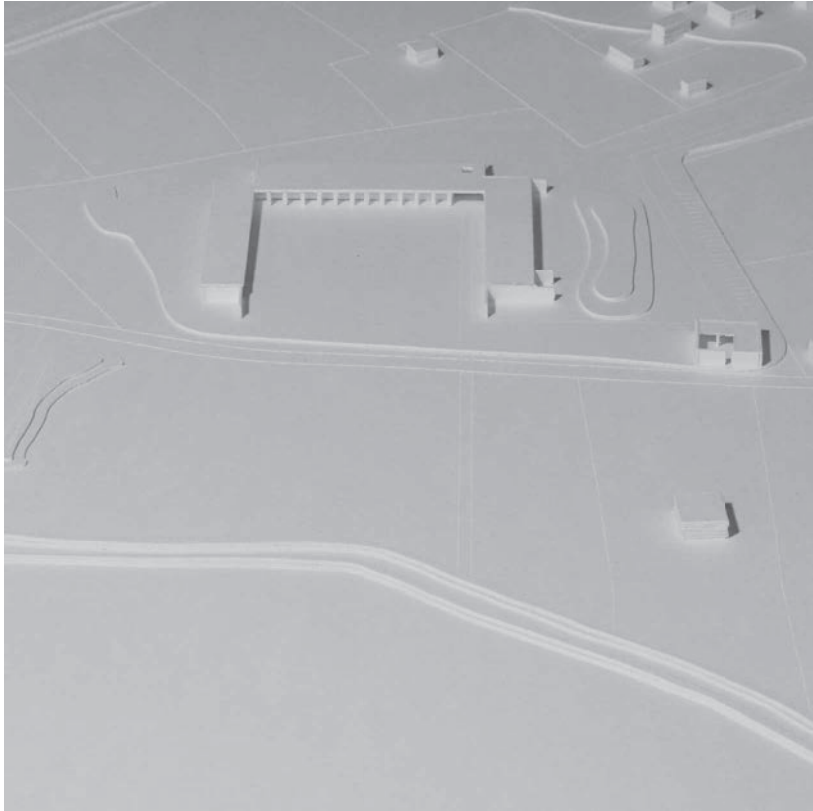


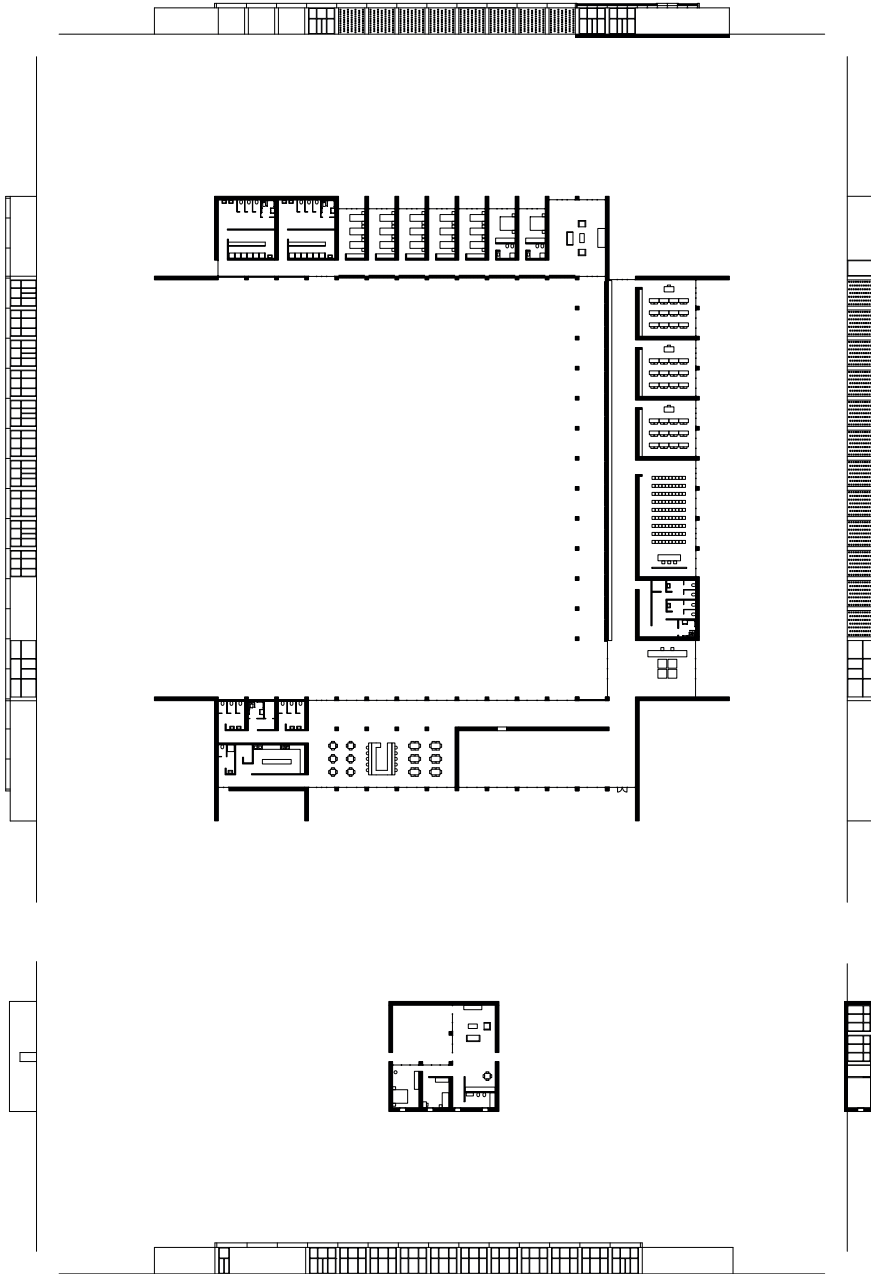
0 5 10 20m
| | | |





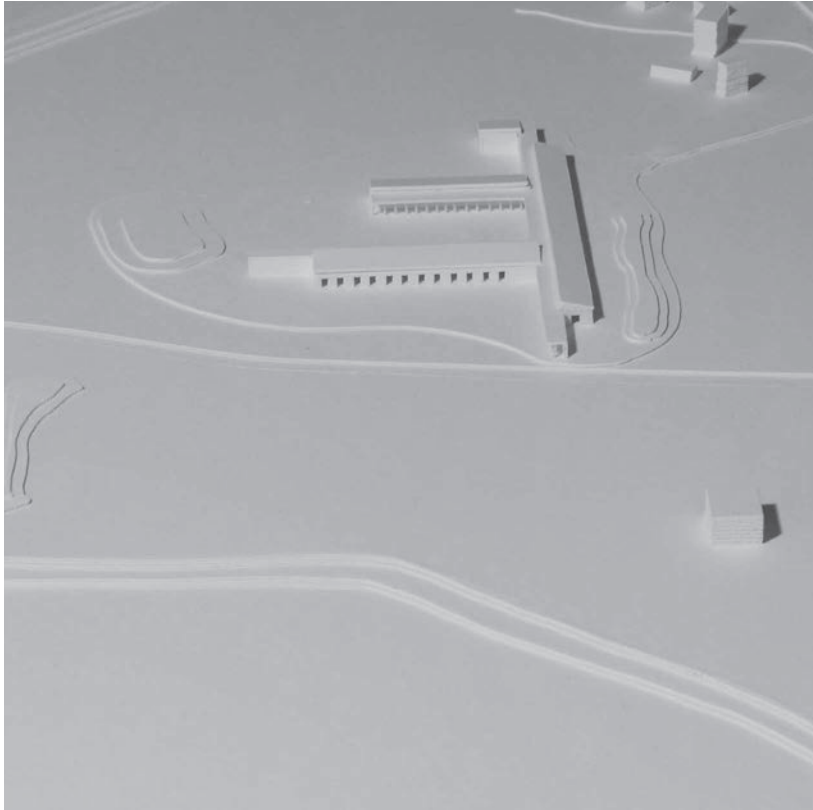


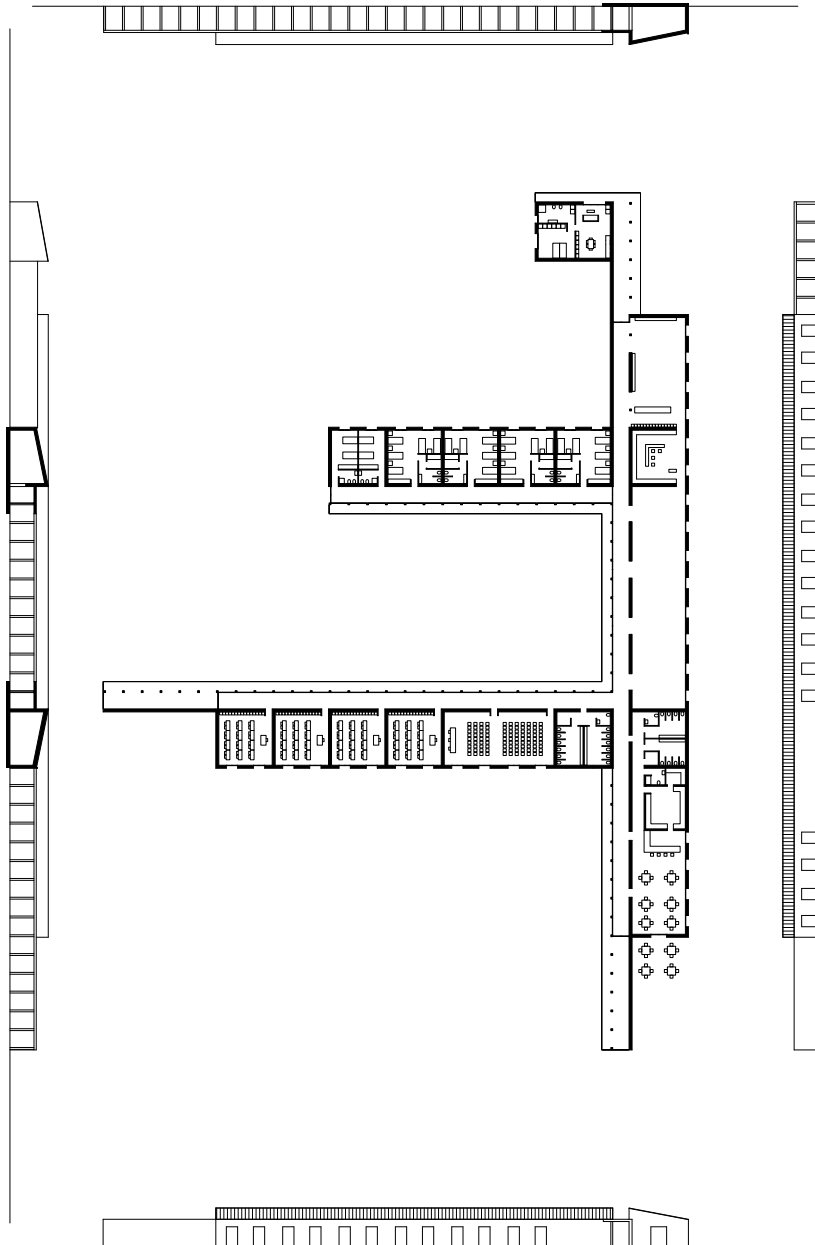




0 5 10 20m
| | | |

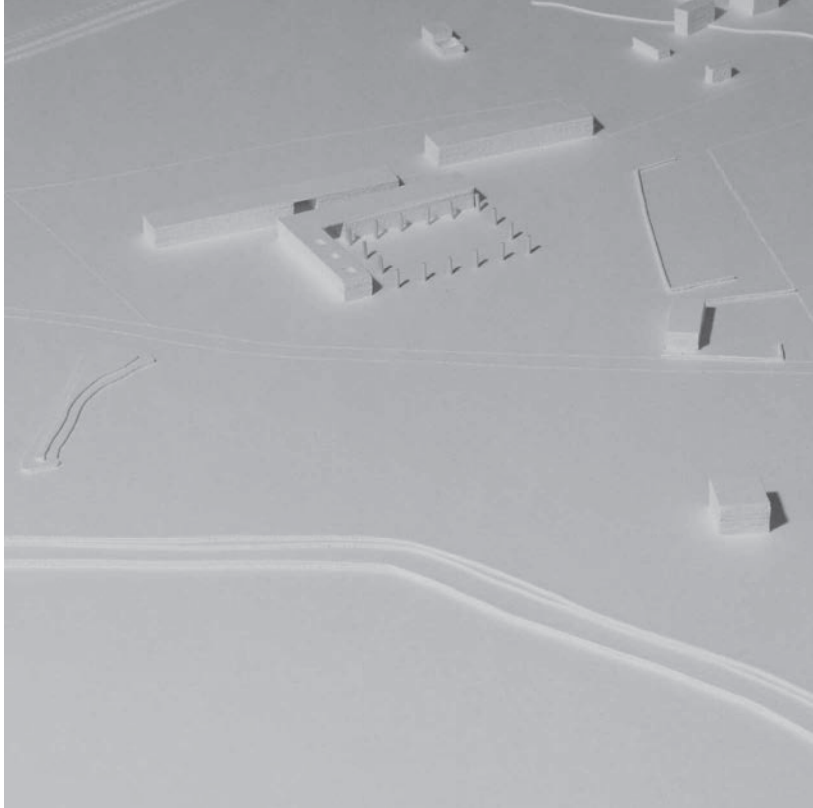


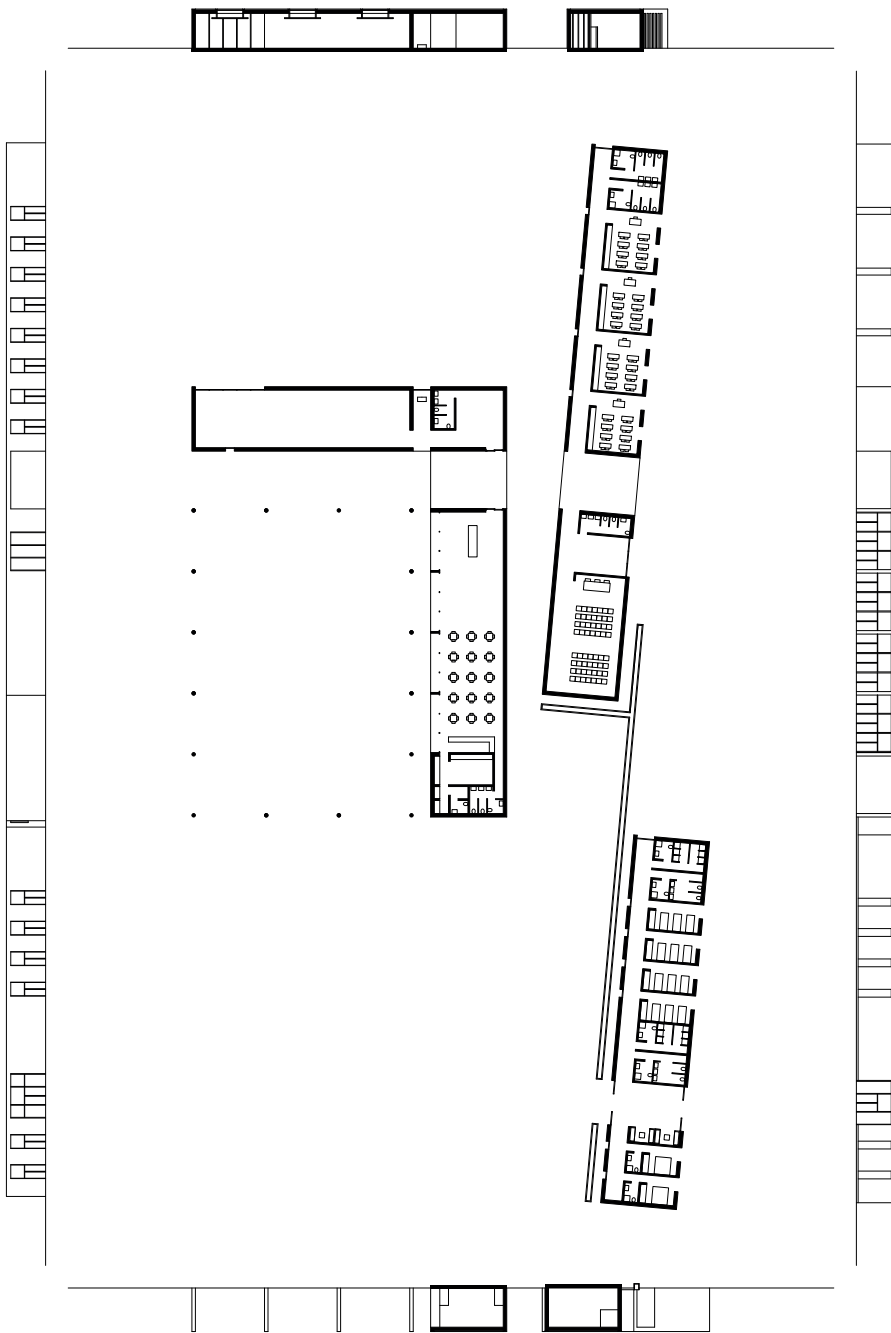




0 5 10 20m
| | | |







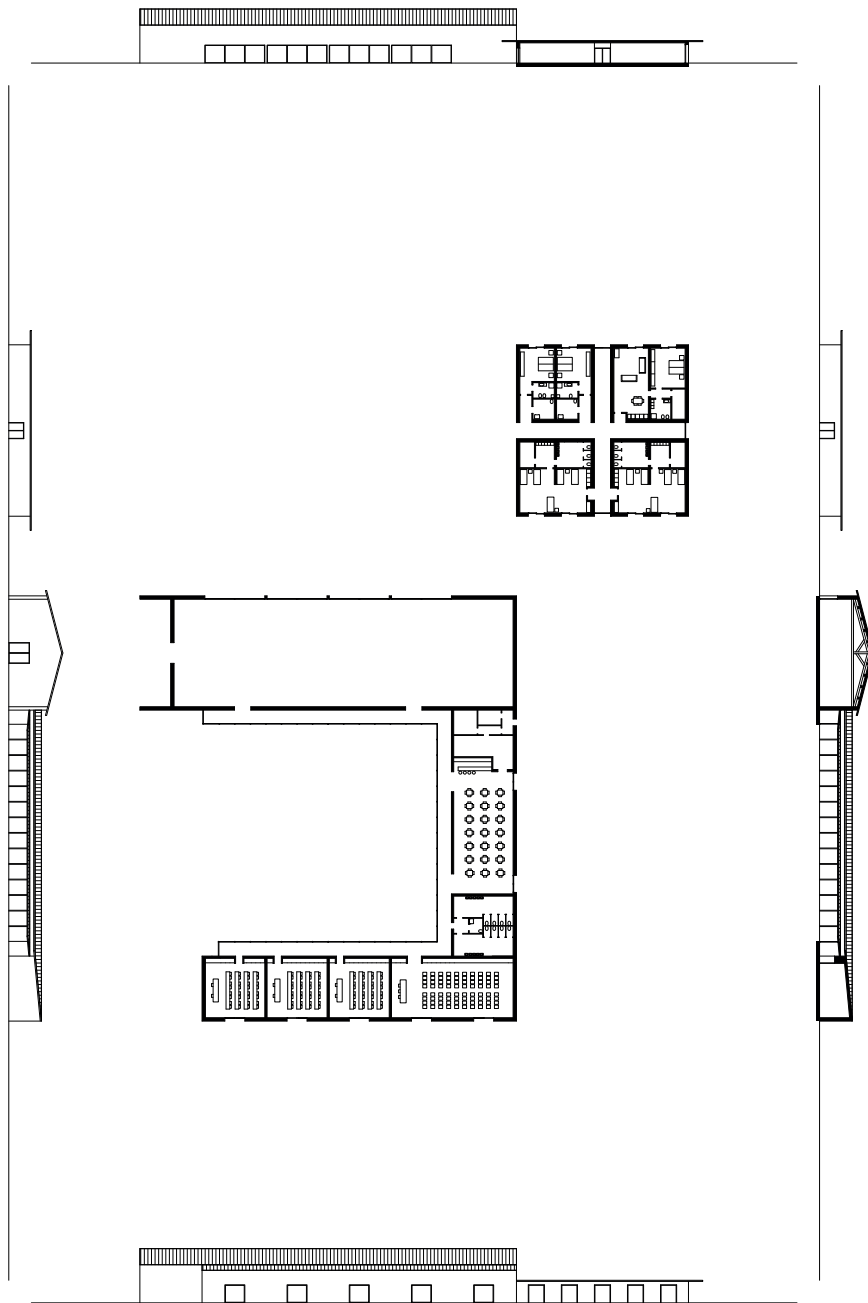
0 5 10 20m
| | | |







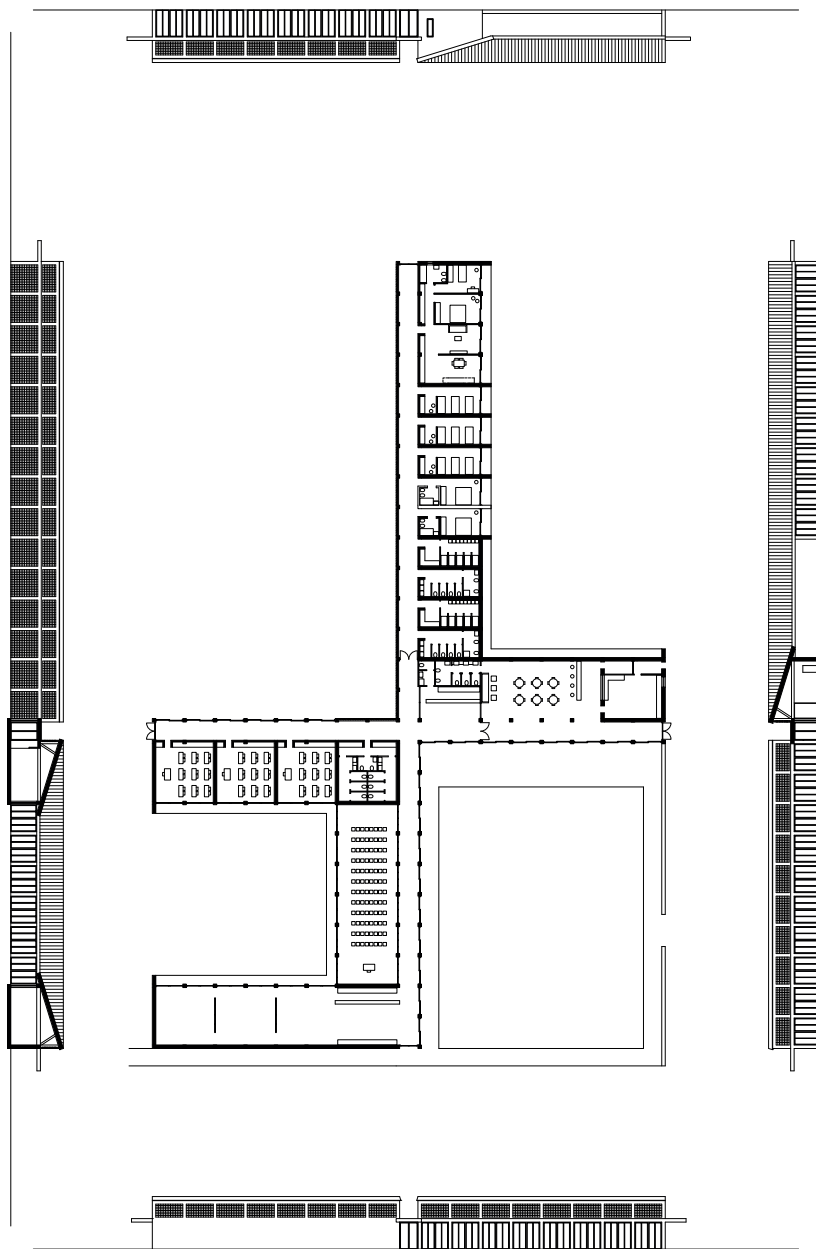




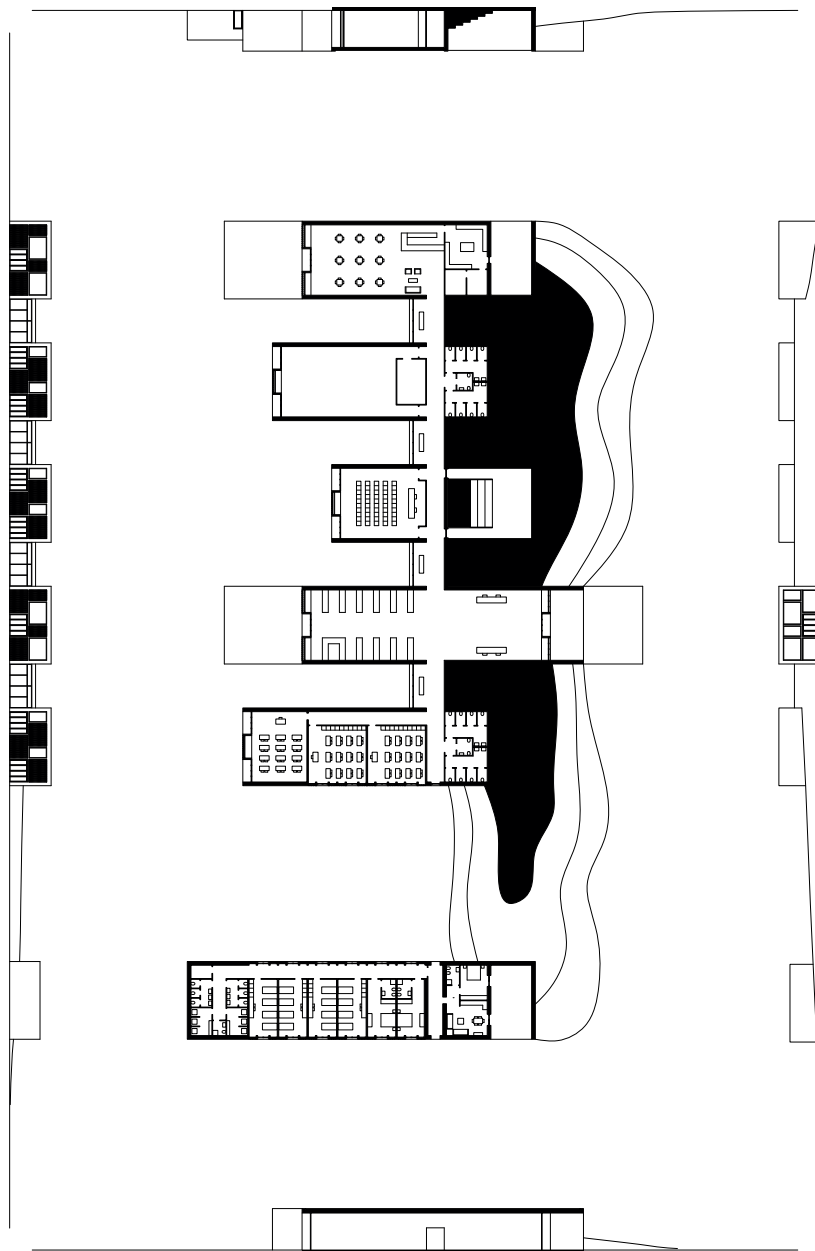
0 5 10 20m
| | | |









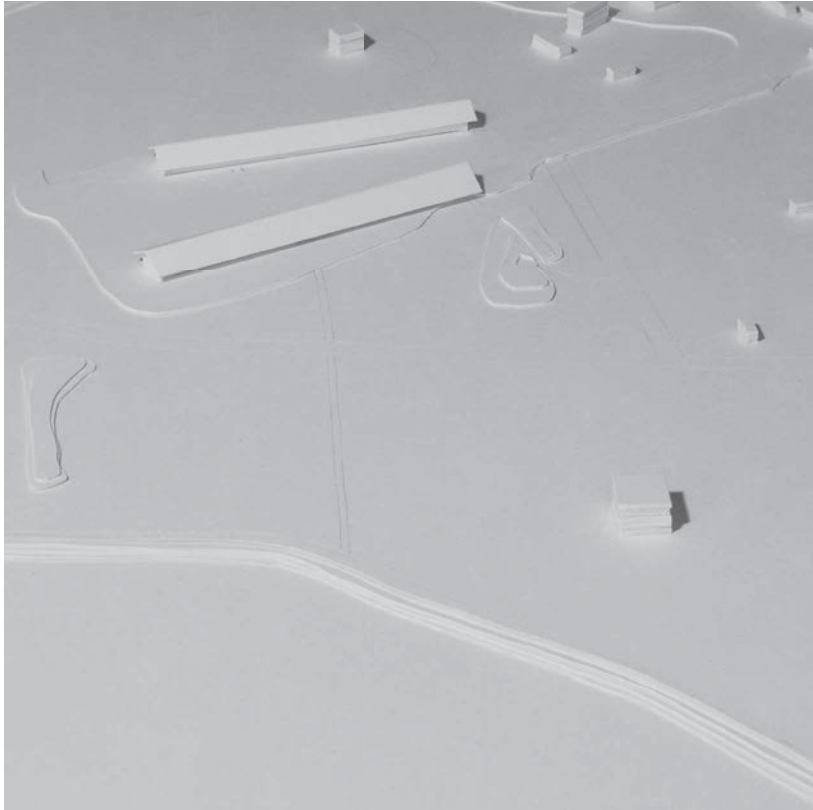


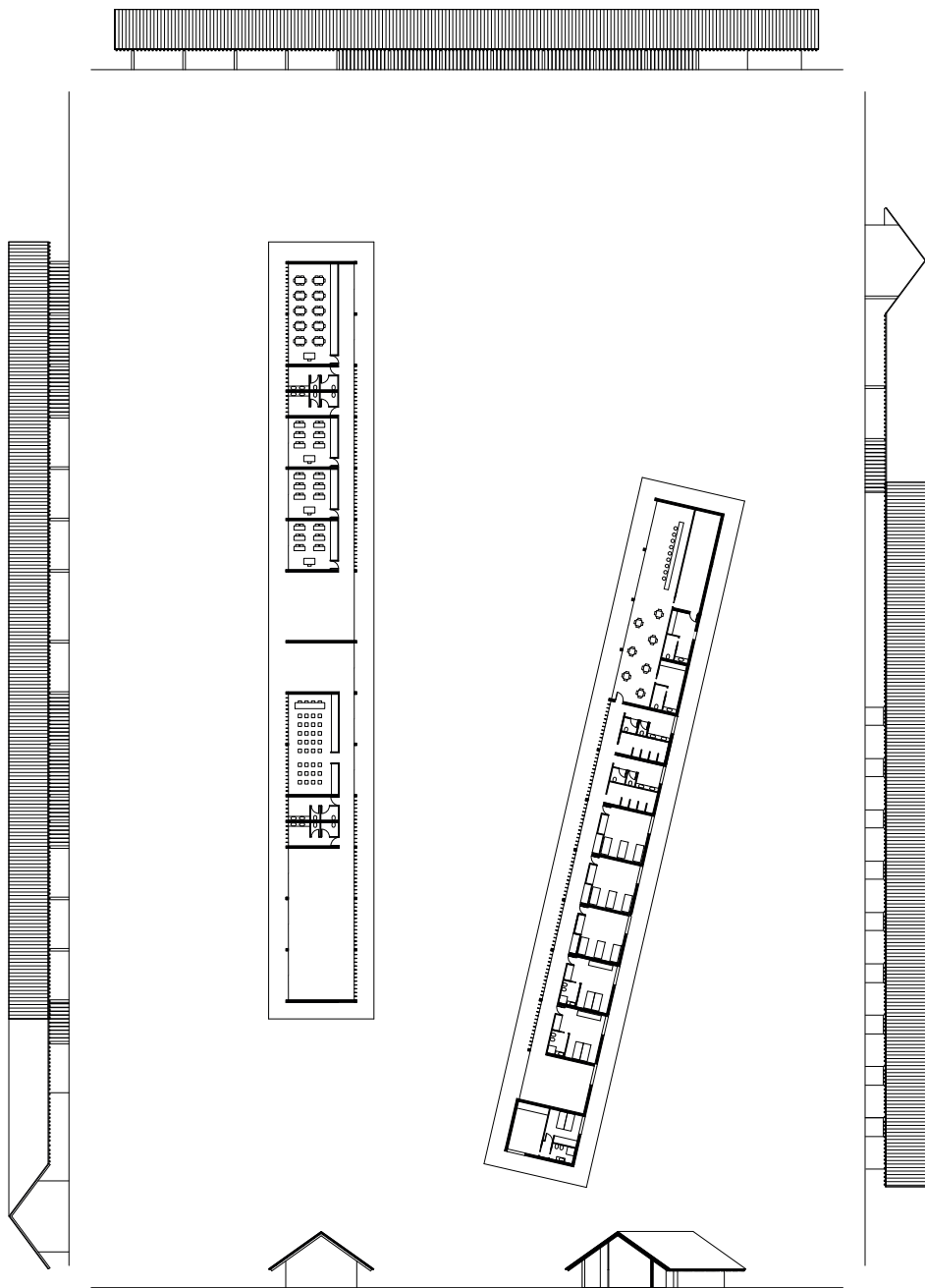
0 5 10 20m
| | | |







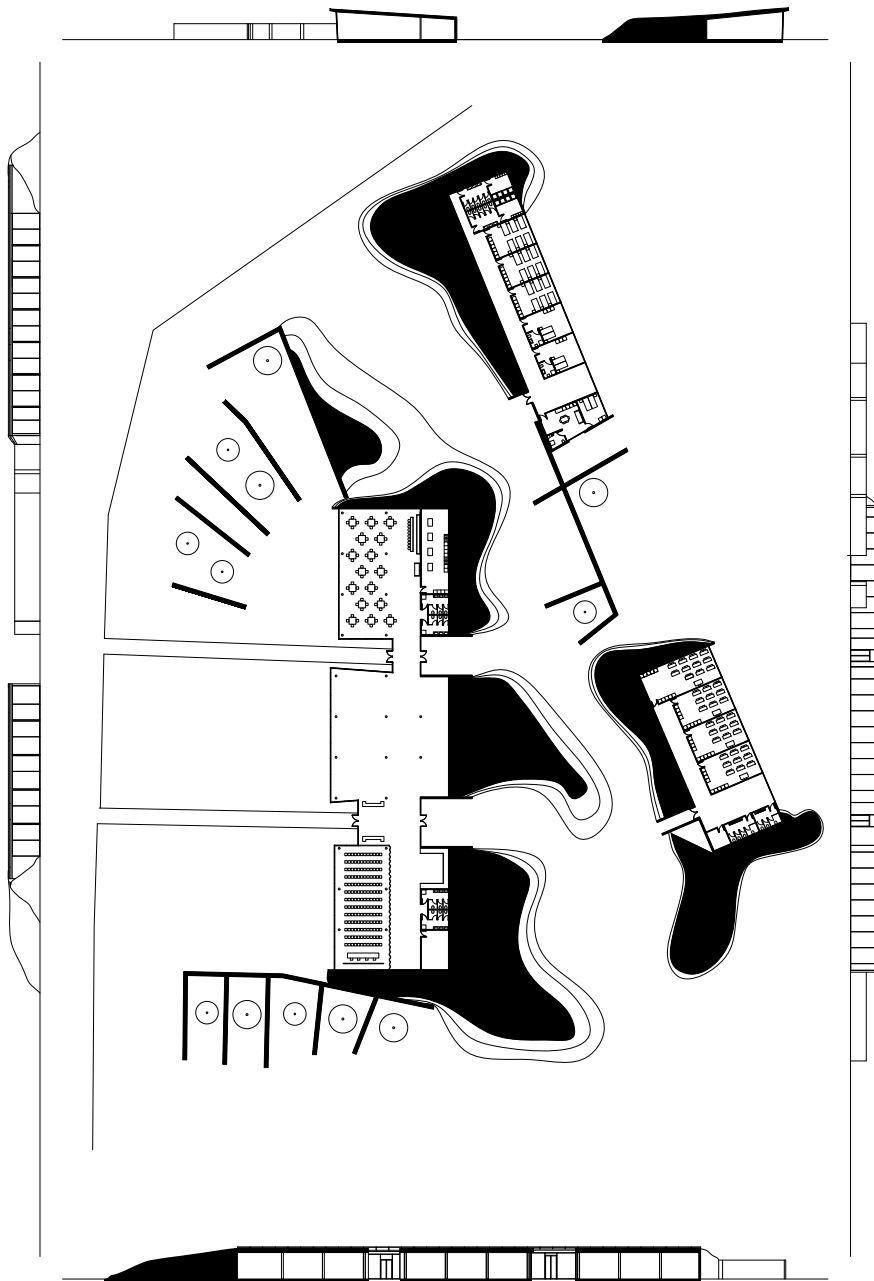




0 5 10 20m
| | | |

①



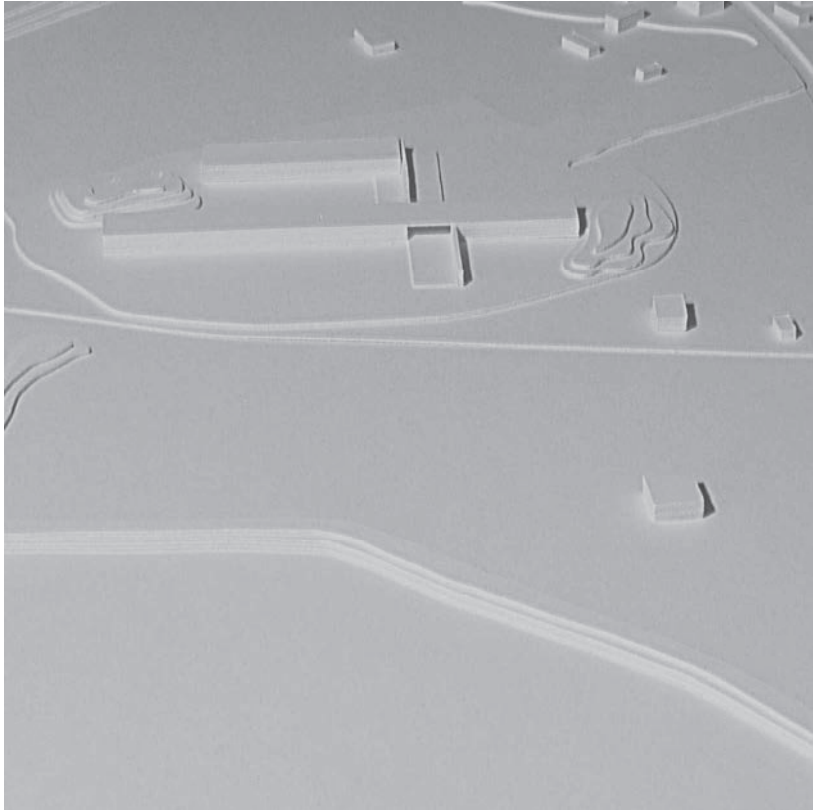


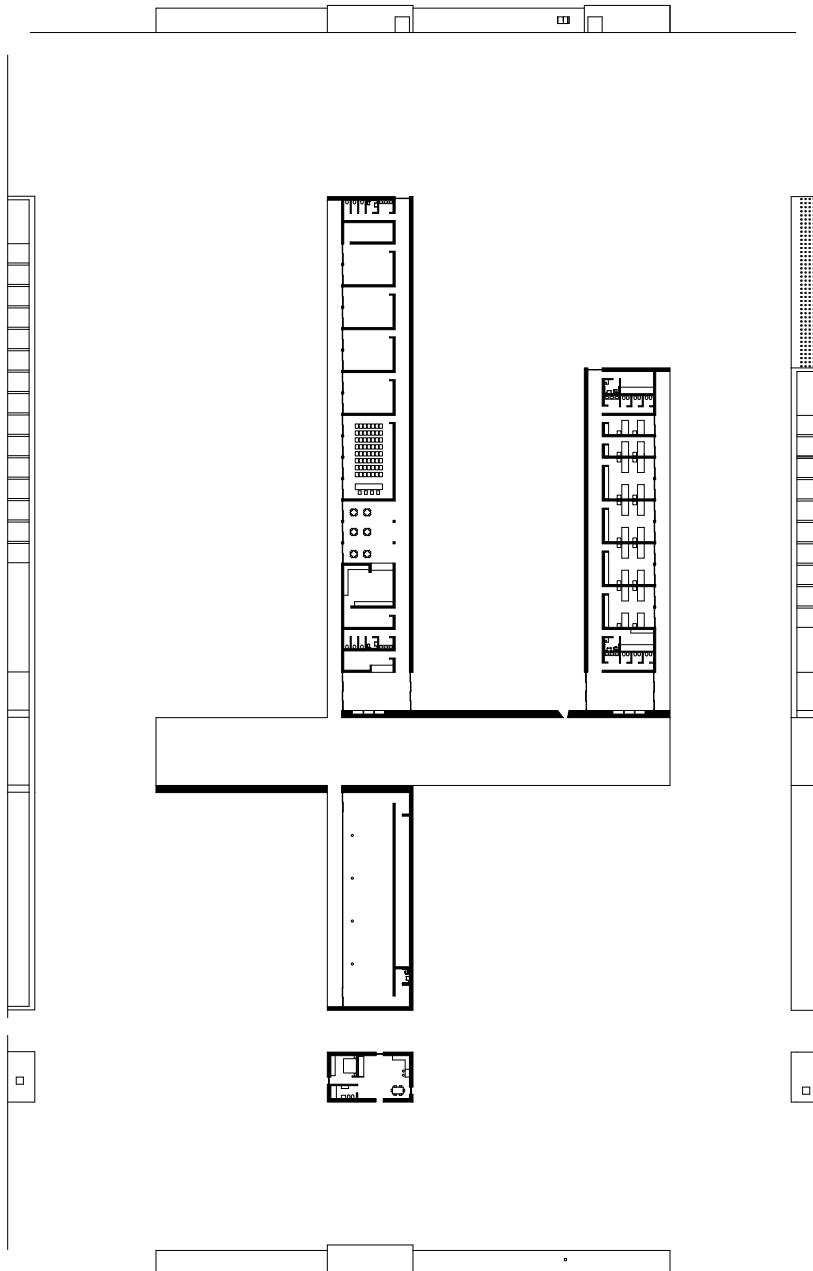
0 6 12 24m
| | | |





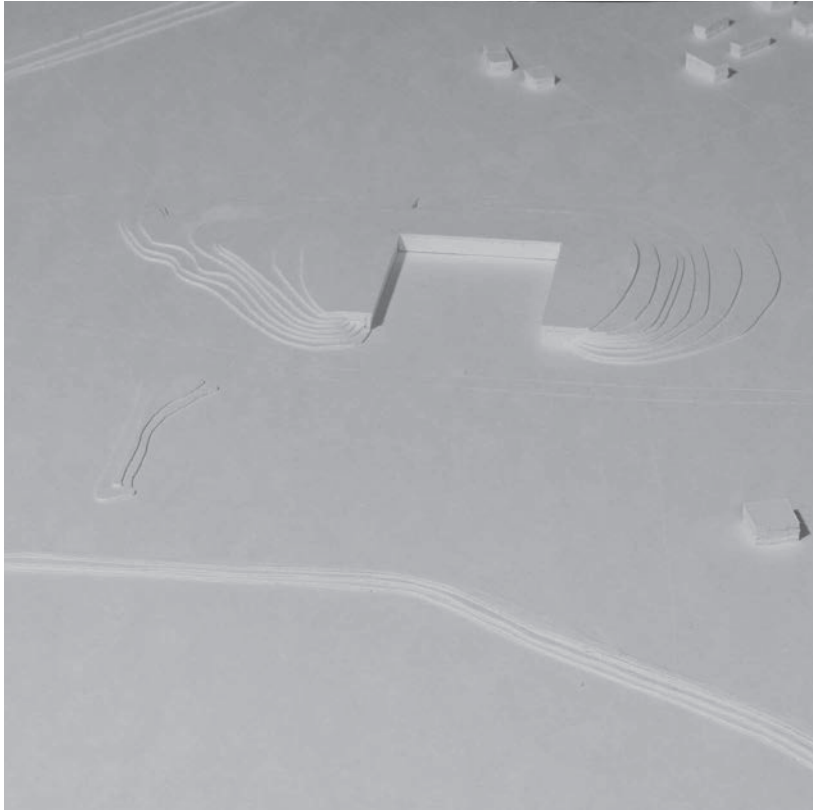


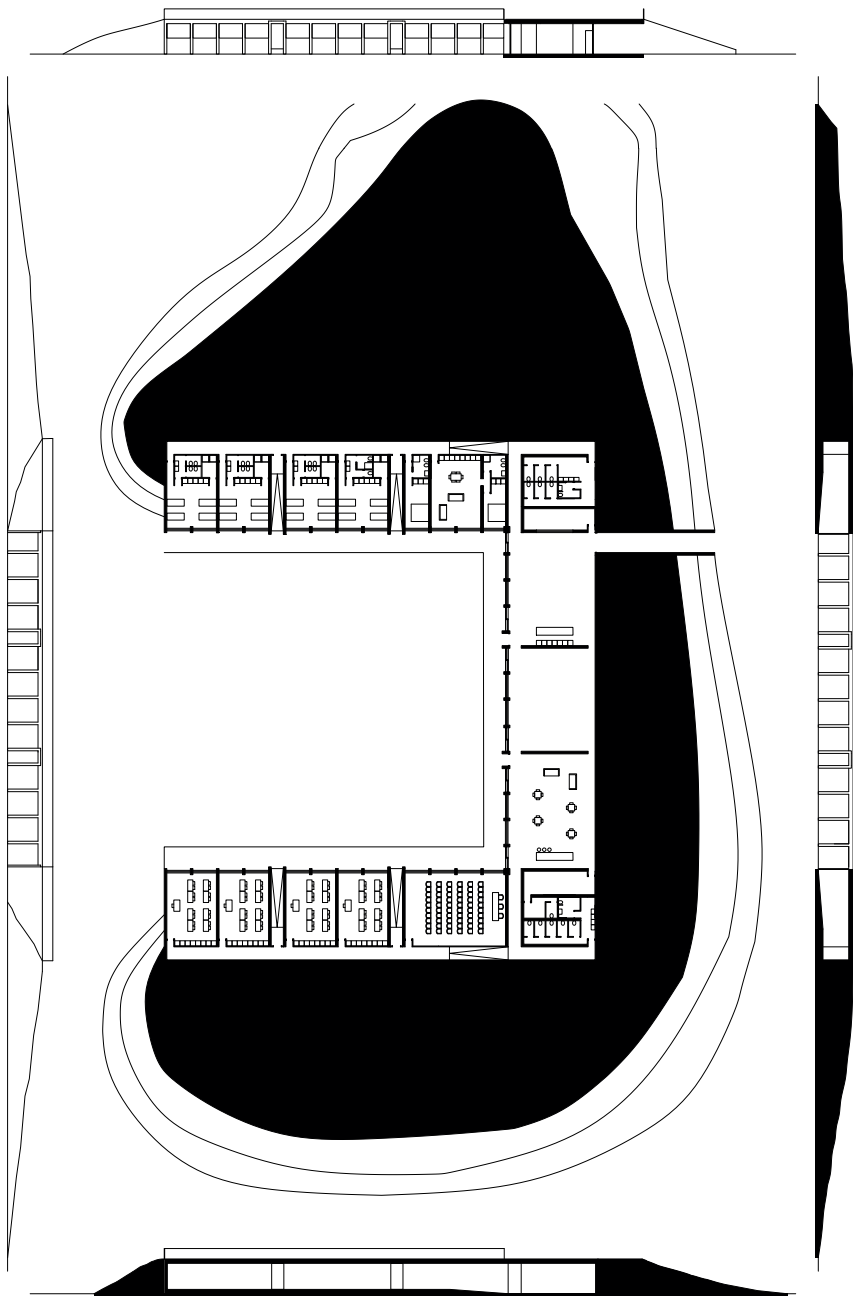




0 5 10 20m
 | | | |

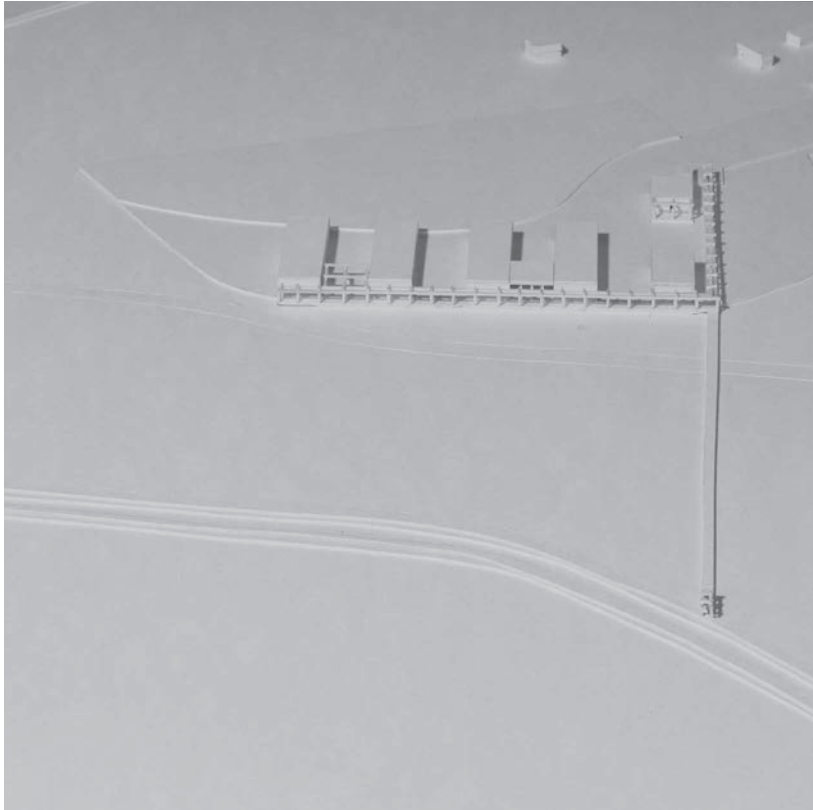






0 5 10 20m
| | | |



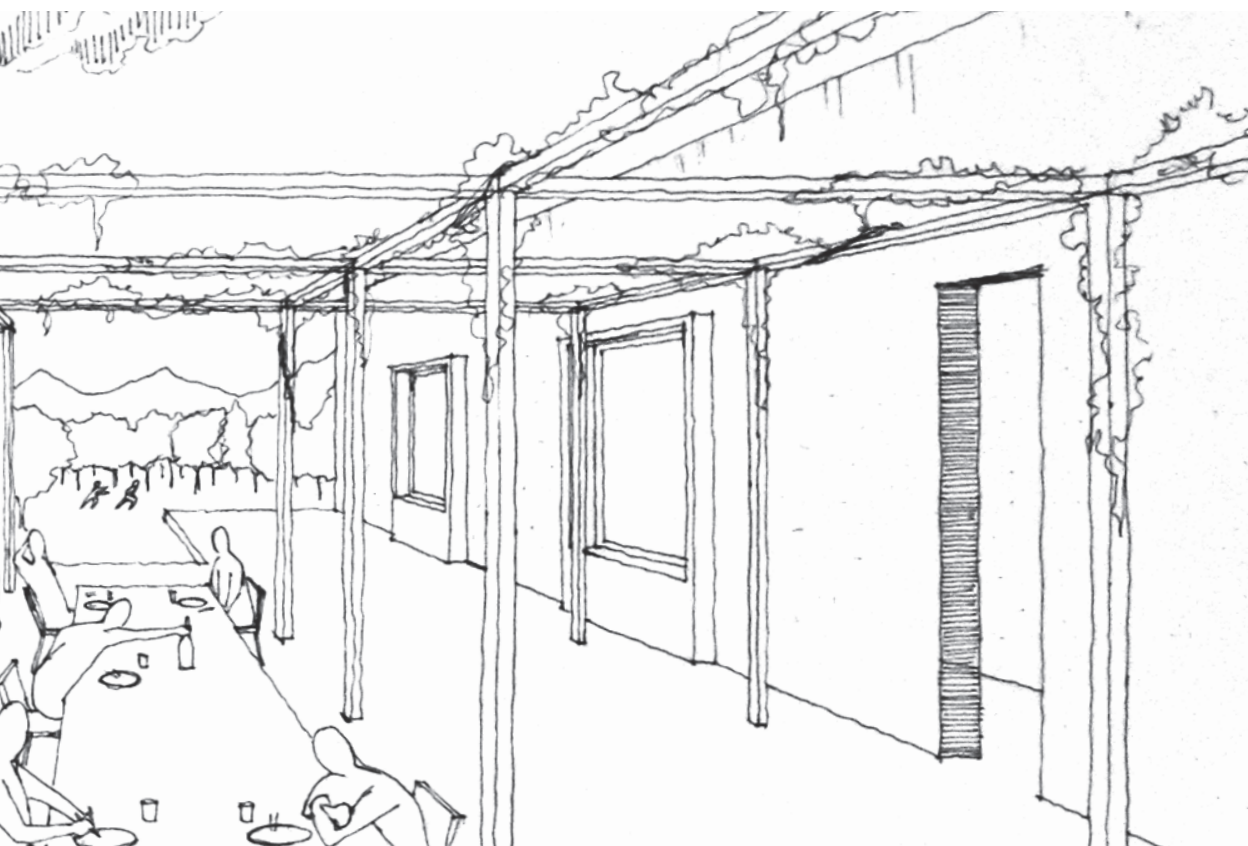


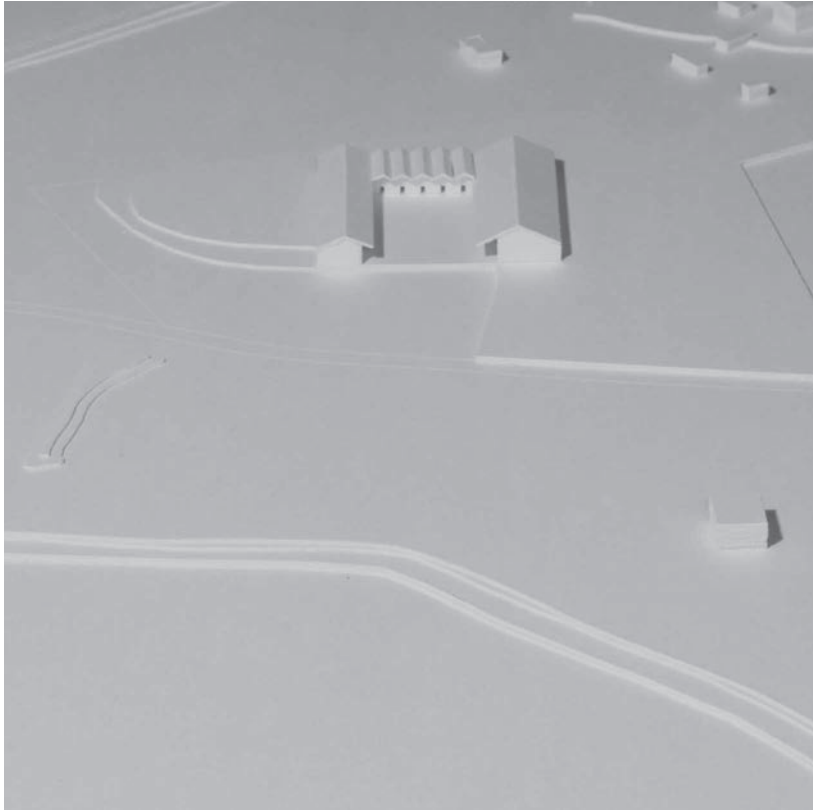


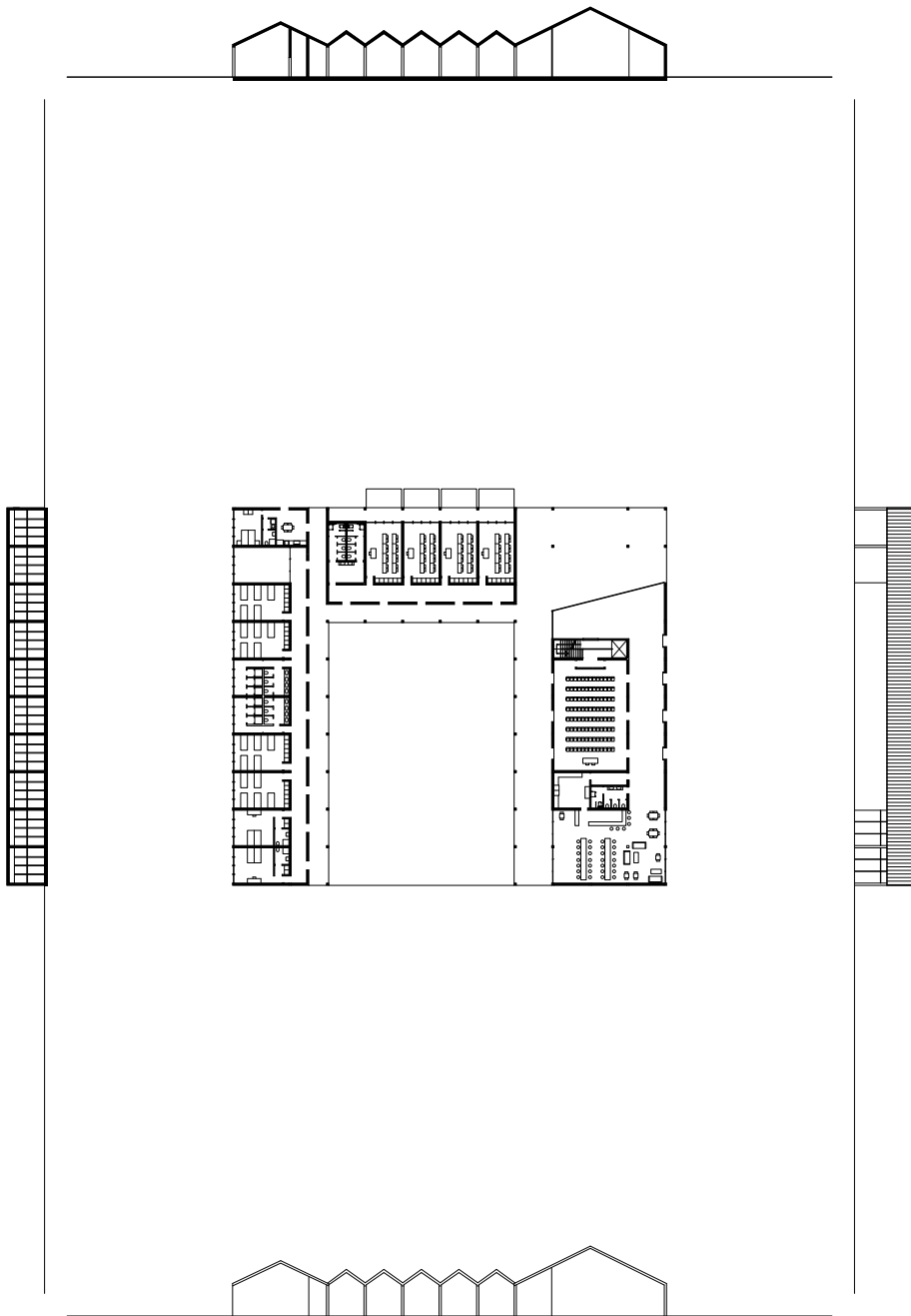
0 5 10 20m
| | | |





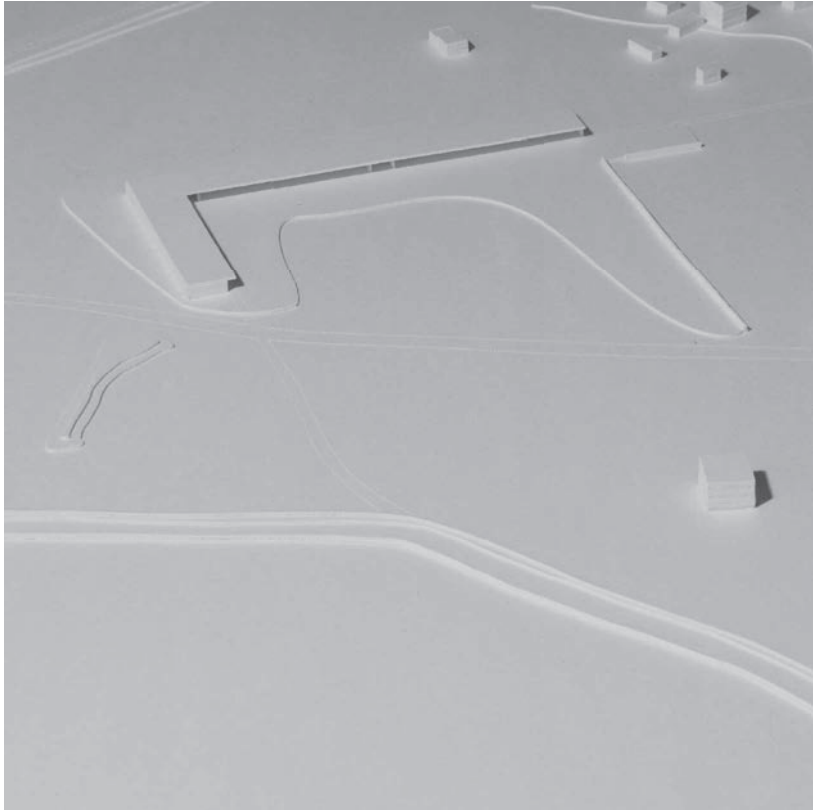


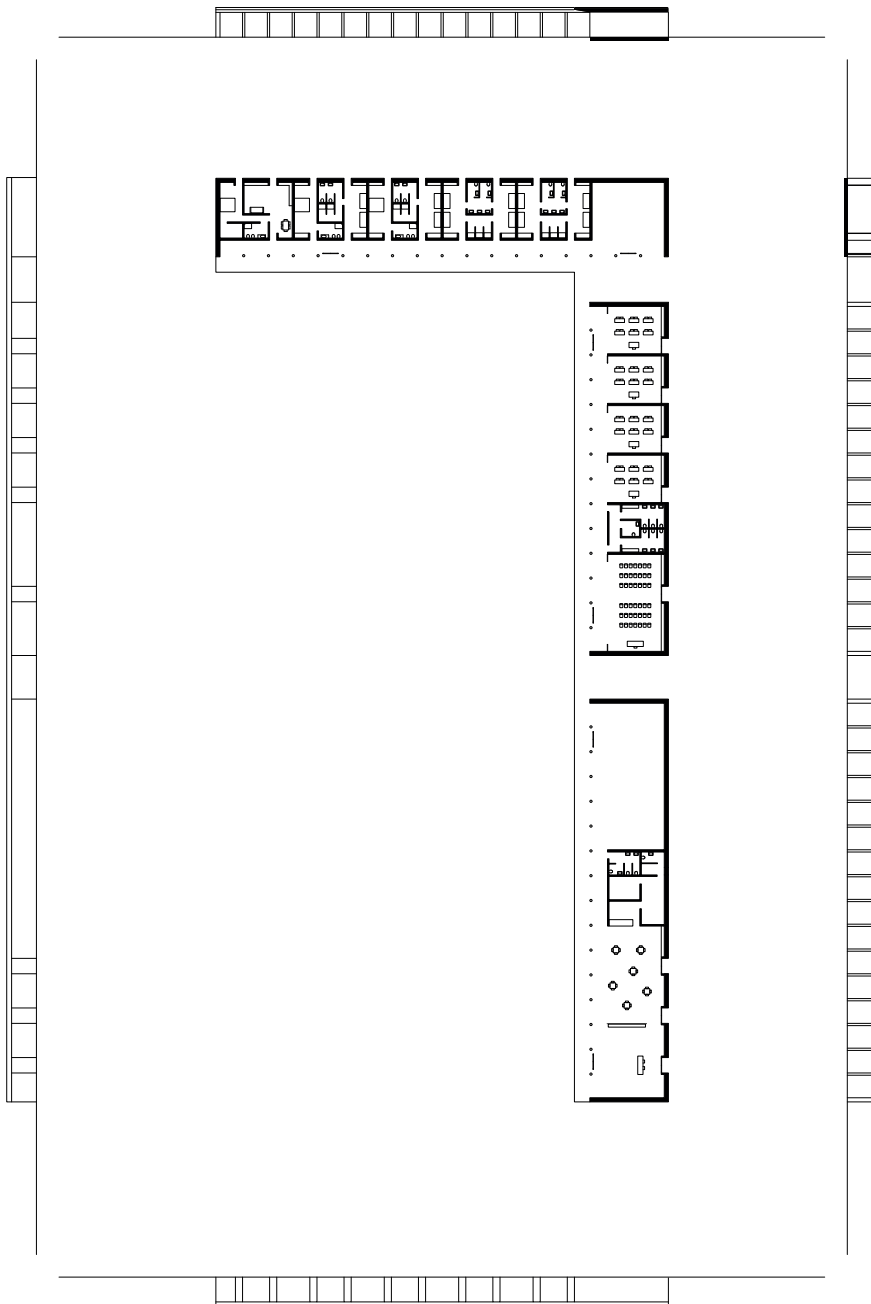




0 5 10 20m
| | | |







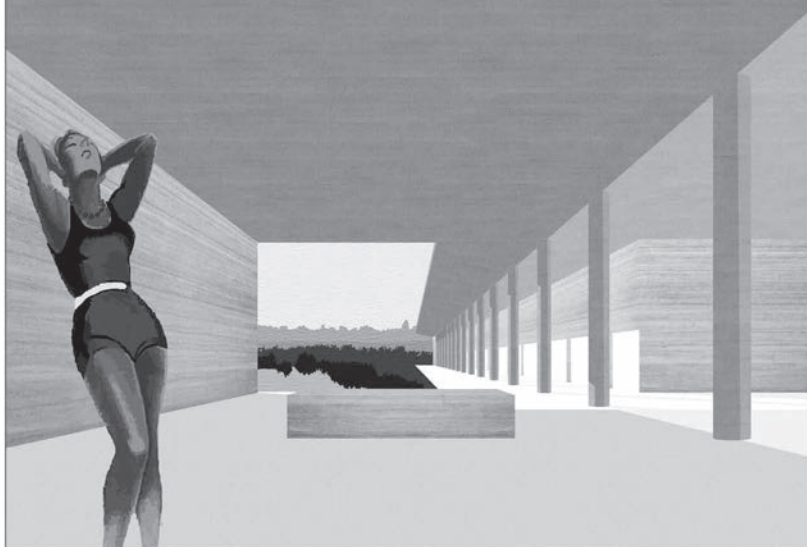
0 5 10 20m
| | | |

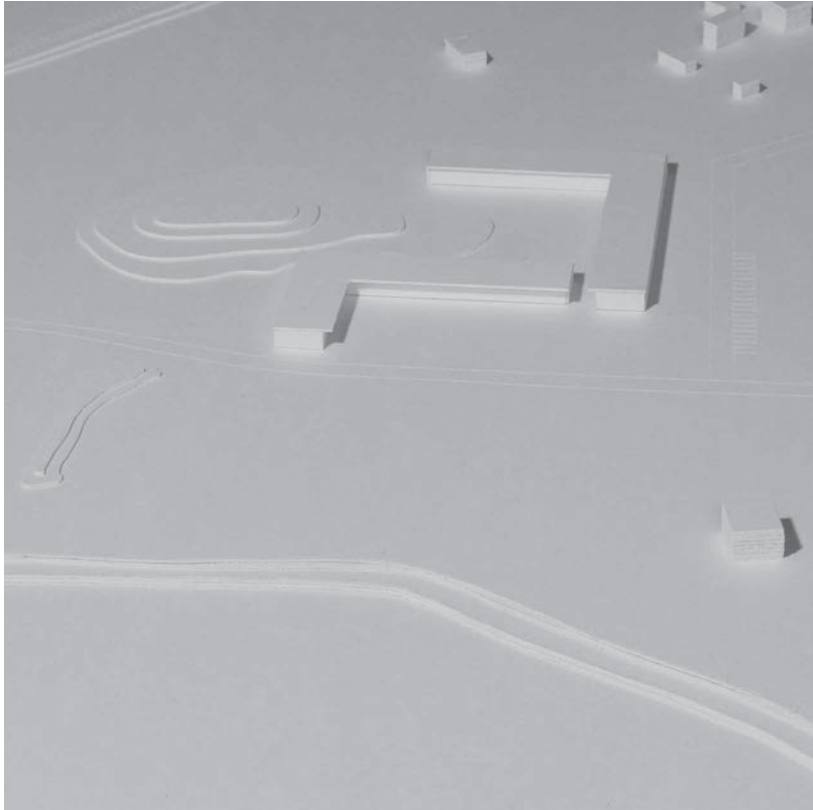


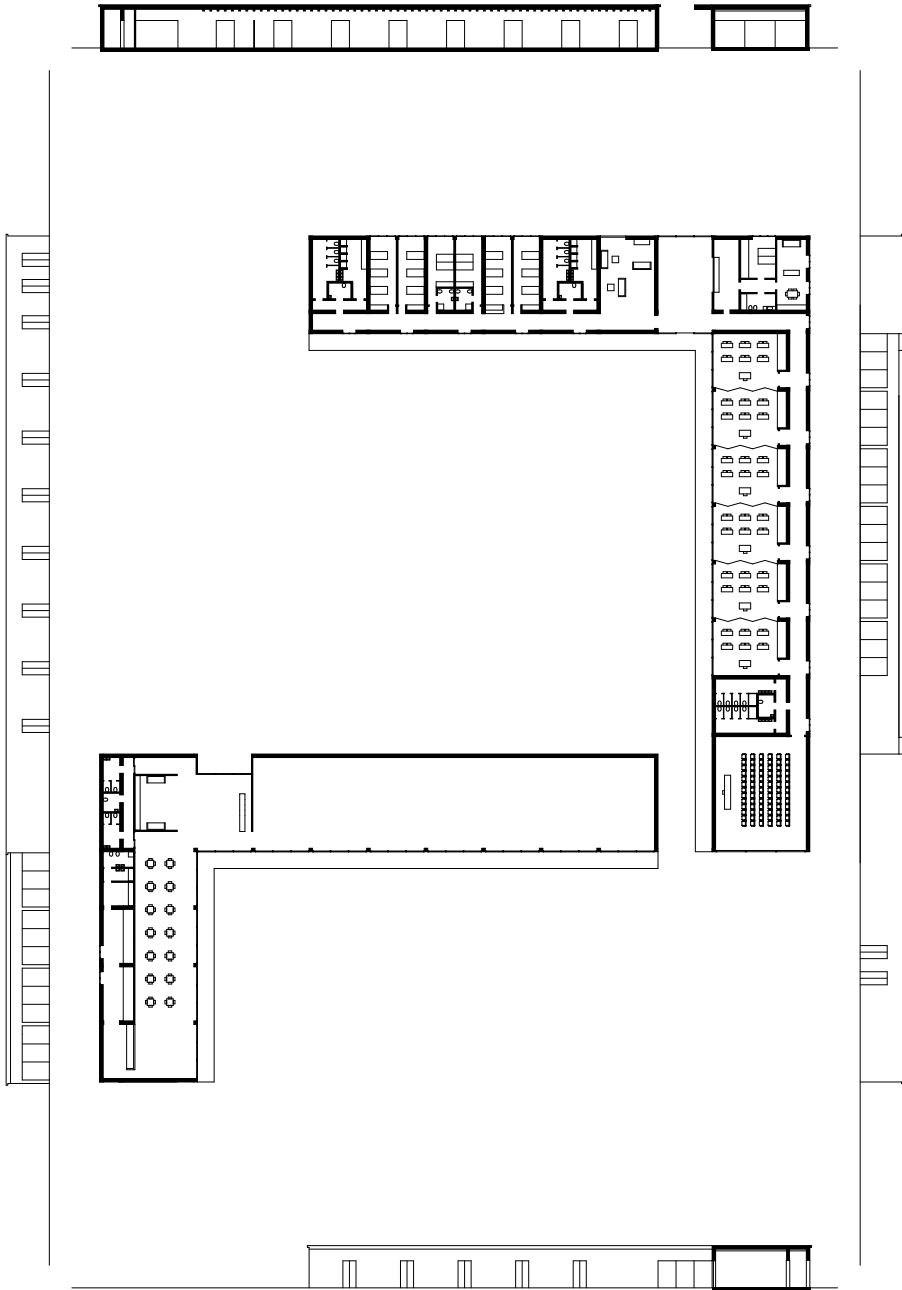


LAGO DI PORTA

CENTRO DI EDUCAZIONE AMBIENTALE · PIETRASANTA · TOSCANA · ITALIE

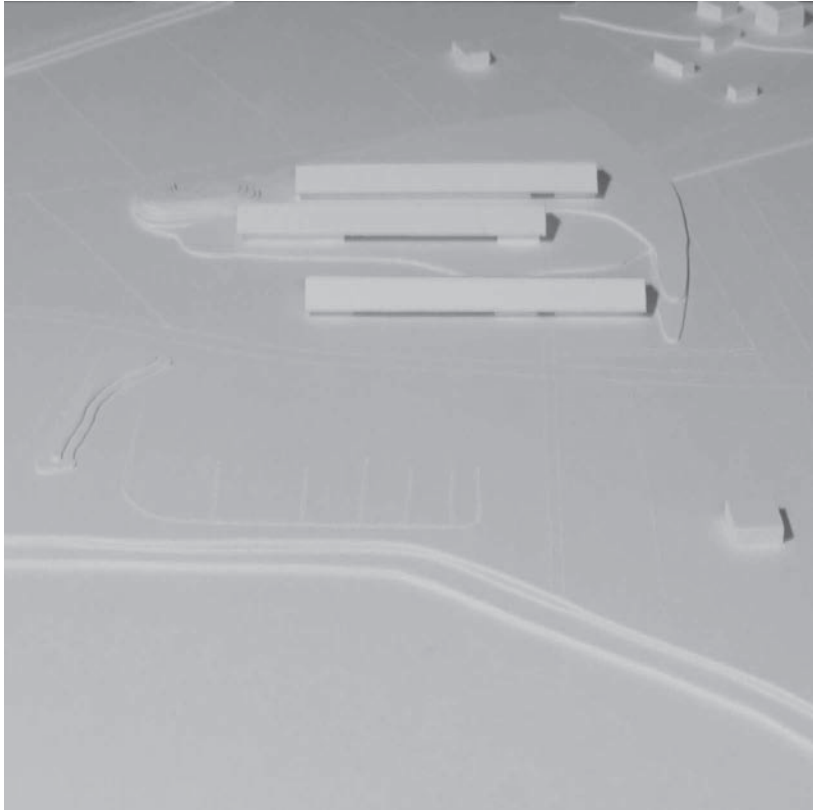


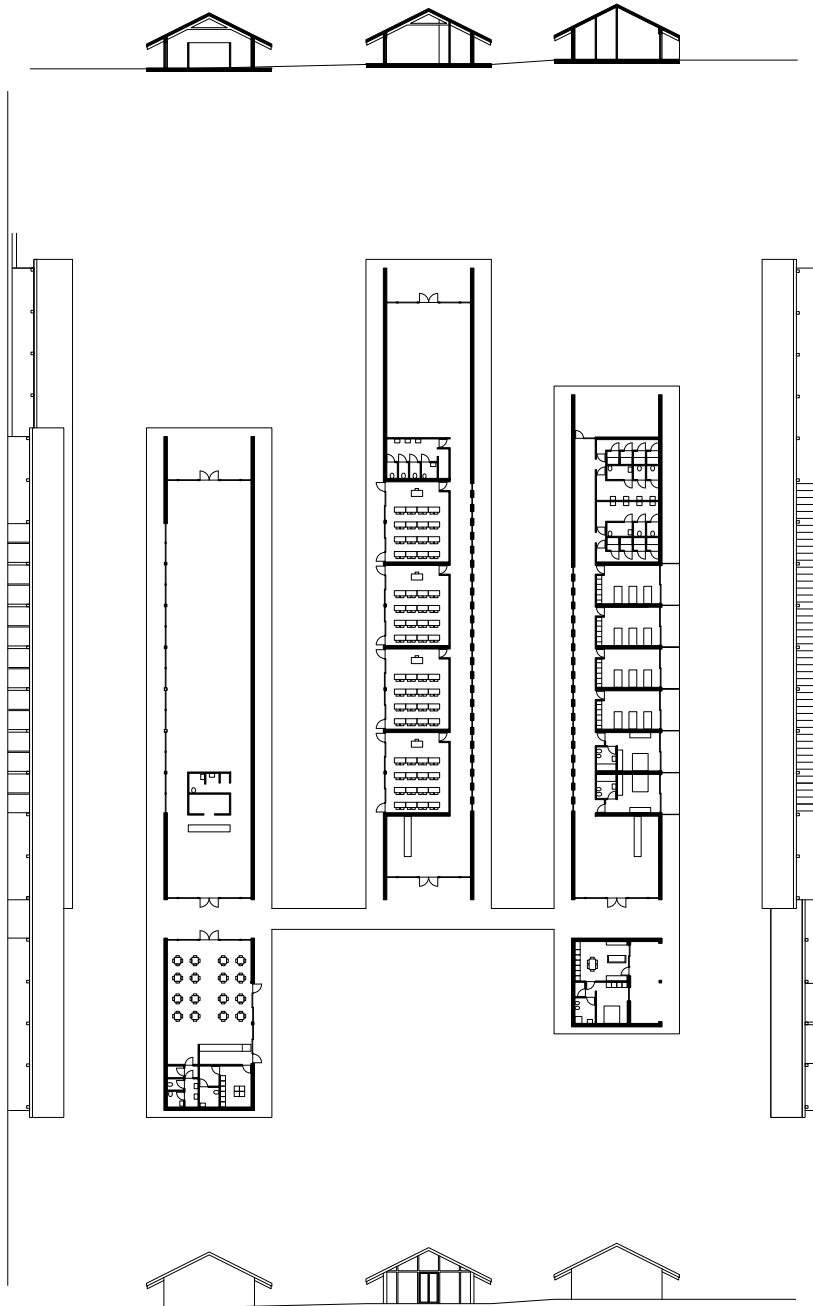


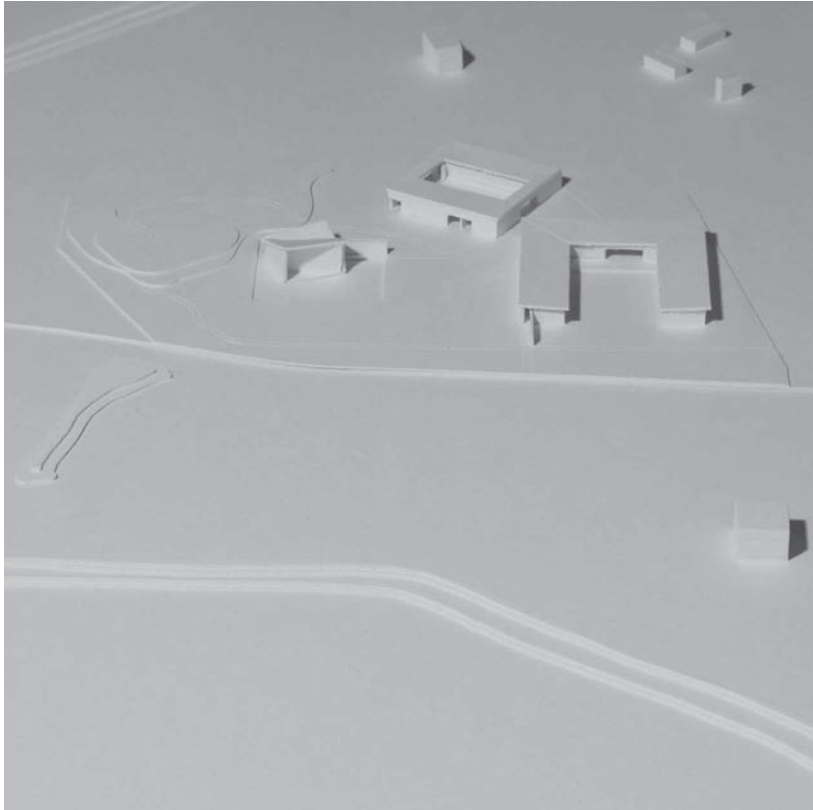


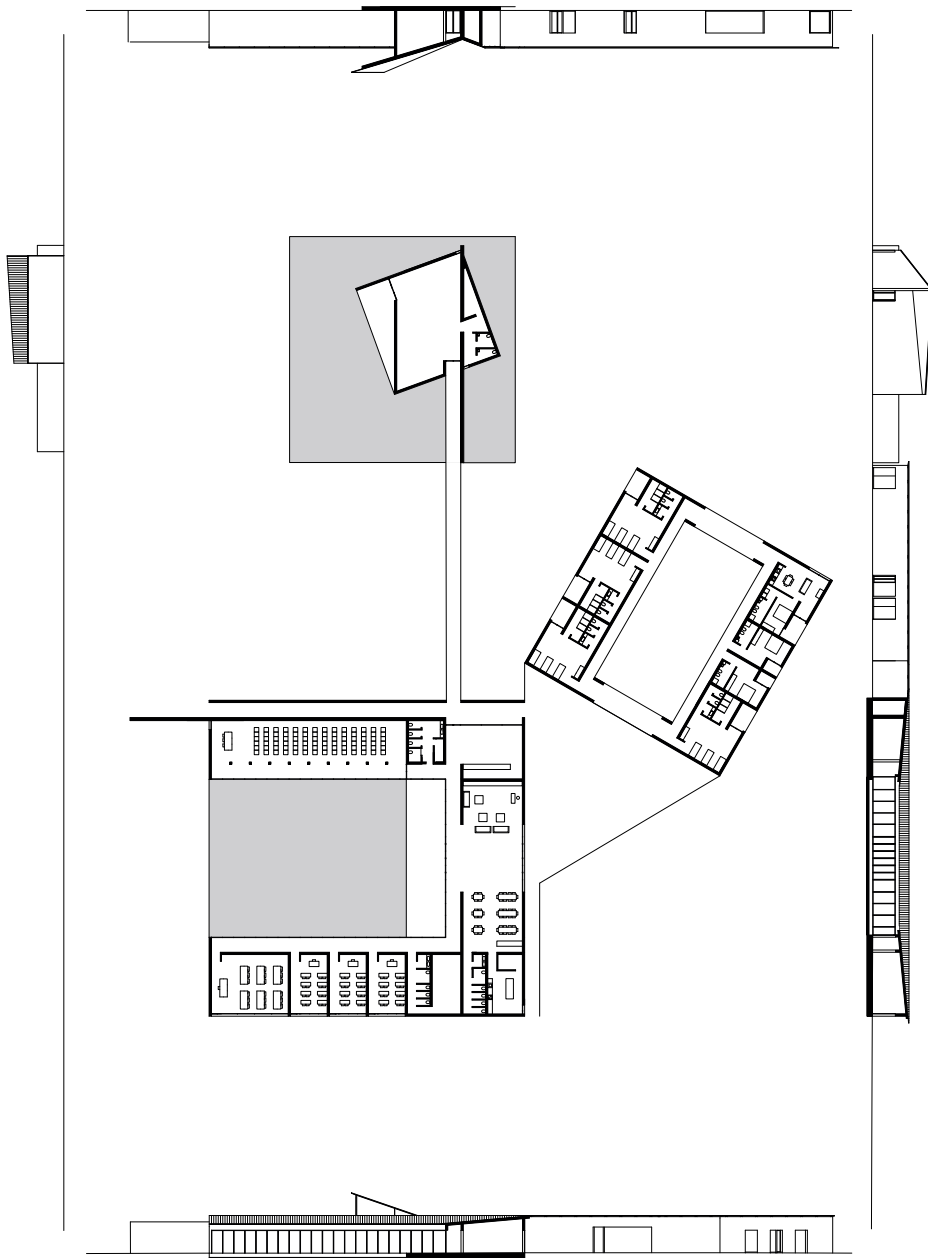
0 5 10 20m
| | | |







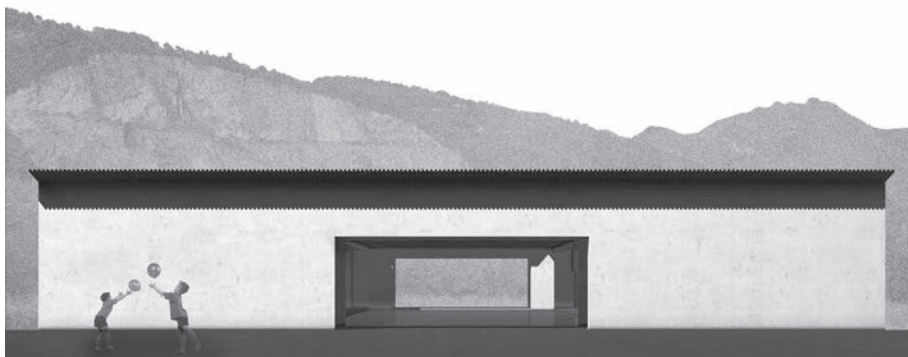


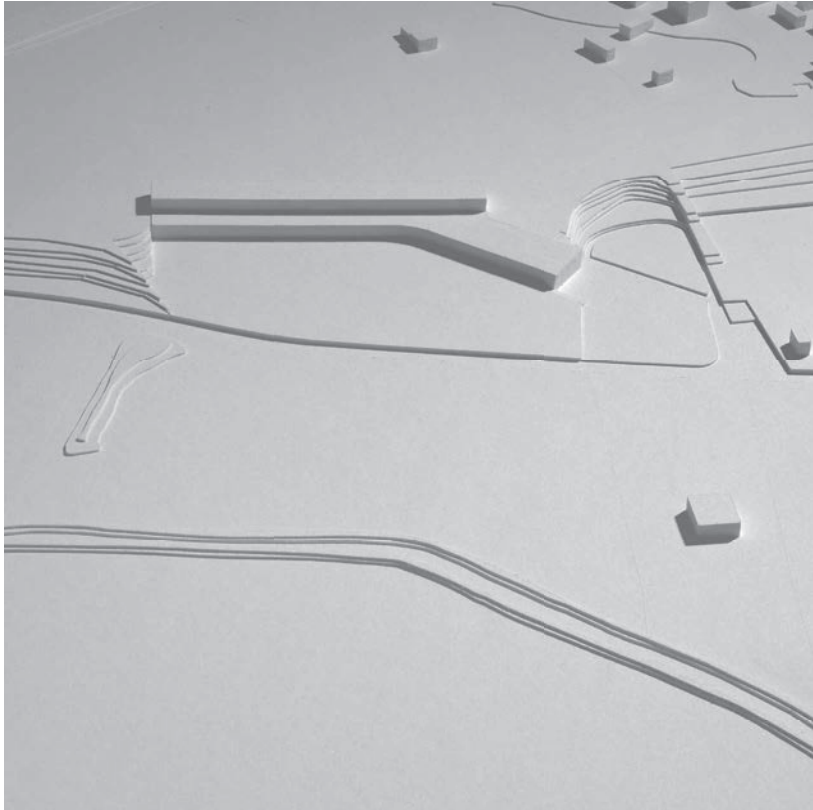


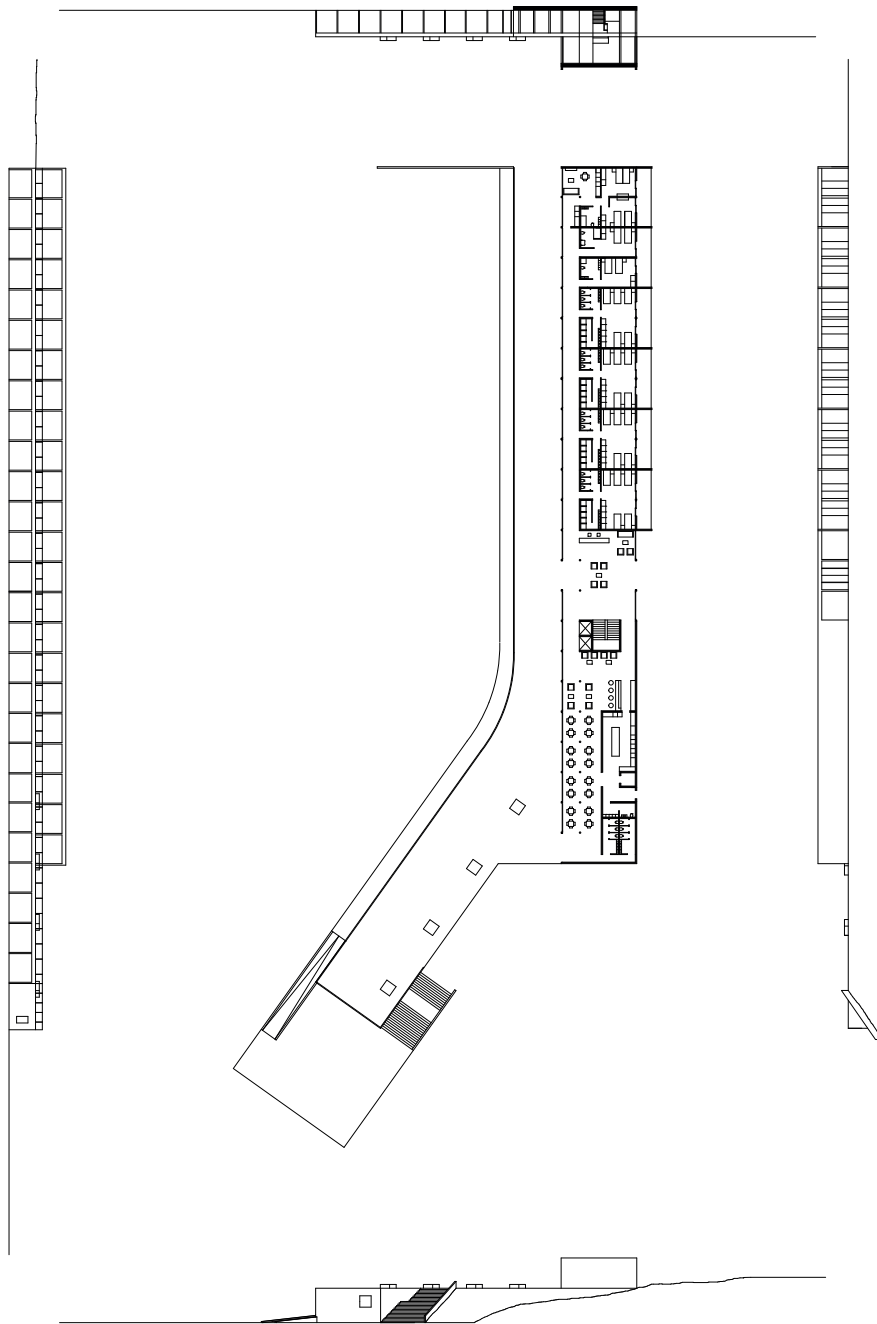
0 5 10 20m
| | | |







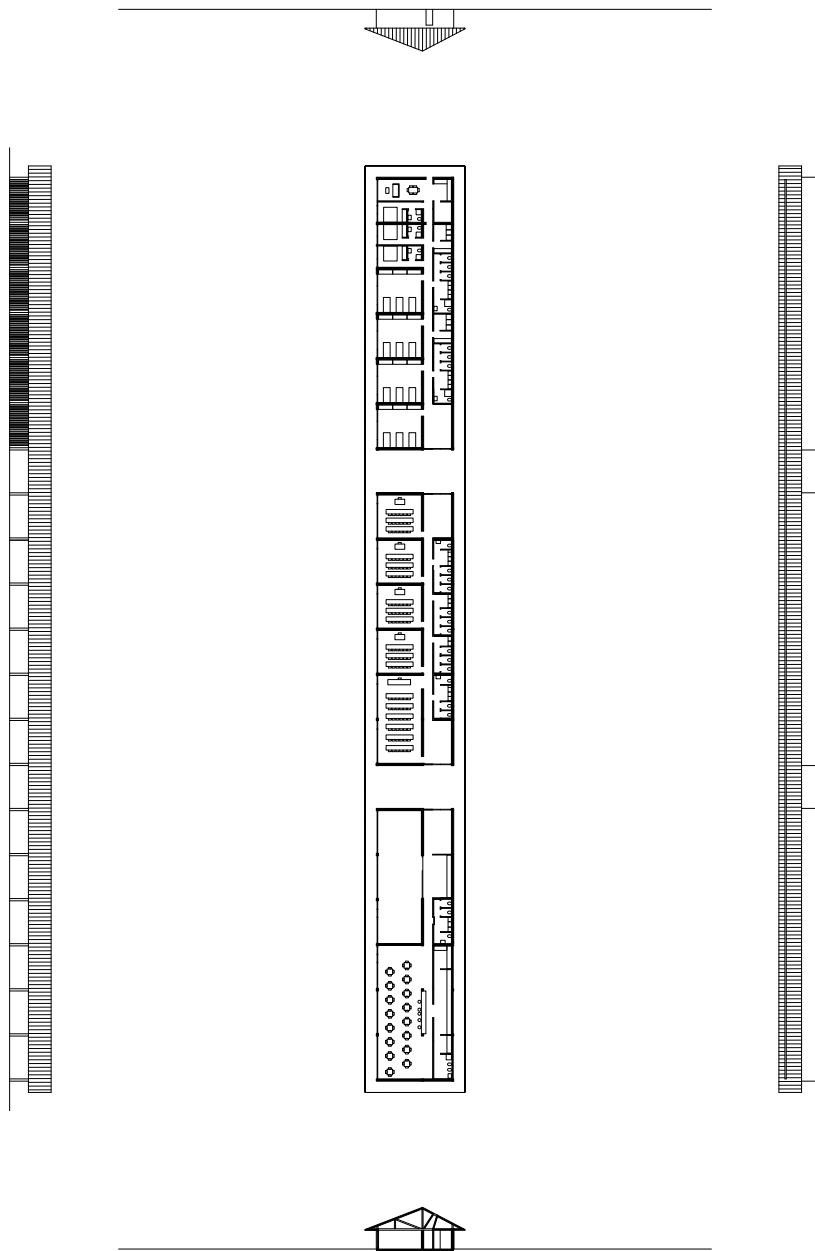




0 5 10 20m
| | | |

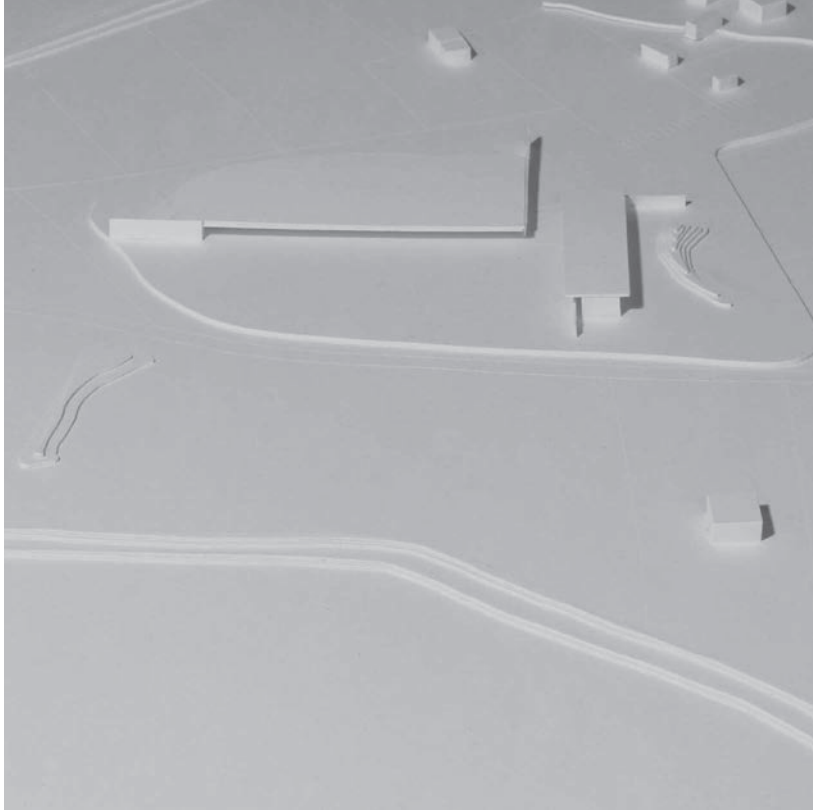


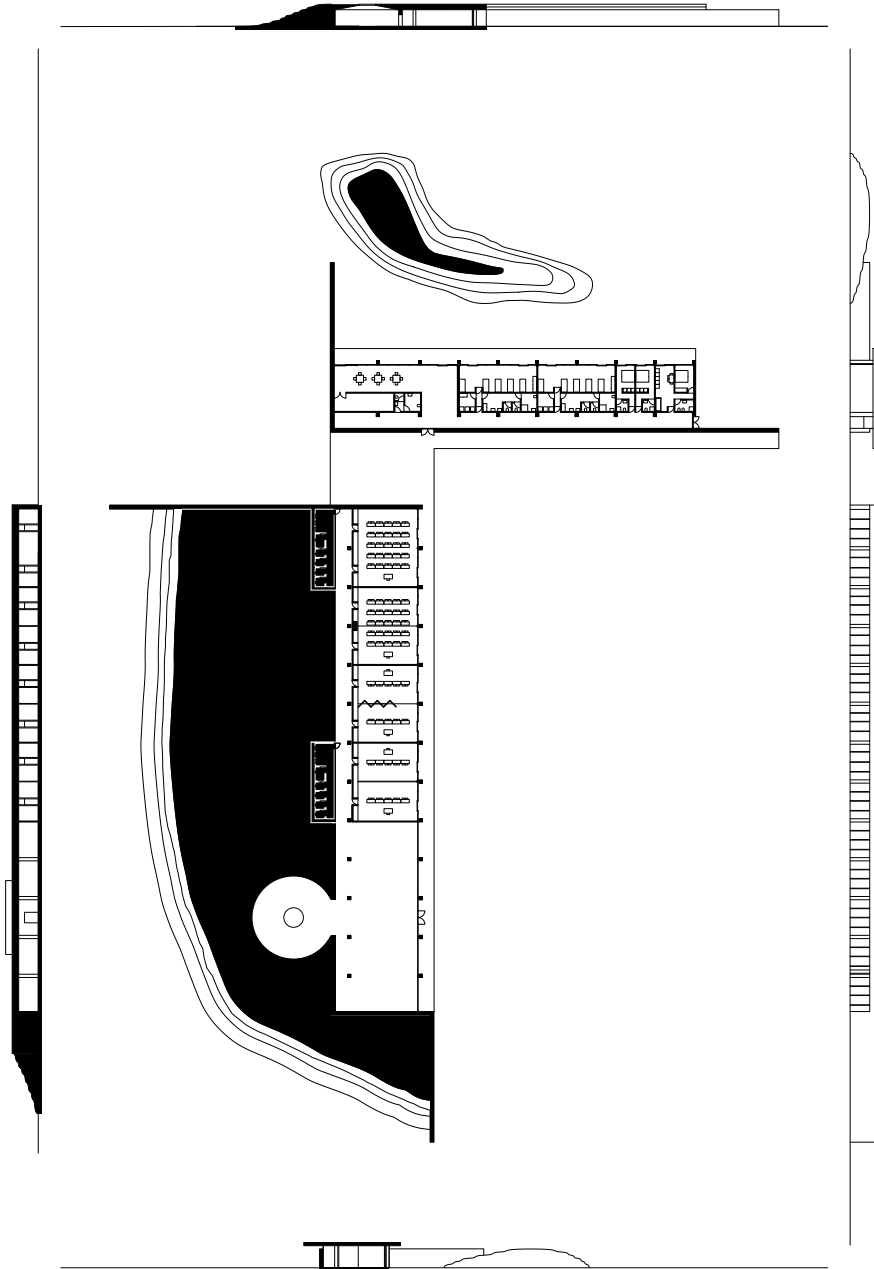




0 5 10 20m
| | | |



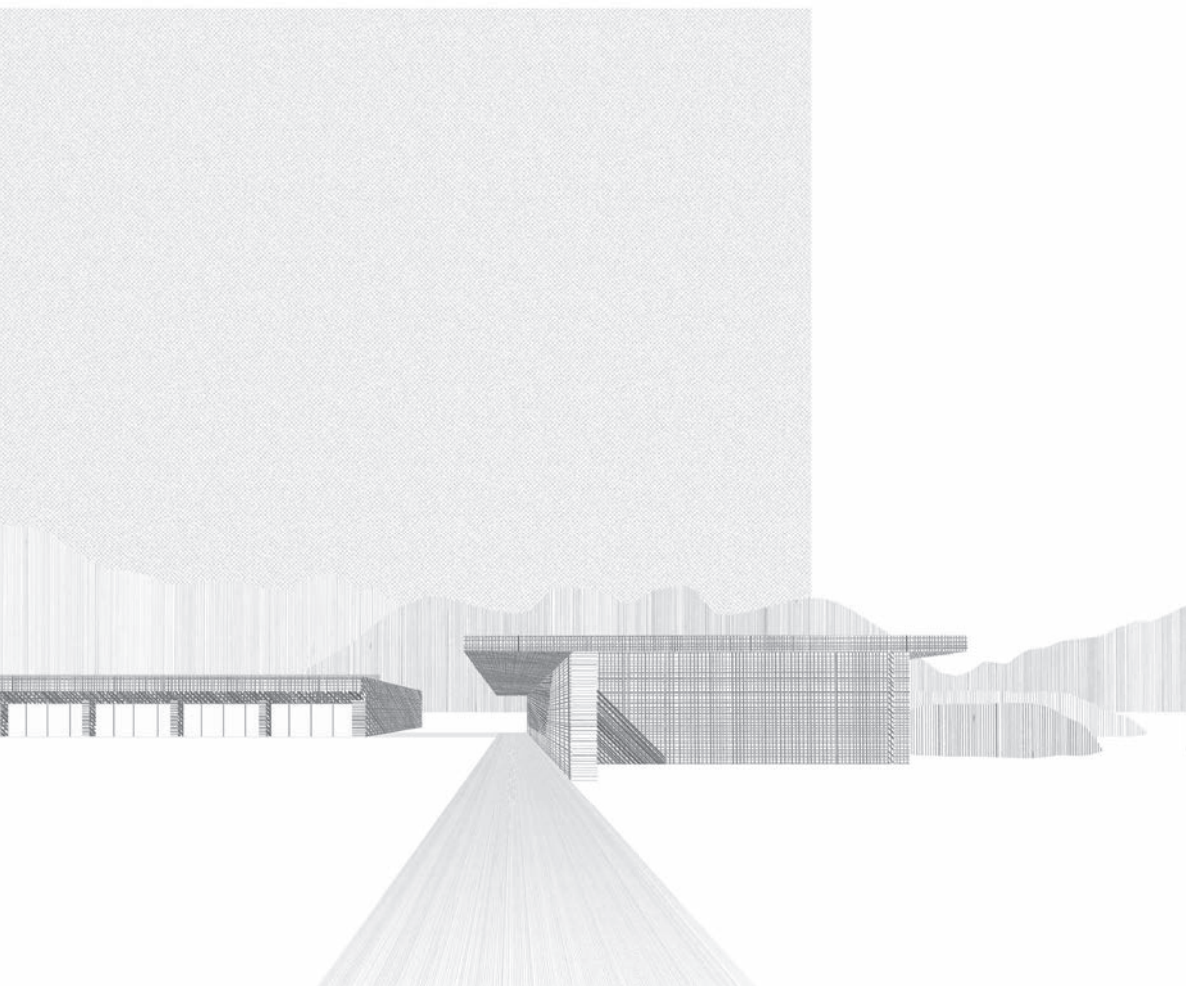




0 6 12 24m
| | | |









Finito di stampare per conto di
didapress
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Giugno 2019

“Il seme nel solco”, così si intitola il capitolo dell'autobiografia di Carlo Carrà dove il maestro piemontese ricorda gli anni del suo impegno didattico in qualità di professore di pittura presso l'Accademia di Brera. Immagine fondativa del rito contadino della semina che diviene perfetta metafora della trasmissione del sapere, del tracciamento — secondo una precisa misura — del comune terreno dove poter far germogliare nuove idee e diverse sensibilità partendo da una regola e da una poetica condivise.

Inevitabile d'altronde, avendo scelto la terra di Versilia per l'esercitazione progettuale degli studenti del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura del terzo anno, ricorrere a Carrà quale nume tutelare per rileggere fra le righe, a partire da questo locus, pieno di vita e colori nelle stagioni estive, totalmente metafisico d'inverno, le più ampie questioni del Novecento che riguardano la nostra disciplina. Tutte in nuce presenti e riassunte qui, fra le Apuane e il Tirreno; dai temi del mito mediterraneo, declinato in modi diversi e complementari da Michelucci e Bottoni, alle silenti ma eloquenti case contadine della piana anticamente centuriata da Roma a partire dal II secolo a. C a seguito della fondazione di Luni. Dal debutto di Aldo Rossi, con una bianca architettura sospesa fra il mediterraneo e i viali della Vienna di Loos e Wittgenstein, al fuoco dell'astrazione custodito nell'umile addizione che Giuseppe Pagano costruì per Carrà a Forte dei Marmi, come lui interessato alla pregnanza antica e moderna di architetture rurali senza autore. Temi e tipi architettonici generali desunti da uno specifico *topos*, e ad esso ritornati in forma di asserzioni progettuali, di piccoli saggi disciplinari che gli studenti — già impegnati a misurare e ricostruire proporzioni e brani di auliche architetture nel modulo di Caratteri Distributivi degli Edifici — hanno tracciato su questa porzione di Versilia prossima al Lago di Porta, alle antiche vie consolari d'epoca romana, alla Via Francigena, a guisa di nuovi semi nel solco. Germoglieranno presto.

Andrea Innocenzo Volpe è architetto e ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il DIDA, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze. Dal 2000 è redattore della rivista «Firenze Architettura», nel 2003 ha ricevuto il Fulbright Architecture Fellow Award presso l'American Academy in Rome. È autore de *Lo sguardo dell'architettura, note a margine di due progetti di Aldo Rossi* pubblicato da Edizioni Diabasis e coautore con Francesco Collotti e Giacomo 'Piraz' Pirazzoli di *Architetture 1. 2. 3. Manuale dei laboratori di progettazione del triennio* pubblicato da Academia Universa Press. Svolge le sue ricerche e la sua attività di progettista fra l'Italia e il Giappone.

Alberto Pireddu, architetto e dottore di ricerca, dal 2018 è professore associato di Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura | Università degli Studi di Firenze e EM | ADU, Ecole EuroMed d'Architecture, de Design et d'Urbanisme | Université EuroMed de Fès.

Tra i suoi temi di ricerca: l'astrazione in architettura, il progetto nel suo rapporto con i luoghi, le influenze e le contaminazioni nell'universo mediterraneo, con particolare riferimento alle relazioni tra l'Italia e la Spagna.

