

# la nuova città

Rivista fondata da Giovanni Michelucci nel 1945

nona serie – n. 2 Apr I 2014

## artigianato e città

Fondazione Michelucci Press  
www.michelucci.it 

**Mauro Cozzi**

«Esperienza artigiana», sessant'anni dopo

**Gilberto Corretti**

Lessico artigiano

**Fabio Capacci e Franco Carnevale**

L'igiene del lavoro:

il Conventino e gli artigiani in Oltrarno

**Gabriella Carapelli**

Pietro Porcinai e l'artigianato nel giardino

**Carlo Francini e Manuel Marin**

Artigianato e Firenze. Un'opportunità:

la rete delle Città Creative UNESCO

**Francesco Lensi e Fabio Turcheschi**

Il ponte di villa Paolina e le problematiche del  
restauro del ferro in Toscana.

**Paola Ricco**

La manualità e il tempo.

Dialoghi sul modello di architettura

**Giancarlo Paba**

Mani, architettura, città

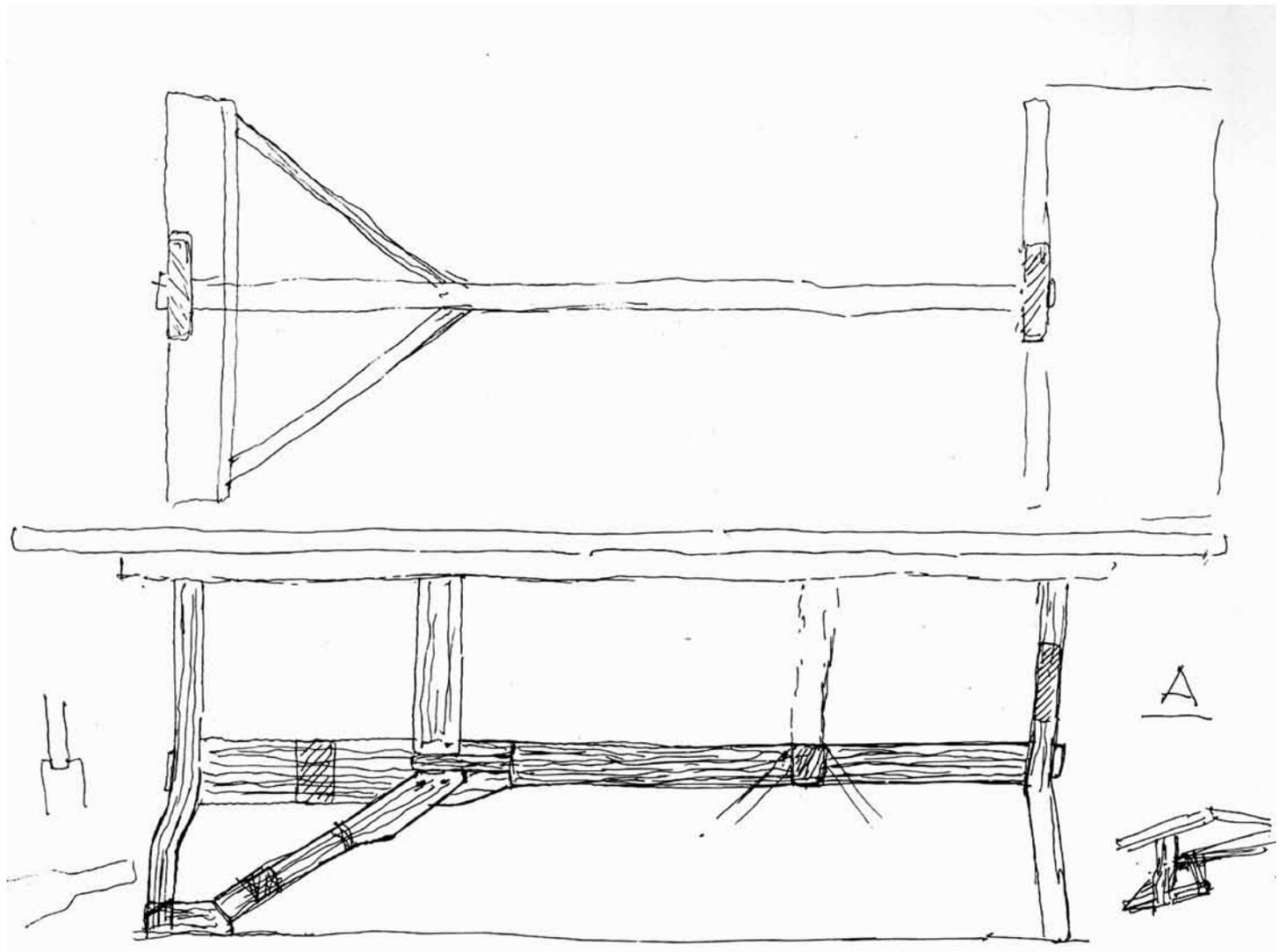
**Corrado Marcetti**

Michelucci e Fantacci: una storia artigiana

L'Autenticità di Marco Dezzi Bardeschi

*Non è dubbio che città e artigianato  
ebbero dunque in passato  
una stretta relazione tra loro*

G. M.





## artigianato e città

3 EDITORIALE

- 4 Mauro Cozzi  
*«Esperienza artigiana», sessant'anni dopo*
- 8 Gilberto Corretti  
*Lessico artigiano*
- 10 Fabio Capacci e Franco Carnevale  
*L'igiene del lavoro: il Conventino e gli artigiani in Oltrarno*
- 14 Gabriella Carapelli  
*Pietro Porcinai e l'artigianato nel giardino*
- 16 Carlo Francini e Manuel Marin  
*Artigianato e Firenze. Un'opportunità: la rete delle Città Creative UNESCO*
- 18 Francesco Lensi e Fabio Turcheschi  
*Il ponte di villa Paolina e le problematiche del restauro del ferro in Toscana*
- 20 Paola Ricco  
*La manualità e il tempo. Dialoghi sul modello di architettura*
- 22 Giancarlo Paba  
*Mani, architettura, città*
- 26 Approfondimenti: Massimo Balsimelli  
*La sperimentazione per il recupero dei Centri Storici in Toscana (1972-1980)*

28 LA CITTÀ DI MICHELUCCI a cura di Corrado Marcetti  
*Michelucci e Fantacci: una storia artigiana*  
*L'Autenticità di Marco Dezzi Bardeschi*

32 STUDI E RICERCHE  
Cinzia Vitello – *Michelucci: l'artigiano che dava vita alle sue opere*  
Giulia Querci – *La galleria «Vigna Nuova» tra artigianato e design.*  
*Esperienze contemporanee nel dopoguerra fiorentino*

34 RUBRICHE  
Libri e web: *La Nuova Città n. 1/IX, 2013.*  
Documenti e archivi: *Michelucci. Elementi di vita e di città, Gillo Dorfles e Firenze*  
Mostre e convegni: *Leonardo Savioli, Edoardo Detti, Pier Niccolò Berardi.*

Cura editoriale del numero  
**Francesco Carnevale**  
**Mauro Cozzi**  
**Corrado Marcetti**

Referenze fotografiche  
*Le immagini che illustrano gli articoli di questo numero sono state fornite dagli autori. L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto per le eventuali fonti iconografiche non identificate.*

In copertina:  
*Giovanni Michelucci, 1981, Schizzo tavolo Timone (Archivio Fondazione Michelucci)*  
In quarta di copertina:  
*Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista a Limite di Campi Bisenzio (FI), detta «Chiesa dell'Autostrada», 1964, dettaglio (Archivio Fotografico Fondazione Michelucci)*

Le tagcloud che indicizzano i testi sono state realizzate dal sito [www.wordle.net](http://www.wordle.net)

La Nuova Città  
Nona serie n. 2, aprile 2014

Direttore responsabile: *Biagio Guccione*

Caporedattore: *Raimondo Innocenti*

Redazione: *Andrea Aleardi, Franco Carnevale, Cristiano Coppi, Mauro Cozzi, Corrado Marcetti, Giancarlo Paba, Camilla Perrone, Nicola Solimano*  
Segreteria di redazione: *Nadia Musumeci*

Progetto grafico: *Andrea Aleardi / Cristiano Coppi*  
Impaginazione: *Fondazione Giovanni Michelucci*

Copyright © Fondazione Michelucci Press, 2014



Quest'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non Commerciale – Condividi Allo Stesso Modo 3.0 il cui testo è disponibile alla pagina Internet <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>



Fondazione Giovanni Michelucci  
via Beato Angelico, 15 – 50014 Fiesole (FI)  
[redazione@michelucci.it](mailto:redazione@michelucci.it) – [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)

Registrazione al Tribunale di Firenze  
n. 3108 del 24/02/1983

ISSN 1973-3992 (edizione elettronica)  
Distribuzione gratuita



Rispetta il tuo ambiente.  
Pensa prima di stampare queste pagine.





La rivista bimestrale di arti decorative  
«Esperienza Artigiana», n. 1, febbraio 1949  
diretta da Giovanni Michelucci  
con la collaborazione redazionale di  
Giusta Nicco Fasola, Ferruccio Pasqui e Mino Rosi,  
Casa Editrice Il Libro di Firenze

L'attualità del tema che, con varie angolature, si affronta in questo numero della rivista non necessita d'essere sottolineata.

Il lavoro è al primo posto nell'agenda del governo, nelle aspettative del Paese e dei giovani soprattutto, alcuni dei quali – troppi, ci dicono le statistiche – non lavorano e non studiano. C'è bisogno di inventarselo il lavoro o di cercarlo tra le pieghe di molti mestieri: come più volte l'Italia dell'Ottocento e del Novecento ha dovuto fare tenendo conto del contesto quasi mai favorevole e di politiche del tutto inefficaci. Scontando il peso di un individualismo connaturato alla razza, della mancanza di risorse materiali e di capitalisti frequentemente troppo furbi; scontando una annosa, cattiva organizzazione delle scuole e della formazione in generale. Eppure un Paese che «per aspera ad astra», centocinquanta anni fa, intorno all'Unità d'Italia, s'è inventato un'industria dell'arte di successo interna-

zionale da far crescere col turismo e con la bella fama dei monumenti e poi, dalla moda all'arredamento, dalla cucina alla meccanica d'élite, un made in Italy che è divenuto mito.

Si scrive qui di lavoro e di ambiti intorno ai quali esso potrebbe trovare spunto, più che di artigianato. Termine ambiguo, equivoco, seppure affascinoso, come molti dei contributi non mancano di sottolineare, che deve essere tradotto e messo alla prova della generazione digitale. E riscoperto alla luce di uno spirito nuovo, delle nuove tecnologie e di nuove mentalità e di una formazione forse diversa da quella fornita dalle nostre università. Certo non può ritornare lo «stare a bottega» del tempo che fu, se non nel restauro o in poche altre attività. A meno che non si fantastichi di quartieri che (ancora) pullulano di botteghe, di una sorta di Paese dei campanelli, che finisce col corrispondere a tutti i luoghi comuni del più ingenuo folklore.

Nondimeno, proprio perché le sfide sono ormai internazionali, a maggior ragione è necessario guardarsi bene intorno: i tempi di crisi sono quelli favorevoli, di necessità virtù, favoriscono la creatività, l'innovazione, la voglia di reagire e non il disimpegno o la rassegnazione che talvolta traspare dalle cronache.

Prendendo spunto da certe profetiche intuizioni di Michelucci sul rapporto tra lavoro e città, si propongono qui all'attenzione, attività, ambiti e mestieri, anche molto di nicchia come si dice, che ruotano intorno all'architettura e ai beni per la casa, al verde pubblico e privato, al restauro e alla manutenzione edilizia. Sullo sfondo un recupero della manualità e qualche riflessione su come questa possa evolvere nell'epoca del web e del virtuale. Proposte volte a suscitare altre, magari più originali e ficcanti e buone a sostenere un dibattito che ci piacerebbe vivace e fertile di promesse.

# «Esperienza artigiana», sessant'anni dopo

di Mauro Cozzi



**E**sperienza artigiana, rivista bimestrale di arti decorative, diretta da Giovanni Michelucci con la collaborazione di Giusta Nicco Fasola, Ferruccio Pasqui e Mino Rosi (nel seguito anche Manlio Gerozzini, Gino Levi Montalcini, Gustavo Latis), durò poco. Finì dopo soli cinque numeri e tre fascicoli: il terzo che concluse l'impresa, e l'anno 1949, raccoglie infatti i numeri 3, 4 e 5. Finì per le difficoltà economiche del dopoguerra e di una Ricostruzione ancora poco propulsiva; per le inquietudini del fondatore e per il profilo degli intellettuali che vi scrivevano; soprattutto per la novità e la varietà degli esempi che da quel

piccolo pulpito venivano proposti, non proprio in linea col tradizionale profilo dell'artigianato artistico cui si rivolgeva la rivista, e con tutta una città che sebbene più volte «rifondata sul turismo e sull'artigianato», si mostrava ora poco propensa a ripensare in questa chiave il suo passato recente e meno recente.

La Ricostruzione si riferiva, naturalmente non solo a quella fisica già in corso, sui ponti, per ampio tratto sulle testate del Ponte Vecchio e su altre zone bombardate. Ma da qui – da una Firenze che traspare nei molti messaggi che si lanciano – si vuol contribuire alla ricostruzione delle coscienze e delle compe-

tenze; alla ripresa di quel trend di modernizzazione della società italiana che s'era interrotto sulla metà degli anni trenta, schiacciato dalle tracotanti ambizioni littorie che cupamente avevano fatto da sfondo all'incipiente catastrofe. «Esperienza artigiana», seguiva altre recenti intraprese editoriali dell'architetto pistoiense e soprattutto il dibattito avviato con «La Nuova Città» che nel 1945 e nel '46, s'era appunto incentrato sulle speranze della Ricostruzione, sull'urbanistica e sulla residenza. Per risarcire i danni della guerra, ma anche per sottolineare, ideologicamente, l'inversione di rotta rispetto al passato monumentalismo stalinista, dando seguito nei fatti, al tema della casa, da tempo centralissimo nel Movimento moderno. Più o meno trascorso un lustro, «Esperienza Artigiana» doveva essere l'anello mancante per un discorso globale sulla «città armoniosa», che tenesse presenti anche le peculiarità del lavoro locale e le differenze con prodotti propriamente industriali come quelli promossi dal RIMA, dalle risorte triennali o da riviste come «Domus»: nel solco di un razionalismo che, dopo il '45, dall'area milanese, sembrava appunto aver ripreso il filo di un discorso saldamente connesso, come scrive Gregotti, al Movimento di Liberazione Nazionale, impostarsi sulla serie, sullo standard e relegando invece l'artigianato ad una cultura residuale, di nostalgie decorative novecentesche. D'altronde con il '48, con la sconfitta politica delle sinistre italiane e l'ascesa della Democrazia Cristiana, quell'idea di modernità aveva dovuto ridimensionarsi di fronte alla complessità dei problemi e alle diverse velocità di sviluppo che le varie zone del paese richiedevano. Non conveniva dismettere la testardaggine del far da sé, la capacità di improvvisazione e l'estro irregolare della vecchia classe artigiana, né quella «piccola tecnica» che, anche nei mestieri dell'edilizia, il *Manuale dell'architetto* di Libera, Calcabrina e Cardelli, con la benedizione americana, aveva per tempo proposto.

Firenze, sull'onda ancora di qualche fasto da ex capitale dell'intelligenza italiana, ma nel contempo insidiata da sacche di arretratezza e di provincialismo, restituiva più d'una problematica nelle arti

in generale, e specialmente in quelle che cercavano il confronto con una moderna applicazione. Su questa fine degli anni quaranta, la città degli intellettuali era quella dove giganteggiava la personalità di Carlo Ludovico Ragghianti, dove Fiamma Vigo con la rivista «Numero» e l'omonima galleria, si apprestava a raccogliere una cerchia di artisti e di critici come Alberto Sartoris, Mario Tozzi, Giusta Nicco Fasola, o come l'indigeno sodalizio degli astrattisti, Vinicio Berti, Gualtiero Nativi, Alvaro Monnini. Era la città del torbido, potente espressionismo di Ottone Rosai, neorealisticamente vicino al rude mestiere degli scalpellini e al popolo d'Oltrarno, quando non s'adattava alla routine di molte vie San Leonardo; dei Pittori Moderni della Realtà, Pietro Annigoni e i fratelli Bueno, o del Nuovo Umanesimo di Giovanni Colacicchi e soci. E sullo sfondo, non solo i tanti allievi di Felice Carena all'Accademia e una ciarlieria fauna artistica che si riuniva negli storici caffè di Piazza Vittorio (la nuova titolazione alla Repubblica non era comunemente d'uso), ma anche, non troppo distanziato, un brulicante mondo di artieri di varia specializzazione attivi nelle botteghe di Santa Croce, di Oltrarno e nella prima periferia, non troppo dissimile da quello bonariamente descritto vent'anni prima da Mario Salvini nel suo volume sulle Industrie artistiche.

L'attività di Michelucci si diramava dalla Galleria Vigna Nuova dei fratelli Santi, aperta nel novembre del 1945, che già aveva accolto la redazione de «La Nuova Città». Qui, oltre ai Santi e a Michelucci, anche Migliorini, Nicco Fasola o il gruppo degli astrattisti. Presenza 'maieutica', è stato scritto, quella di Michelucci che da qualche anno ha riattivato i suoi interessi per un settore che ora, problematicamente, si interroga sulla serie. L'architetto pistoiese proveniva da una dinastia di fabbri e di fonditori, da un'officina che era stata importante nell'ornato di fine Ottocento, e in più fasi della sua già lunga attività di progettista, aveva operato in questo campo: dal (poi) celebre *Seggio* – forse già scaturito, nel 1919, dall'interesse per una rusticità antiaccademica – alle raffinate esperienze Novecento e Déco condotte con Renzo e Giuseppe Gori e



con Raffaele Brizzi, ne *La Suppellettile*, tra il 1927 e il '30. Non erano state «cose di nessuna importanza per arredamenti correnti» come affermerà il maestro anni dopo, se Roberto Papini aveva potuto apprezzarle su «Domus», se Michelucci assumerà l'incarico di Architettura degli interni presso la nuova facoltà fiorentina e se tutta una serie di suoi progetti e di realizzazioni in questo campo erano giunti fino al '42 e all'impegnativo arredo per il Centro Didattico Nazionale.

Dalla Galleria Vigna Nuova, Michelucci riapre appunto alle arti applicate e al mobilio, sintonizzandosi rispetto ai temi della ricostruzione, con uno spirito che gli pare adatto a riannodare il dialogo con la tradizione del lavoro toscano, per cercare di avviarlo verso una maggiore attualità. La rivista, nella sommatoria eterogenea, talvolta anche occasionale – sembrerebbe a prima vista – delle tematiche, delle storie, dei progetti che vengono proposti, è un po' la sintesi del quinquennio trascorso e il deposito di una serie di riflessioni che talvolta si rivelano lungimiranti. L'esordio è subito quello di una auspicata, armoniosa condivisione tra i diversi specialismi del lavoro, di un contatto con l'insieme di varie esperienze artistiche. Giusta Nicco Fasola, con taglio senz'altro moderno e fuori d'ogni folclore, tenta di definire il termine artigianato e di stabilirne il ruolo nella società presente; le pare di constatare una attuale maggior collaborazione tra artigiano e artista e da questa ritrovata intesa, non solo un possibile «risanamento dell'artigianato da un punto di vista estetico» ma anche un auspicabile riscatto degli stessi artisti «dal cerchio incantato e



autoreferenziale dei propri incantesimi». Ovvero la possibilità di ricomporre un 'ordine' che risponda alla vita. La Galleria Vigna Nuova – Studio di architettura e arredamento di interni, ha programmaticamente intrapreso l'esecuzione di mobili «di carattere pratico secondo il disegno di architetti e mobiliari di ogni tendenza». In tale contesto Danilo Santi, proponendo un incongruo confronto con il rigido sgabello Strozzi, presenta una sedia organica di Carlo Mollino, costruita in noce naturale (naturale è pure la stessa curvatura del legno) lucidato a spirito; quindi dello stesso autore, un carrello porta vivande in noce lucidato nero stoppino, con i piani in faesite. Oltre Mollino, sono stati invitati a fornire disegni anche l'ingegnere Luigi Cosenza e l'architetto Ernesto Peressutti. Con l'intento di accreditare presso il pubblico esperienze diverse da quelle usuali, ovvero di spianare la strada a forme più moderne di decorazione, si propongono confronti tra stoffe antiche peruviane e stoffe dipinte dai pittori Berti e Monnini; tra un busto femminile in marmo d'età alessandrina e un marmo moderno di Alberto Viani.

Si presentano due splendidi disegni infantili della Scuola di San Gersolè, cui eccezionalmente è dedicato il colore (l'editrice Il Libro, la stessa della rivista, ha recentemente stampato un libro sulla scuola di Maria Maltoni). Riflettono sull'artigianalità del lavoro artistico Gillo Dorfles, con un articolo dedicato alla policroma ma decadente foga barocca delle ceramiche che Lucio Fontana ha eseguito nei forni di Albissola, e Piero Bigongiari sulle ceramiche provenzali di Pablo Picas-

so: esempio, quest'ultimo, di come «i migliori ingegni tengano allo stato fluido il loro istinto formale», in vista delle più varie applicazioni. Si chiude con una riflessione sull'importanza delle vetrine, e sulla notevolissima 'installazione' che lo scultore Raffaello Salimbeni ha eseguito per un *coiffeur por dames* di via Tornabuoni.

Tra il primo e il secondo fascicolo, può intuirsi già qualche dissenso: l'insistere di Michelucci sulla produzione economica e sul concetto di mobile popolare, contro «i cultori dei sacri ruderi e delle cassapanche in stile»; le precisazioni di Nicco Fasola sulla educazione degli artigiani, sulla stanca ripetizione dei modelli e sulla creatività e, più avanti, una circostanziata riflessione dell'architetto Nereo Di Mayer sulla moderna evoluzione della sedia, sembrano rispondere a qualche critica: forse alla impervia economia degli oggetti già presentati di Mollino o alla eccezionalità delle esperienze di Picasso o di Fontana. Anche a controbilanciare due pezzi dello stesso Michelucci, la sedia in rovere che già arreda l'agenzia «F» della Cassa di Risparmio e la molliniana *Scapolare*, che poi farà la sua comparsa nel bar Donnini, ora prevista in «materiale plastico» con seduta e tasche laterali in cuoio. Lo stesso Michelucci innerva questo secondo numero con un editoriale *Problemi della città. La scuola all'aperto e l'urbanistica*, denso di osservazioni sulla città come scuola, da vivere quale organismo unitario, come comunità, come «vicinato», legandosi ad un tema sta muovendo dibattito, e che contrasta la profezia di Wright: la casa che sostituisce la città, con la famiglia che trova il suo fulcro attorno «cinema domestico ormai sonoro».

Pur nelle varie informazioni anche di carattere tecnico (il profilato Rov per le finestre, lo schermo solare Ingersol, il credito artigiano ecc.), nelle recensioni e nelle mostre, il tema della città prende via via importanza come contesto nel quale collocare il lavoro. La polemica si fa esplicita in quello che poi sarà l'ultimo fascicolo:

C'è chi pensa che una rivista che s'intitola *artigiana* debba occuparsi esclusivamente dei prodotti che si definiscono artigiani e non di opere di architettura, di scultura e di pittura [...] noi sappiamo che per ottenere un immediato particolare risultato "Esperienza Artigiana" dovrebbe diventare un ricco emporio di modelli da imitare e da copiare. Ma a noi preme qualcosa di più: preme cioè [...] che fra l'artigiano, l'artista e il pubblico si stabilisca quel rapporto di conoscenza e di cultura di cui si è parlato, presentando questa rivista.

Proseguono così esempi e confronti tra antico e contemporaneo: bronzi etruschi, le trousse praenestine del IV secolo, o un soffitto seicentesco con mattoni maiolicati a pitture policrome; articoli dedicati all'arte della *tapisserie* ora rinata in Francia, alla decorazione murale (incentrata sul contributo del gruppo Arte d'oggi), alle ceramiche applicate di Leoncillo. Come alla più usuale scrivania di Danilo Santi, ad una riflessione sulla progettazione del mobile (Nicco Fasola) e al mobile d'uso (Levi Montalcini), fino al massimo della «testardaggine del far da sé»: l'eccezionale exploit del barcaiolo Bartaloni che da solo, appunto, s'è costruito un ponte sospeso sull'Arno. Ma il fulcro del fascicolo e, forse, la sostanza di tutta intera l'impresa, traspaiono da un articolo di Michelucci dedicato ai *Problemi della città*, e all'artigianato che dà forma alla stessa città. Affermazioni letterarie e pervase di romanticismo – dovettero allora sembrare – e perfino gratuite in una città ancora costellata di magazzini di legname, di ferramenta e di mesticherie e ancora risonante di lavoro specie in Santa Croce e in Oltrarno. In via Maggio potevi allora approvvigionarti di tavole di tutti i tipi di legno, acquistare sgorbie o macchinari di vario tipo e insieme contare un rilevantissimo numero di restauratori con botteghe di varia importanza. Ed affacciarti su realtà di grande prestigio come la Bartolozzi e Maioli (da poco reduce dai restauri di Montecassino): dalla piccola vetrina sulla stessa via Maggio, tra un intrico di specchiere di putti antichi e di candelabri, via via che t'addentravi, s'addensava il profumo del cirmolo o dell'abete intagliato, fino al retro sui vicoli, fino alla retrostante piazza della Passera, dove ancora macchine e artieri con nonchalance confondevano e componevano antico e contemporaneo in una realtà operosa che, ripensandola oggi, fa sembrare patetici e faziosi certi schieramenti intransigenti, anche di allora.

Michelucci con la sua rivista, col mescolare le trousse praenestine con i murales di Berti e di Nativi, o con le sedie di Chiappe antesignane della pontiana *Superleggera*, e nell'identificare questa condivisione con la stessa piccola città di cui si sente cittadino, sottolinea una integrazione organica, uno spirito che in questi medesimi anni, si specchia nel mito della Comunità di Olivetti e di La Pira o, nel recupero, per velleitario che potesse essere, della socialità del «vicinato». Se la fine dell'artigiano si profila già evidente di fronte alla economica realtà dell'industria e il Kitch dei «grifi in ferro battuto con la lampadina

in bocca» già suscita un certo umorismo, Michelucci sembra voler ancora applicare alla città quel mito della cattedrale che da Ruskin a Morris, da Paul Valery al Bauhaus, aveva identificato una gioiosa condivisione del lavoro.

Quel senso di inseparabilità del cittadino attivo e della città [...] il significato civile che acquista il costruirsi la propria città: di lavorare, cioè, per produrre qualcosa di indispensabile, praticamente e spiritualmente, alla propria città; di operare per il benessere e la bellezza comune: per sé cioè e per gli altri cittadini.

Una città artigiana in quanto partecipa tramite il lavoro, da ogni suo cittadino, in quanto capace di insegnare, di essere scuola all'aperto: baluardo – si potrebbe aggiungere riflettendo sull'oggi – contro la diseducazione al fare, al fare con gioia consapevole, che s'annida ormai irreparabilmente, nella globalizzazione. Nell'insieme dei tre fascicoli e nel 'fondo' di Michelucci di cui sopra, troviamo certamente spunti buoni per riflettere sulla città di oggi, su quanto essa produce e su quanto essa può insegnare al «passante» o al turista. «Città d'arte» si dice (una attribuzione valida per molte città della penisola), con uno slogan ormai mendace se lo si riferisce ai beni in queste prodotti. Domina infatti il consumo omologato ed è pressoché estinto l'insieme delle produzioni qualitative connesse al luogo. Le quali sono confinate al folklore di qualche rivista sovvenzionata dalle fondazioni bancarie, dalle associazioni di categoria, da Regioni e Province, che vorrebbero così dimostrare che l'artigianato e quello d'arte in particolare, gode di buona salute. Ma autoreferenzialmente, per così dire, più a favore di chi ne parla che non di chi lo pratica, con un effetto nullo sulla città reale, stritolata dalle pizze a taglio, dai gadget a 99 cent., dai Macdonald's, spudoratamente ora ritornati a quei vitelli della Chiana che popolarono il West americano. Non è solo la globalizzazione ma anche l'effetto di politiche sbagliate, che hanno oberato di regole, di prescrizioni, di adempimenti, di tasse dirette e indirette, realtà di piccola o media dimensione, prive delle difese e dell'organizzazione burocratica che solo imprese differenti per fini, metodi e dimensione, possono avere. Quelle amministrazioni che, per impotenza, tollerano sui marciapiedi, distesamente, le camorre del falso, le sagre del souvenir d'importazione cinese, che occupano i chioschi di edicolanti senza giornali. 'Bonificata' dal lavoro manuale e dalla residenza, una città colonizzata dalle griffes,

# ESPERIENZA ARTIGIANA

1949

3-4-5



dalle vetrine del lusso, dove nella coda per trenta secondi di David, si inganna l'attesa con l'acquisto di terrificanti oli su carta in stile occidentale. Il degrado, uguale dappertutto, è evidente. Si può fare a meno di commentarlo. Interessano di più, sempre che ce ne siano, le possibilità di cura di una malattia che minaccia la stessa sopravvivenza di queste piccole città, e interessa trarre da «Esperienza Artigiana», qualche spunto di riflessione che superi appunto le lamentele di un degrado assunto ormai come connotato inevitabile. L'idea forte è appunto quella della città partecipata dai cittadini, presidiata dal lavoro e dalla creatività, dove artisti e artigiani, progettisti, designer, giovani e vecchi tornino a incontrarsi; una città che sia messa in grado di favorire lo scambio, di trasmettere il senso e la qualità di un lavoro che davvero possa essere coniugato col contesto e con la bella fama dei monumenti. Esattamente l'opposto di una Disneyland del Rinascimento,

delle città archeologiche espropriate dal consumo, appiattite sul gusto omologato della provincia cinese o americana e sulle rendite di pochi che hanno interesse a gestire tale sistema. Alla fine il sogno romantico di Michelucci, in quel momento pervaso dallo spirito della ricostruzione, può trasformarsi in una proposta politica di indirizzo per la gestione della città di oggi e del lavoro che manca; in provvedimenti di scopo, come si dice, che possano davvero ripopolare le tante botteghe chiuse, incentivare l'applicazione delle nuove tecnologie nelle imprese giovanili e rilanciare una manualità che per essere davvero viva, aspetta un ricambio nei mestieri, nella fattispecie in quelli che riguardano i beni per la casa e tutta intera una città che in molte sue parti, richiede restauri e una riconversione, di qualità oltreché di funzioni. Una città che davvero possa essere scuola per sé e per il messaggio che può esprimere.

artigiana spirito  
insieme artigianato fasola  
nuova importanza  
ricostruzione scuola rivista realtà esperienza appunto  
riflessione oggi  
architetto lavoro  
città

## Immagini:

[1] Giovanni Michelucci, sedia Scapolare, 1945;

[2] La vetrina di un coiffeur per dames di via Tornabuoni, allestita dallo scultore Raffaello A. Salimbeni.

Da «Esperienza artigiana» n. 1, 1949;

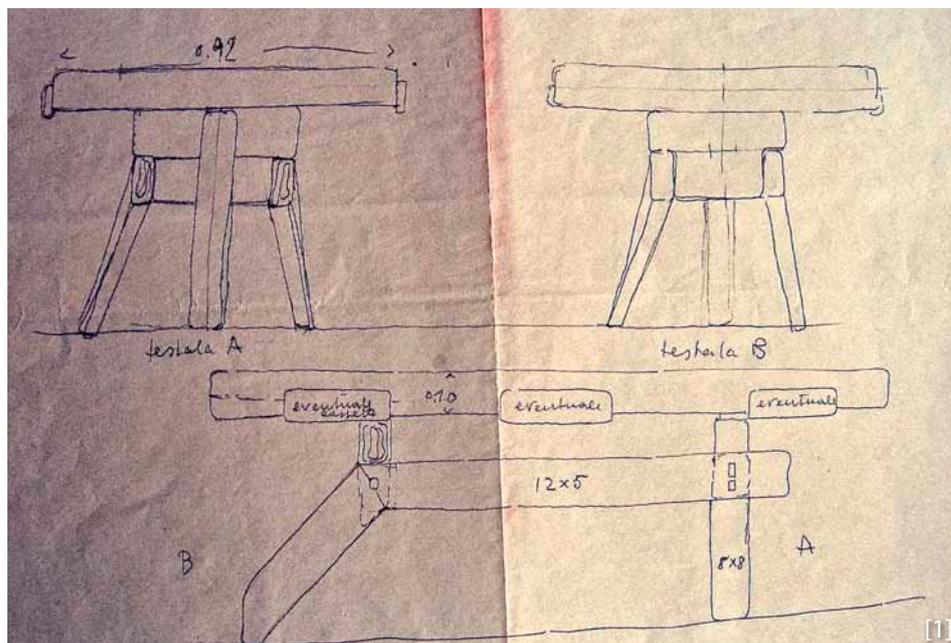
[3] Le feu, arazzo realizzato dalla Tapisserie de Marc Saint Saëns. Da «Esperienza artigiana» nn. 3-5;

[4] «Esperienza artigiana» nn. 3-5, copertina.

**Mauro Cozzi**, professore associato di Storia dell'architettura, insegna nell'Università degli Studi di Firenze ed è membro del Comitato Scientifico della Fondazione Michelucci.

# Lessico artigiano

di Gilberto Corretti



Cito dal Devoto Oli: «artigiano è chi attua una produzione a carattere domestico e tradizionale e lavora a prodotti non in serie, artistici e no». Matthew Crawford definisce invece che l'essere artigiano non è un mestiere ma un'attitudine che richiede «l'attenzione che si presta in una conversazione più che l'assertività di chi è impegnato in una dimostrazione»<sup>1</sup>.

Nella prima definizione l'artigiano risponde all'immagine più comune, quella di un lavoratore prevalentemente manuale che lavora con i modi e le immagini della tradizione in un ambiente che è allo stesso tempo laboratorio e spazio di vendita, la *bottega*; mentre la seconda mette in luce la disposizione mentale di una persona e non si riferisce all'attività esercitata.

Tra questi due estremi, fra i quali il primo prevale sull'altro nell'opinione comune, oscilla oggi l'artigiano: un *mestiere* identificabile sulle tabelle dell'ISTAT o un aggettivo che indica un'attività che richiede un confronto serrato fra azione e riflessività. Due facce con problematiche diverse ma affini, spesso confuse. Cercherò, per quanto mi è possibile, di sciogliere questa matassa di fili intrecciati riferendomi ad autori che hanno indagato il tema.

Chi è *l'uomo artigiano* descritto da Robert Sennett nel suo celebre libro<sup>2</sup>?

È un lavoratore che si distingue dall'operaio di fabbrica per la diversa gestione del lavoro affidatogli perché dispone di autonomia, affronta problemi complessi da risolvere personalmente ed infine dialoga con il committente di cui conosce desideri e aspettative. Il committente a sua volta esprime la sua valutazione sul lavoro svolto dall'artigiano contribuendo alla sua visibilità sul mercato in ragione del successo del lavoro svolto. Diversamente l'operaio, pur lavorando spesso con i modi e gli attrezzi dell'artigiano, sviluppa un progetto impostato al di fuori della sua capacità d'invenzione e originalità, che può anche esserci ma non gli viene richiesta perché non è utile al compito assegnatogli. Questa diversità dei ruoli, già presente nella bottega fra maestro e apprendisti, prevale all'apparire della fabbrica inserita nella realtà del capitalismo industriale ed ha pesato sulla storia delle lotte sociali, della filosofia e della politica prima d'Europa e poi del mondo intero. È una storia tormentata, segnata da momenti di euforico sviluppo seguiti da profonde crisi economiche imputate ai rovesci della fortuna e alla ricerca dell'arricchimento facile. Il lavoro artigiano, per la sua indipendenza individuale, da Thomas Jefferson in poi è stato visto come la colonna portante dello stato democratico e della virtù civile e l'antidoto al cinismo irresponsabile del

capitalismo industriale. Seguendo questa vena la storia ci appare tappezzata di corsi e ricorsi: dal movimento di protesta degli operai inglesi della fine del XIX secolo, i luddisti che distruggevano i telai meccanici, responsabili della loro riduzione da artigiani a manovali, per arrivare ai *makers* americani che allo scoppio della bolla economica del 2001 hanno abbandonato gli uffici e le scrivanie delle *corporation* riscoprendo il piacere del lavoro manuale e del *do it yourself*. Erano fermenti professati negli anni sessanta dai giovani che rifiutavano la *way of life* del fordismo americano; usciti poi dalla cerchia studentesca hanno creato una nuova mitologia, più organizzata e coerente, che si avvale dei nuovi strumenti di comunicazione per occupare orizzonti e interessi più vasti di quelli originali. È stata spesso confortata dal successo nel rispetto dei canoni americani come l'indispensabile garage e l'età giovanile dei protagonisti. Si può obiettare che gli elementi citati sono stati da sempre gli ingredienti che promuovono il successo in una società che incentiva la libera iniziativa, valuta il merito e l'accesso facile al credito. Obiezione giusta ma credo che questo tema sia aperto oggi ad una diversa lettura per la delocalizzazione e la globalizzazione delle dinamiche del lavoro. È sempre stato commerciabile tutto ciò che può raggiungere un acquirente in qualsiasi parte del mondo. In passato era merce che viaggiava prima a dorso di cammello e poi nelle stive di aerei e navi; ma oggi lo sono anche i servizi, dalla contabilità alle operazioni chirurgiche effettuate in rete. La novità può innescare una nuova rivoluzione industriale sostenuta da imprese che operano a cavallo fra l'artigianato e l'alta tecnologia capaci di fornire prodotti innovativi e personalizzati a scala limitata e dialogando direttamente con il cliente. Cambiano le regole del gioco e non si tratta più di *outsourcing*, cioè lo spostare la produzione in località a basso costo del lavoro per ricavarne maggior profitto e spiazzare la concorrenza, ma della ricerca attraverso la rete dei fornitori dei componenti, dell'accesso ai canali di distribuzione ed alle tecnologie innovative. Sono modi e competenze che delineano un profilo artigiano nel quale l'informazione

Caro Prof. Cammelli,  
 mi si provasse fare un  
 "modellaccio" in abete di  
 questo tavolino (che è da studiare ancora)?  
 Ti sono di mano a Firenze  
 verso il 18 novembre e  
 veniva Poltrona.  
 Se il tavolino non ha  
 interesse non faccia alcun  
 modello.  
 (G. Michelucci)

2/10/63

Fiesole  
 25/1/64

Caro Prof. Cammelli,  
 La ringrazio, ma io non so  
 suggerirle alcun nome per i mobili  
 che ho disegnato, a meno che non voglia  
 dar loro il nome della mia casa "Roseto" o quello  
 di "Fiesole" o, meglio, quello di "Torbecchia".  
 Ma veda lei: io non so in queste cose, fiuto  
 commerciale ed un nome può fare (o appropriarsi)  
 la fortuna di un oggetto. Cari saluti,  
 G. Michelucci [3]

[2]

è orizzontale, non verticale come nell'industria fordista, e segue canali informali perché l'informazione può arrivare anche da fonti non istituzionali. Robert Sennett definisce questo nuovo artigianato il «nuovo materialismo culturale» che privilegia l'esperienza attiva di intervento per riappropriarsi del mondo che ci circonda. Ciò implica una natura diversa del fare impresa, non più legata alla rigida separazione dei ruoli, oggi alla base delle scuole di formazione manageriale. Fare le cose, anziché eseguirle semplicemente e adoperare le mani per farle (*hands-son*), ci rende più consapevoli ed in questo senso acquisisce valore la conoscenza diretta dei materiali. L'Italia, dove negli anni dello sviluppo molti artigiani si sono trasformati in manager, parrebbe favorita ma non è così per più ragioni. La piccola dimensione, una ragione dei successi del passato, non è più supportata dalla diffusa rete produttiva e formativa di risorse dei distretti industriali. Il distretto ha perso vigore per il mutamento del mercato e per l'azione di imprenditori che ne hanno visto solo le opportunità di sfruttamento fino a cercarle in paesi più lontani e più disponibili. L'opinione più diffusa anche nella gestione politica del paese vede l'artigiano confinato nella piccola impresa contrapposta allo strapotere della grande impresa. Poteva essere una formula valida in passato, per le ragioni che

abbiamo già visto, ma oggi, nel mercato globale, non è più una formula di successo. Occorre investire, come scrive Stefano Miceli<sup>3</sup>, puntando sull'artigiano che pratica nuove logiche della divisione del lavoro, in particolare i processi di frammentazione della produzione globale che rimettono la competenza artigiana all'interno di filiere che ne riconoscano il valore economico. Questa nuova impresa ha poco in comune con la tradizione oleografica dell'artigiano per il quale ci sarà spazio solo nell'economia dei parchi a tema riservati ai turisti a caccia di folklore e souvenir.

**Note e riferimenti bibliografici**

- 1 M. Crawford, *Il lavoro manuale come medicina dell'anima*, Mondadori, Milano 2010.
- 2 R. Sennet, *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008
- 3 S. Micelli, *Futuro artigiano, l'innovazione nelle mani degli italiani*, Marsilio, Venezia 2011

**Immagini:**

[1,2,3] I manoscritti di Michelucci sono pubblicati per concessione dell'archivio del Centro Studi Poltronova dove sono conservati – [www.centrostudipoltrona.it](http://www.centrostudipoltrona.it)

Quando il design era artigiano:

«Caro Prof. Cammelli, vuol provare a fare un modellaccio in abete di questo tavolino (che è da studiare ancora) [...] Se il tavolino non ha interesse non faccia alcun modello.»  
 La nota, scritta da Giovanni Michelucci su un foglio da lettera nel novembre del 1963, era accompagnata da un'altro foglietto sul quale l'architetto aveva tracciato con la stilografica tre prospetti, due frontali ed uno laterale, del tavolo in questione. Poche quote indicano le misure della larghezza del tavolo e di alcune sezioni dei correnti in massello di abete che lo sostengono. È indicata la presenza di tre «eventuali cassette», presumibilmente incastrati nel massiccio piano del tavolo e di eventuali spine di legno che uniscono le giunture dei componenti della base. Il modellaccio fu messo in piedi dai falegnami della Poltronova dimostrando che le sommarie indicazioni ricevute erano sufficienti per farlo risolvendo personalmente gli incastri e i raccordi necessari per la stabilità e l'immagine di paesana e rustica eleganza che il progettista voleva dargli. Due saperi si erano incontrati ed intesi nel rispetto delle reciproche competenze: l'architetto con il suo desiderio di evocare forme di un'ideale tradizione rurale e l'artigiano con la sua competenza della lavorazione del legno nel rispetto delle regole dell'arte. Un'altro foglietto, scritto tre mesi dopo il primo, fa capire che c'era già la versione definitiva del suddetto tavolo e che si voleva lanciarlo sul mercato poiché l'azienda chiedeva suggerimenti sul nome da dargli. L'architetto ringrazia per la richiesta e manifesta la sua incompetenza nella questione postagli; «Io non ho, in queste cose, fiuto commerciale», dichiara. Ciò nonostante suggerisce tre nomi legati al suo vissuto personale: «Roseto» (il nome della sua casa) «Fiesole» (il luogo della casa) e Torbecchia (il nome di una trattoria da lui frequentata). E Torbecchia fu il nome che ha accompagnato la lunga serie di arredi disegnati da Giovanni Michelucci per Poltronova. Questa storia riflette, nello spirito e nei modi seguiti, migliaia di altre storie che hanno segnato la nascita e il successo del design italiano negli anni della sua affermazione sulla scena internazionale.

**Gilberto Corretti**, architetto e designer, è nato a Firenze dove vive e lavora. È stato uno dei fondatori dello studio Archizoom Associati, gruppo d'avanguardia che ha vissuto la stagione dell'Architettura Radicale. Insegna progettazione all'ISIA di Firenze e Roma.

# L'igiene del lavoro: il Conventino e gli artigiani in Oltrarno

di Fabio Capacci e Franco Carnevale



## Lo status di artigiano

I cambiamenti intervenuti nel mondo dell'artigianato, rendono difficile proporre una definizione che faccia salva l'immagine classica e forse un po' romantica normalmente evocata da questo termine: si parla spesso di artigianato artistico, artigianato storico, artigianato industriale e così via, senza mai arrivare a chiarire se sia sufficiente, per essere artigiani, svolgere un lavoro manuale in piccole imprese, oppure se è il tipo di prodotto che definisce l'artigiano.

È significativo il fatto che in Lombardia una legge regionale del 18 aprile 2012, ha soppresso la Commissione Regionale per l'artigianato e l'albo delle imprese artigiane, sostituendolo genericamente con il registro delle imprese. Se si parte da definizioni di legge, allora si apprende che l'impresa artigiana, esercitata dall'imprenditore artigiano, ha come scopo prevalente lo svolgimento di un'attività di produzione di beni anche semilavorati o di servizi. Ai sensi dell'art. 2 e 3 della L 443/85, l'imprenditore artigiano, che deve possedere adeguati requisiti tecnici professionali,

[...] esercita personalmente, professionalmente ed in qualità di titolare l'impresa artigiana assumendone la piena responsabilità con tutti gli oneri ed i rischi attinenti alla sua direzione e gestione e svolgendo in misura prevalente il proprio lavoro anche manuale, nel processo produttivo.

Nella definizione d'impresa artigiana rientrano anche limiti dimensionali differenziati: fino a 9 addetti per imprese che lavorano in serie, fino a 18 se non lavorano in serie, per il trasporto fino a 8 e per le costruzioni edili fino a 10, nelle lavorazioni artistiche fino a 40 dipendenti, considerando un surplus di apprendisti.

La definizione dunque è elastica ed accetta le trasformazioni indotte più o meno violentemente dal mercato: è artigiano un muratore non assunto ma che opera in un grande cantiere come imprenditore di se stesso; è impresa artigiana una struttura produttiva di semilavorati inserita in un indotto produttivo (auto, arredi, metallurgia, ecc.) che compie solo 1 o più operazioni inserite in una filiera produttiva complessa; sono artigiani gli imprenditori inseriti nei sistemi produttivi cinesi, all'interno di macroaggregati d'impresе ed iscritti alla Camera di Commercio.

L'edilizia e le imprese tessili e pelletterie gestite secondo il modello cinese rappresentano esempi del trasferimento di responsabilità da parte del sistema produttivo su microimprese artigiane e fanno emergere il ricorso ad un artigianato fittizio, con lo scopo principale di ridurre i costi attraverso flessibilità ed elusione di norme, più facile da realizzare nella piccola impresa rispetto alla grande indu-

stria. Ma gli esempi di artigianato potrebbero interessare vari campi, connotati positivamente rispetto a nuove esigenze del mercato e per attività ancora da proporre.

## L'artigianato storico fiorentino

Interessa, in questa sede, parlare delle più tradizionali attività artigiane fiorentine, presenti nei quartieri del centro storico: restauro del legno, pittorico, tessile, lavorazione artistica dei metalli (bronzisti, fabbri, argentieri), falegnameria, pelletteria, ecc. È un interesse doveroso per attività che hanno caratterizzato la città, anche per comprendere in che modo questo mondo stia cambiando a seguito dell'evolversi dell'economia e della società, ma anche a causa delle dirette aggressioni subite nel tempo, a partire dalle trasformazioni urbanistiche tardo ottocentesche che ne hanno distrutto il contesto, fino all'alluvione del 1966 ed alla successiva invasione turistica con conseguente trasformazione della città in museo e bazar. Se i cambiamenti intervenuti sono coerenti con l'evoluzione culturale e sociale, difficilmente potranno essere reversibili; se invece sono legati alla trasformazione del tessuto urbano nel quale il settore artigiano si è originariamente sviluppato, allora si può ancora sperare nella possibilità di recuperare un reciproco rapporto di compatibilità e quella simbiosi che ha determinato nei secoli le caratteristiche, uniche, di entrambi.

La collocazione in un contesto urbano unico al mondo sembra costituire oggi per l'artigianato elemento di forza ma, al medesimo tempo, limite allo sviluppo. Da una parte, infatti, l'immagine di Firenze costituisce un «valore aggiunto» ed un «marchio» facilmente spendibile sul mercato. La vicinanza stessa tra artigiani, artisti e fornitori di materiali da lavoro non comuni, ha permesso scambi e collaborazioni creando stimoli ed opportunità. Anche l'integrazione tra ambienti ed attività lavorative e di vita ha costituito elemento rilevante e sicuramente originale rispetto alla diffusa tendenza degli ultimi decenni a separare i luoghi di lavoro rispetto a quelli di residenza, sulla base di considerazioni di opportunità urbanistica spesso sostenute da motivazioni sanitarie e tec-

niche. Oggi l'idea di un clima di equilibrata e discreta promiscuità tra lavoro e vita quotidiana sta riacquistando vigore e fascino, perché molte attività lavorative, oltre a ridurre il loro impatto ambientale grazie ai progressi della tecnologia, hanno fortunatamente perduto quelle caratteristiche di grevità, sofferenza, insalubrità e nocività che hanno fatto preferire, nei secoli, il loro isolamento in zone confinate come «artigianato insalubre».

### **Le trasformazioni dell'artigianato fiorentino**

Pesano le sostanziose trasformazioni dell'artigianato storico e di qualità, legate a fenomeni complessi come il cambiamento dello stile di vita e la crescita del turismo. La committenza cittadina si è ridotta a favore del mobilio in serie, mentre la crescita del turismo ha favorito la produzione industriale di souvenir fabbricati altrove. Molte botteghe sono state trasformate in negozi di vendita di articoli industriali, si sono espansi gli esercizi al servizio del turismo, in particolare la somministrazione di alimenti e bevande, ed il terziario, il mercato immobiliare è lievitato diventando incompatibile con l'economia di molte attività artigiane. A ciò si aggiungano i problemi della viabilità del centro storico, inadatta alle caratteristiche del traffico odierno, la compatibilità, tutta da ricercare, tra attività artigiane e quelle residenziali o commerciali e, in ultimo, l'adattabilità degli ambienti di lavoro artigiani alle moderne concezioni di igiene e sicurezza del lavoro. Per questa ultima variabile, seguita come impegno istituzionale, abbiamo saggiato l'ipotesi secondo la quale oggi, per un insieme di ragioni, tecniche, normative e sociali, si possa e si debba sostenere la possibilità dello sviluppo di produzioni artigianali anche in zone residenziali.

Le difficoltà di definizione di «artigianato» rende complesso anche il censimento delle attività poste nel centro storico che a buon diritto possano rientrare fra quelle artigianali; anche i dati della camera di commercio non sono sufficientemente precisi, viziati da qualche inerzia nell'aggiornamento delle cessazioni, dalla scarsa rispondenza dei codici ISTAT per attività particolari come quelle dell'arti-

giano, per l'imprecisione dei dati sugli occupati e per la confusione fra sedi legali, commerciali ed operative. La verifica sul campo conferma questi limiti, quando si voglia ricostruire l'odierno profilo del comparto artigiano, per capire in che modo le caratteristiche degli ambienti di lavoro del centro fiorentino permettano di affrontare le questioni di igiene del lavoro o se esista reale incompatibilità e quali potrebbero essere gli indirizzi per una politica che voglia incoraggiare gli insediamenti lavorativi artigiani del centro storico.

Gli aspetti sopra elencati non possono essere considerati prescindendo da informazioni di tipo economico, sociale, culturale e demografico, necessarie per valutare le reali opportunità di sviluppo del settore: chi sono oggi gli artigiani del centro storico fiorentino, da quali esperienze provengono (lavorative, culturali, di studio ecc.), quali prospettive di sviluppo hanno (la loro età, la presenza di «apprendisti»), quali difficoltà o vantaggi riferiscono di avere in relazione alla loro particolare ubicazione, quali sono le difficoltà proprie, almeno in questa fase, del mercato specifico dei loro prodotti.

Una nostra rilevazione di alcuni anni fa, svolta sugli artigiani presenti in un campione di strade dell'oltrarno fiorentino, fotografò una flessione di circa il 25% tra le ditte censite e quelle effettivamente trovate con i sopralluoghi, differenza che venne in parte attribuita a cessazioni, in parte alla trasformazione di alcune ditte in attività esclusivamente commerciali.

L'indagine rilevò un'elevata anzianità della popolazione artigiana senza la contemporanea crescita di una nuova generazione di apprendisti, tanto da potersi prospettare che gran parte delle attività artigiane sarebbero cessate per limiti di età dei titolari entro 5 anni, cosa che è poi avvenuta. Parallelamente si rilevava un fenomeno nuovo, costituito da nuovi artigiani, giovani, spesso non fiorentini, provenienti da scuole di restauro, con buon livello culturale e forte motivazione che scommettono nella possibilità non solo di continuare ma anche di sviluppare la loro attività nelle sedi attuali. Più rari i casi di figli d'arte che subentrano o affiancano i padri.

### **L'igiene del lavoro artigiano**

La particolarità strutturale delle botteghe artigiane è di grande interesse e testimonia dell'inventiva di chi ha cercato di renderle compatibili con concezioni aggiornate di igiene del lavoro. I risultati meritano attenzione e disponibilità alla loro verifica. Il dato più rilevante è che l'adozione di criteri aggiornati di tipo tecnico ed organizzativo, sono compatibili con gran parte delle attività artigiane, sebbene siano innegabili alcuni limiti originari, come la carenza di spazi che spinge l'artigiano a sfruttare tutto quanto ha a disposizione, anche con soluzioni di tipo organizzativo.

Il modello architettonico che caratterizza le botteghe è, in genere, quello del «fondo», costituito da uno o più locali che si sviluppano tra la strada ed una corte interna oppure tra due strade su opposti lati dell'isolato. Le caratteristiche delle strade del centro fiorentino, a basso traffico veicolare sia per la ristrettezza che per la protezione operata dalla zona blu, permette di utilizzare le aperture in modo da creare una buona ventilazione naturale contrapposta. I servizi igienici sono spesso carenti, sia per lo spazio minimo ad essi dedicato sia per le condizioni di manutenzione; certamente non vi è posto da sprecare per bagno, antibagno e spogliatoio disposti dalla norma di legge, ma la loro mancanza è ben tollerata vista la collocazione in una zona ricca di servizi e, per taluni, vicina all'abitazione, tuttavia pesa sulla possibilità di assumere dipendenti ed apprendisti.

Lo stato degli impianti elettrici non costituisce in genere un problema e le condizioni sono accettabili e comunque adeguabili alla norma.

Più complesso è il problema degli impianti di aspirazione, indispensabili per lavorazioni di falegnameria e metalmeccanica. Accanto a situazioni di completa mancanza degli impianti per attività individuali, si nota una notevole varietà di soluzioni adottate ed adattate di volta in volta alle esigenze degli artigiani:

- sempre presenti nelle falegnamerie, anche se non sempre in buono stato di efficienza e di pulizia, mai verificati strumentalmente nella loro efficacia;

- rudimentali o mancanti nelle botteghe di restauro, con la giustificazione che «le macchine si usano poco»; ed è generalmente vero, anche se sono molto usate le scartatrici che producono molta polvere fine;
- ormai rarissime le attività a maggior rischio, quali la verniciatura, la fusione di metalli o la galvanica (bronzisti e fabbri). Nel primo caso (verniciatura) si tratta di attività veramente difficili da collocare in spazi angusti e con vincoli ambientali importanti; rare le situazioni dotate di camino di aspirazione portato sopra il colmo del tetto e difficile risolvere l'odore di solvente che si sprigiona nella fase di asciugatura dei pezzi per la quale generalmente non vi sono locali ed impianti da dedicare. L'unica soluzione praticabile sarebbe la scelta di prodotti compatibili all'acqua.
- I bronzisti sono oramai una rarità nel centro storico, dove conservano semmai le sedi commerciali. La fusione è sempre realizzata altrove, spesso affidata a terzi come la maggior parte della pulimentatura. Rimane talvolta l'attività di montaggio con saldatura con i suoi tradizionali problemi legati all'accettabilità di impianti di aspirazione a riciclo con filtri a carboni, almeno nei casi con uso residuo ed occasionale. Del resto l'impianto di aspirazione mobile, pur con i limiti legati al riciclo ed ai filtri da sostituire, è più funzionale in queste attività rispetto alle postazioni fisse e dà maggiore garanzia di essere usato.
- L'uso dei dispositivi di protezione individuali (DPI) non sembra far parte della cultura dell'artigiano; il loro stato di manutenzione e le caratteristiche tecniche, quasi sempre inadeguate al rischio, testimoniano un uso raro ed improprio di questi strumenti.

### La compatibilità dell'artigianato

L'accesso alle botteghe per il carico e lo scarico delle merci è vissuto come uno dei problemi principali e pochi sembrano invece rendersi conto che il vincolo della zona a traffico limitato è una delle condizioni che permette ancora di utilizzare molti dei fondi del centro storico come laboratori artigiani. Sarebbero possibili soluzioni di tipo urbanistico, prevedendo, ad esempio, zone di scambio per le merci oltre che, naturalmente, la fornitura di servizi di trasporto pubblico efficienti.

La maggior parte delle attività considerate è di tipo individuale o lo è diventato recentemente dopo il licenziamento dei dipendenti od il pensionamento di un socio; non è rara la presenza di familiari o di un amico presente «per caso» a dare una mano. La motivazione più spesso addotta per giustificare l'assenza di dipendenti è, in primo luogo, la mancanza di giovani apprendisti seriamente disponibili ad «imparare il mestiere». La maggior parte degli artigiani anziani ha iniziato la propria attività da giovane ed ha svolto negli anni, con passione, questo solo lavoro. Tale sentimento non è oggi diffuso fra i giovani, neppure tra coloro che hanno seguito corsi professionali specifici (peraltro valutati in genere insufficienti proprio perché carenti dell'esperienza di «bottega»). Ad un periodo di apprendistato in bottega molto lungo e poco pagato, vengono preferite attività più semplici e flessibili ed a profitto più rapido (commercio, ristorazione, servizi o artigianato tecnico, come idraulici ed elettricisti) o a diversa immagine sociale (impiego pubblico o, comunque, lavoro dipendente). Ne deriva un *turn over* eccessivo non compatibile con le esigenze professionali del settore.

Probabilmente in rapporto con quanto sopra descritto è da porre la scomparsa delle attività artigianali a maggior contenuto professionale, prima fra tutte quella della falegnameria di qualità, mentre sembra tenere il settore del restauro di mobili, più facilmente praticabile, almeno ai livelli più semplici, anche da parte di giovani artigiani, più o meno improvvisati e spesso motivati dalla ricerca di un diverso stile di vita.

Sorgono spontanee le domande se e in quale contesto esistono oggi le condizioni, non solo per un'operazione di salvaguardia, ma anche per il rilancio di queste attività e se ciò può avvenire negli stessi quartieri storici dove tali attività sono nate oppure se sono maturi i tempi per spostarle dove la produzione può avvenire con maggiore libertà, arrendendosi all'idea di un centro storico a vocazione unicamente museale e commerciale. Gran parte dell'attività artigiana di qualità si è già orientata a diversi modelli organizzativi, ed ha spostato fuori dal centro storico le lavorazioni mantenendovi solo attività di «immagine». Tra le motivazioni, vi è anche l'incompatibilità degli ambienti di lavoro con il contesto ambientale urbano, di cui fanno parte integrante.

Le soluzioni concrete dei problemi riscontrati, sia quelli di tipo ambientale e di

sicurezza del lavoro che quelli di mercato, di contenimento di costi e di formazione professionale, sembrano ruotare tutti attorno a scelte che prevedono indirizzi complessivi di tipo urbanistico. Tutti i rilievi svolti sembrano indirizzare verso la soluzione di censire e destinare all'uso artigianale spazi con caratteristiche di adattabilità igienico strutturale specifica per il tipo di attività. Esempi di questo tipo sono già stati realizzati all'estero in siti industriali dismessi ed adeguati a produzioni artigianali e potrebbero essere proposti anche a Firenze, dove in area urbana sono presenti spazi monumentali od occupati fino a ieri da pubblica amministrazione ed oggi abbandonati. In queste aree sarebbe possibile garantire servizi comuni, parcheggi scambiatori di merci, accessi facilitati, integrazione fra attività complementari della stessa filiera e assicurare canali commerciali privilegiati e ben visibili. Sempre in questo contesto potrebbe essere aiutata la formazione professionale specifica, organizzando la frequenza degli apprendisti nelle botteghe, in una strettissima unione con scuole-bottega per artigianato di qualità.

Il termine «artigianato artistico» evoca i concetti della qualità non solo per il prodotto ma anche per il lavoro di chi ha partecipato alla sua produzione; si tratta di prodotti eseguiti con attenzione al particolare, esperienza, abilità manuale, attenzione al design ed alla progettazione. La compatibilità di mercato per questi prodotti nasce da un'attenta analisi culturale oltre che economica la quale possa giustificare la sopravvivenza e ciò mettendo in atto iniziative che contribuiscano alla commercializzazione del prodotto ma anche alla formazione di artigiani con l'obiettivo di tramandare particolari abilità professionali rilanciando il loro valore sociale. Il lungo processo di formazione necessario non può essere fine a se stesso, ma deve entrare in un percorso razionale che garantisca, al termine, l'assegnazione al lavoro.

L'aspetto relativo ai costi ed alla capacità di gestione di un laboratorio artigiano è fondamentale e, tra i problemi da affrontare, vi sono quelli della salute propria, dei collaboratori e dell'ambiente circostante. Oltre il 90% delle aziende italiane è costituito da piccole imprese, ma le attuali normative di sicurezza non sono pensate per loro e neppure lo sono quelle iniziative che, in una situazione d'emergenza come l'attuale, sono state pensate per aumentare l'occupazione, specialmente dei giovani. Non si perce-

pisce ancora nessuna valida iniziativa a favore di una razionalizzazione drastica del percorso di avvio e gestione di una microimpresa; né possono essere considerate tali quelle che nel titolo riportano questo obiettivo, ma in realtà inseriscono ingestibili complicazioni senza alcuna evidente efficacia preventiva.

### L'esperienza del Conventino

Alcune iniziative per fare fronte a queste complessità sono state tentate in maniera ora pragmatica, ora sperimentale. Fra i tentativi sperimentali, vale la pena richiamare quello di grande interesse concettuale realizzato a Firenze nel particolare contesto sociale ed artistico rappresentato dal Conventino, in Oltrarno. Nato come operazione programmata dall'amministrazione comunale ed animato per un tratto del suo percorso dai ricercatori della Fondazione Michelucci per salvare alcune attività artigianali ed artistiche fiorentine, si è sviluppato in una sede, già spontaneamente occupata da artisti ed artigiani, ed ha tentato di valorizzare il contesto logistico comune, per cercare di contenere i costi di gestione dei laboratori e stimolare la reciproca promozione sul mercato dei prodotti artistici.

L'iniziativa del Conventino rappresenta il tentativo di porre sotto una stessa gestione, una serie di aspetti tecnici ed organizzativi particolarmente onerosi per microimprese: gestione condivisa di spazi ed impianti adeguati ai rischi specifici (elettrici e di aspirazione), gestione generale della sicurezza con un unico coordinatore anche per gli aspetti dell'emergenza ed antincendio, e con una logistica condivisa (spogliatoi, magazzini, caldaie ecc.). In contesti simili dovrebbe svilupparsi anche la formazione professionale, in maniera che gli aspetti legati alla produzione avanzino di pari passo con quelli propri della sicurezza, per sé e per l'ambiente, sviluppando anche una particolare capacità nel cogliere da parte dell'artigiano la spontanea tendenza all'autotutela, che necessariamente esiste, cercando di svilupparla in maniera specifica, tenendo conto del tipo di azienda e di produzione e dei suoi particolari problemi e con l'obiettivo di trasmettere queste nozioni di sicurezza, in forme dimostrabili, nella formazione degli apprendisti.

Da questa esperienza condivisa anche dalla struttura di prevenzione nei luoghi di lavoro dell'Azienda Sanitaria di Firenze sono nate indicazioni per con-

cepire e realizzare condizioni strutturali ed impiantistiche adeguate e compatibili con la dimensione d'impresa e con la sua collocazione, che possono essere verificate in termini di efficacia, anche quando appaiono ad un primo sguardo in disaccordo con indirizzi tecnici generali abitualmente applicati e con la normativa intesa burocraticamente, letta e consigliata dall'esterno da consulenti più interessati alla consulenza che ad altro. Ne sono un esempio i sistemi di abbattimento delle polveri nel settore del legno per il quale sono state avanzate soluzioni per le piccole imprese artigiane nei centri storici la cui validità è stata dimostrata da indagini *ad hoc* dallo stesso organo di vigilanza.

### L'impresa cinese in Italia come artigiano

Sul versante delle iniziative spontanee di sviluppo che in qualche modo afferiscono ad attività artigiane, non può essere taciuto il fenomeno delle imprese cinesi che si sono sviluppate occupando spazi fisici e di mercato e realizzando in scala ben maggiore, concetti analoghi a quelli sperimentati al Conventino. Non è un caso che lo sviluppo (anche nella qualità della lavorazione) delle imprese cinesi sia avvenuto lungo un asse d'insediamento che corre da Firenze verso Pistoia, con due poli particolarmente forti, il primo nel tessile a Prato, il secondo nella pelletteria a Firenze.

Merito e contemporaneamente colpa delle imprese cinesi è proprio quello di avere riproposto, rivisitandolo, un formidabile modello produttivo, tipicamente italiano, ed in particolare pratese, fondato sull'aggregazione di microimprese in distretti industriali specializzati. Esattamente in questi territori, infatti, gli analoghi comparti artigianali tessile e pellettero hanno vissuto in passato momenti di grande sviluppo, con meccanismi molto simili a quelli oggi riproposti dalle ditte cinesi, anche se la condizione precaria e vulnerabile della manodopera migrante e la mancanza di radicamento sul territorio, ha reso le aziende cinesi ancor più spregiudicate rispetto alle italiane.



### Immagini:

[1-2] Botteghe artigiane del legno a Firenze con essenziali misure di prevenzione.

Fonte: Archivio Servizio di Prevenzione nei Luoghi di Lavoro della Azienda Sanitaria di Firenze

**Fabio Capacci** è Medico del Lavoro dell'Azienda Sanitaria di Firenze.

**Franco Carnevale** è Medico del Lavoro e storico della salute dei lavoratori ed è membro del Comitato Scientifico della Fondazione Michelucci

# Pietro Porcinai e l'artigianato nel giardino

di Gabriella Carapelli



Una recente pubblicazione *Pietro Porcinai (1910-1986). Paesaggi moderni a Firenze*, curata dalla scrivente insieme a Marta Donati per conto dell'editore Pacini e della Regione Toscana, offre l'occasione per sottolineare come il maggior paesaggista italiano del '900 intendesse abbinare all'arte del giardino e del paesaggio tutta una serie di produzioni e di mestieri: legati profondamente alle tradizioni, dai manufatti in terracotta al ferro battuto, dal graffito nelle pareti intonacate al risseux ligure o innovativi come nel caso di certe soluzioni illuminotecniche; pionieristicamente rivolti a temi ecologici come lo smaltimento dei rifiuti e il compostaggio o alla specificità di tecniche per la manutenzione del verde e degli impianti sportivi.

D'altra parte l'affermazione che «il giardiniere è artigiano e artista», inteso il giardiniere come landscape gardiner, identifica la dimensione progettuale di Pietro Porcinai; conferma il suo rapporto con l'artigianato se non col disegno industriale, in un impegno comprovato dai numerosi progetti conservati nell'archivio, lampade, vasi, serre, ambienti di servizio, vasche, compostiere, mobili, arredi vari per i giardini e tutto quanto poteva essere funzionale allo stare all'aperto. Interessi che lo portano a condividere alcuni progetti con Nello Baroni e soprattutto, per quanto riguarda gli arredi, con Maurizio Tempestini.

Pietro Porcinai aveva intrapreso la carriera di architetto di giardini nel 1932, quando a Firenze si era fondata la cosiddetta Primavera Fiorentina, che accoglieva più manifestazioni, il concorso Firenze Fiorita, quello Ippico, il Maggio Musicale, e appunto la Mostra dell'Artigianato.

Il giovane, attraverso le pagine dei cataloghi del vivaio pistoiese di Martino Bianchi presso il quale all'inizio si era impiegato come progettista, con i suoi lavori tentava di promuovere un più moderno progetto del verde. Si era però reso conto che occorreva modernizzare anche i complementi d'arredo del giardino. Dal marzo 1937 aveva così iniziato a collaborare con la ditta Carlo Sannini dell'Impruneta, disegnando vasi e partecipando attivamente alla promozione dei prodotti di quella fornace. Alcune ricorrenti divergenze sulle modalità di commercializzazione (secondo Porcinai «la fabbricazione e diffusione dei moderni vasi da giardino» non veniva «effettuata con quella agilità industriale e commerciale che una attività del genere» avrebbe richiesto), causavano, nel febbraio 1940, la fine del sodalizio. Nel maggio dello stesso anno Porcinai fondava, con Ugo Mechetti, la società Il Giardino per la «Costruzione - Trasformazione e manutenzione di parchi e giardini» e, fra le specifiche indicate nel depliant illustrativo, sono elencati vasi, statue, vasche,

mobili e attrezzi. Terminata la guerra, il paesaggista, insoddisfatto dell'offerta che proveniva dal mercato, creava anche la «Arno», fabbrica di ceramiche artistiche e industriali, di supporto a Il Giardino. La ricostruzione postbellica, con tutti i rischi che questa comportava per il paesaggio, lo coinvolge subito nel dibattito con proposte fattive, volte alla diffusione di una più moderna 'cultura' del verde ma anche nella promozione dell'immagine di Firenze e del suo artigianato. All'interno di una sua ricorrente polemica sul degrado cittadino, Porcinai indica nella «bellezza del paesaggio fiorentino e dei suoi giardini» «una delle cause principali della forte attrazione che Firenze esercita sugli stranieri», lamentando la situazione di stallo nell'architettura e urbanistica della città priva di spunti originali dopo gli interventi di Giuseppe Poggi, di quasi un secolo prima: «Minaccia così d'essere compromessa - annota - quella particolare forma di attività che va sotto il nome di «industria del forestiero» fonte non indifferente di prosperità, non tanto per quello che lo straniero può spendere nel corso del suo soggiorno, ma soprattutto per le relazioni di affari che egli può contrarre in un centro di rinomata produzione artigiana, produzione che se opportunamente pensata, eseguita e presentata può costituire una ingentissima esportazione e quindi una fonte di benessere per



il nostro popolo. Va ripetuto fino alla noia che il giardino ha una notevole importanza per l'artigianato, in quanto esistono qui a Firenze, fabbricazioni di mobili, oggetti in paglia, lumi, oggetti in ferro, terrecotte che in tempi normali vanno a decorare i giardini di tutto il mondo. Ma il «verde», i giardini, debbono avere e indubbiamente avranno nella ricostruzione delle città italiane ed europee una più vasta ed opportuna diffusione. Ecco perché occorre che l'artigianato fiorentino studi fin da ora queste future necessità e questi nuovi sviluppi preparandosi alla produzione di quegli oggetti che hanno da servire alla vita nei giardini. Da quanto s'è detto, dunque, la necessità che il giardino abbia da noi nelle classi popolari una diffusione sin qui sconosciuta e questo consentirebbe anche al nostro artigianato di risolvere «sul vero» quei problemi tecnici e pratici che nasceranno da una più diffusa vita nel giardino. Da una siffatta intensa attività espletata nel sistemare giardini e orti, nascerà quel vero e proprio artigianato fiorentino dei giardini, oggi poco conosciuto (ma molto quotato, tanto che qui a Firenze si rivolge chi, in ogni parte d'Italia, abbisogni di un giardiniere) che potrebbe assorbire gran parte della mano d'opera forzosamente libera dall'industria».

Porcinai, impegnato per lo più con facoltosi committenti privati, e generalmente in polemica con le amministrazioni, non rinuncia all'idea d'incrementare il ruolo che l'arte del verde potrebbe avere per la sua città. Propone un'esposizione permanente che mostri «esempi di case ben sistemate e di terreni ben coltivati in modo da suscitare nel pubblico la speran-

za, il desiderio, l'orgoglio, la contentezza di poter condurre la propria esistenza in un ambiente sano e piacevole»; ne suggerisce una, ancora nel 1945, all'interno di un progetto legato all'*Idea di massima per una pubblica piscina all'aperto e per una mostra permanente del giardino, artigianato del giardino ecc. da sistemarsi nell'ex giardino della Società Toscana d'Orticoltura*. Nel 1950, giusto per stare agli anni di «Esperienza artigiana» di Michelucci, cerca di promuoverne un'altra, regionale da tenersi presso la Scuola di Agraria alle Cascine, che avrebbe toccato tutti gli aspetti della progettazione, dalla coltivazione nel vivaio agli arredi e dove una mostra storica del giardino italiano sarebbe stata affiancata appunto da una dell'artigianato.

Più di settant'anni dopo non è difficile riconoscere l'attualità di quelle proposte, di quelle reiterate insistenze, in termini produttivi e occupazionali. Gli stessi giardini di Porcinai ancora esistenti in città – un'ottantina circa – molti fino ad ora quasi sconosciuti, bisognosi di restauro, potrebbero essere l'occasione per impostare una riqualificata formazione di giardinieri con lo scopo di salvaguardare (tra molti altri) anche questo inedito patrimonio che arricchisce Firenze e che a sua volta potrebbe diventare oggetto di eventi. Attualissimo poi e forse potenziabile, il richiamo a tutta una serie di artigianati, nella fattispecie quelli legati al paesaggio delle colline, alle case rurali e alle ville della tradizione fiorentina e toscana.

giardino toscana  
verde  
porcinai  
città  
vasche  
interni  
paesaggista  
artigianato  
giardiniere  
produzione  
paesaggio  
vasi  
ricostruzione  
società  
arredi  
mostra  
firenze



#### Immagini:

- [1] Padiglione allestito sotto i loggiati degli Uffizi in occasione della mostra dei fiori della primavera del 1947. Oltre alla réclame della FITO, la cui esclusiva era stata assunta dalla società Il Giardino, si notano più modelli di vasi in cotto e una caratteristica lampada 'a fungo' che più volte verrà proposta da Porcinai nei suoi giardini.
- [2] Una versione orientaleggiante della lampada 'a fungo', impiegata a Villa La Terrazza nel 1954.
- [3] Una foto dell'archivio di Roberto Papini documenta l'allestimento curato da Porcinai alla VII Triennale di Milano del 1940: si notano più tipologie di vasi in cotto e vari modelli di poltrone.
- [4] Poltrona in ferro battuto utilizzata ripetutamente con successo, anche in tempi diversi, da Porcinai per gli arredi di terrazze e giardini.
- [5] La foto documenta un padiglione della XII Mostra mercato Nazionale dell'Artigianato allestita da Giuseppe Giorgio Gori nel 1948. Il titolo «Gli artigiani giardinieri» messo dall'architetto di fianco alla foto di un album redatto per il concorso del 1950 per la cattedra di Architettura e Composizione Architettonica nella Facoltà di Ingegneria dell'Università di Napoli, comprova il legame tra il mestiere di giardiniere e l'artigianato.

**Gabriella Carapelli** è architetto con specializzazione in archivistica e da molti anni si interessa di giardini, in particolare del lavoro di Pietro Porcinai.

# Artigianato e Firenze. Un'opportunità: la rete delle Città Creative UNESCO

di Carlo Francini e Manuel Marin



L'artigianato rappresenta da sempre un elemento di riconoscibilità in tutto il mondo della cultura e della creatività italiana, ingrediente essenziale e determinante per lo sviluppo economico del paese.

La competitività del nostro paese e del nostro sistema economico è ancora oggi nonostante le profonde trasformazioni economiche avvenute negli ultimi decenni, intimamente legata a competenze artigiane, alla nostra manifattura flessibile e personalizzabile, alla creatività dei designer e degli stilisti italiani, un connubio perfetto di mestieri che hanno saputo rinnovarsi in una nuova dimensione economica e culturale.

Prima di esplorare sotto quali forme l'artigianato rinasce nei centri storici delle città, in particolare a Firenze, è utile soffermarsi brevemente sulla rivisitazione della figura dell'artigiano. Molti sono gli avvenimenti di stampo economico e culturale imposti dall'innovazione tecnologica e dalla globalizzazione dei mercati che hanno prodotto una metamorfosi dell'artigiano e del suo lavoro: dalla crisi dei distretti del manifatturiero all'avvento dell'economia della conoscenza e creativa, dall'acquisto di imprese artigiane italiane da parte dei grandi brand del lusso all'espansione delle piattaforme commerciali digitali, dall'innovazione tecnologica degli strumenti di produzione al

rafforzamento del sodalizio fra i designer e le imprese artigiane di qualità (Micelli 2011).

Queste rivoluzioni hanno portato all'affermazione di nuovi sistemi territoriali locali nei quali le relazioni tra territorio, economia e società svolgono un ruolo determinante non replicabile nelle grandi zone industriali del modello taylorista. L'interrelazione tra artigiano e luogo di produzione assume a questo punto un ruolo strategico per il rilancio dei centri storici delle città italiane, sia sotto forma di marketing turistico con il crescente interesse a utilizzare i prodotti dell'artigianato locale nelle strategie di promozione dei territori, sia nella riqualificazione di interi quartieri e vie a vocazione artigiana e commerciale (Friel 2012).

Una città che ha visto la sua morfologia delinearasi anche attraverso le attività artigianali è Firenze. L'artigianato soprattutto tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 ha rappresentato uno degli elementi costitutivi nel processo di trasformazione della città, ridefinendo ruoli e funzioni di tutte le attività urbane (Pellegrino 2012).

Oggi il cuore dell'artigianato fiorentino è l'Oltrarno, un labirinto di botteghe, laboratori di grandi maestri, atelier di artisti, dove l'abilità manuale, la creatività e l'innovazione si fondono e danno vita ad un lavoro eccezionale ed ad un luogo atipico. Negli ultimi anni il quartiere

ha visto una nuova metamorfosi, attività artigianali e creative sono fiorite e si sono riappropriate dello spazio urbano. via Romana, borgo San Frediano, via del Campuccio, molti sono i giovani creativi che hanno deciso di mettersi in gioco attratti dallo spirito del luogo: laboratori di autoproduzione e riciclo, fucine creative, fablab, nascono e si contaminano con i vecchi artigiani, maestri del saper fare e sperimentano nuovi prodotti, innovando non solo nel prodotto e nella sua vendita ma anche nei modelli di formazione, di educazione, di società. Come scrive Richard Sennet nel suo libro *L'Uomo Artigiano* non si tratta tanto di esumare i mestieri della tradizione artigiana, ma di emulare il profilo e i caratteri dell'artigiano: il suo desiderio quasi maniacale nell'approfondire le tecniche di lavoro, la sua esaltazione per la qualità del prodotto, il suo radicamento nella comunità locale (Sennet 2008).

L'ultima speranza quindi per preservare laboratori e botteghe artigiane non è la salvaguardia di carattere quasi naturalistico, bensì il rilancio di mestieri e attività in esse presenti, valorizzazione e rilancio che può avvenire solo attraverso una contaminazione di saperi e conoscenze, di innovazione tecnologica, di professionalità.

In questo approccio di contaminazione si inserisce la rete internazionale UNE-



#### Riferimenti bibliografici

- C. Francini, *Tra Conservazione e Valorizzazione. Il Piano di Gestione del Centro Storico di Firenze*, in «Bollettino degli Amici dei Musei», 110-111, pp. 31-37, 2007.
- C. Francini, *Il Centro Storico di Firenze Patrimonio dell'Umanità. Scenari e Sviluppi*, in «Firenze in-colore. Materiali e colori del centro storico», a cura di G. Centauro, Milano, pp. 2-5, 2008.
- M. Friel, *Artigianato, industrie creative ed economia della creatività*, in «Quaderni di ricerca sull'artigianato», 59, pp. 35-43, 2012.
- S. Micelli, *Il lavoro artigiano nelle catene globali del valore*, in «Economia e Società Regionale», 4, pp. 129-146, 2009
- S. Micelli, *Futuro Artigiano*, Marsilio, Venezia 2011
- A. Pellegrino, *La città più artigiana d'Italia. Firenze 1861-1929*, Franco Angeli, Milano 2012.
- A.J. Scott, *Social economy of the metropolis. Cognitive-cultural capitalism and the global resurgence of cities*, Oxford University Press, Oxford 2008.

SCO's Creative Cities Network promossa dall'UNESCO nell'Ottobre 2004 nell'ambito del programma UNESCO'S Global Alliance for Cultural Diversity.

L'UNESCO identifica l'economia della cultura e della creatività come una voce sempre più importante che influisce sul prodotto interno lordo dell'economia mondiale, è un'economia *soft* che fa della conoscenza e della capacità di essere creativi e attrarre talenti, un nuovo fattore di classificazione per le città, come è successo per Barcellona e Bilbao per quanto riguarda il settore cultura, o San Francisco, Boston e l'Indiana Bangalore per quanto riguarda il settore scienza.

La rete si pone come obiettivo la creazione di legami tra più città, o rete globale di città, in grado di sostenere e di fare della creatività culturale un elemento essenziale per il proprio sviluppo economico e sociale. L'obiettivo delle città coinvolte coincide infatti con la *mission* UNESCO di tutelare la diversità culturale. L'offerta che si propone agli amministratori locali è la possibilità di creare una piattaforma internazionale su cui convogliare l'energia creativa delle proprie città e dove poter proiettare le differenti esperienze locali in un contesto più globale.

Attraverso questa rete, le città, oltre che ad attirare maggiori investimenti per il territorio, potrebbero condividere le proprie esperienze e sostenersi recipro-

camente, valorizzando le proprie capacità ed incrementando la presenza dei propri prodotti culturali sui mercati nazionali ed internazionali.

Il network si fonda su tre principi: in primo luogo nel riconoscere le città come centri d'eccellenza per l'approccio innovativo messo in atto nello sviluppo dei diversi settori dell'economia creativa. Il secondo principio si basa sulla diversità delle comunità creative e delle pratiche urbane, connettendo le città in modo che possano condividere e scambiare risorse e pratiche locali per un impatto globale. Infine la costruzione di una piattaforma di cooperazione internazionale per la cultura e lo sviluppo che sia in grado di incoraggiare le città a lavorare in partnership, in particolare con le città in via di sviluppo, per guidare lo sviluppo di risultati congiunti nell'economia creativa e nello sviluppo culturale.

Per Firenze, per il suo Centro Storico, patrimonio mondiale dell'UNESCO dal 1982 e soprattutto per tutti i suoi artigiani, l'ingresso in questa importante rete mondiale potrebbe rappresentare un'occasione di promozione dal punto di vista economico e di contaminazione dal punto di vista culturale rilanciando un patrimonio di saperi oggi troppo poco valorizzato e innescando un dialogo tra la cultura italiana del saper fare e le diverse discipline artigianali mondiali.

#### Immagini:

- [1] Scuola del Cuoiio. Nata nel 1950 per iniziativa di Marcello Gori, la Scuola occupa quell'ala del Convento dei frati disegnata nella prima metà del Quattrocento da Michelozzo.
- [2] Filistrucchi. Bottega artigiana fondata nel 1720 da Angelo Filistrucchi.
- [3] Oltrarno. Botteghe artigiane di produzione e vendita.
- [4] Negozio Parenti. Occupa un fondo posto al piano terra del prestigioso palazzo Viviani della Robbia, costruzione eretta da Giovan Battista Foggini (1695 ca.).

**Carlo Francini** è referente Centro Storico di Firenze – Patrimonio Mondiale UNESCO e coordinatore scientifico dell'Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale UNESCO.

**Manuel Marin** è dottorando di ricerca in Architettura – Università degli Studi di Firenze

# Il ponte di villa Paolina e le problematiche del restauro del ferro in Toscana

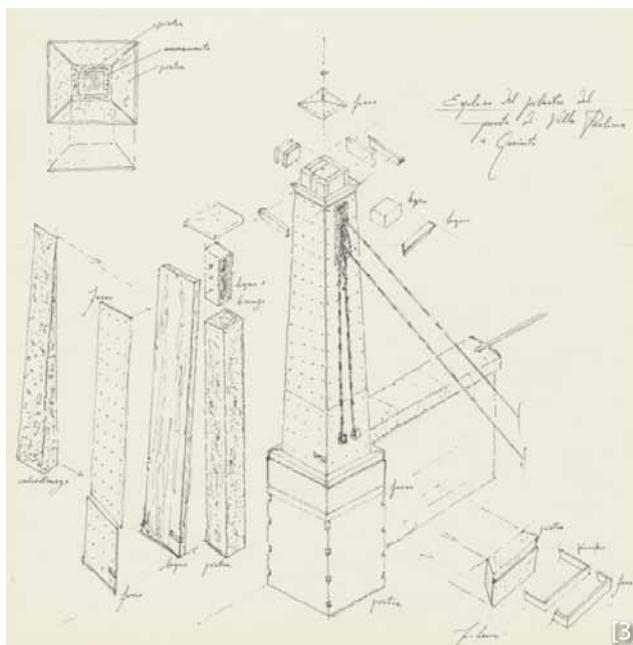
di Francesco Lensi e Fabio Turcheschi



[1]



[2]



[3]



[4]

**N**ella primavera del 2012 siamo stati incaricati di elaborare un progetto di restauro e consolidamento di un piccolo ponte dei primi dell'Ottocento che, a Sesto Fiorentino, collega la villa Paolina (dal nome della sorella di Napoleone sposa di Camillo Borghese a cui appartenne la villa) al suo giardino retrostante, la cosiddetta ragnaia, che si trova oltre la via di Castello, alla quota del piano nobile. Questa passerella, costruita nel corso del 1825 su progetto di Antonio Carcopino, rappresenta il primo esempio toscano di ponte sospeso da fasci di fili di ferro e, sebbene per dimensioni possa considerarsi quasi un *divertissement* da giardino, di fatto costituisce una tappa rilevante nella diffusione di una tecnica costruttiva che da poco si stava sperimentando, con esempi assai più famosi, nelle regioni d'Oltralpe e che a breve avrebbe riscosso consensi anche nel vicino capoluogo toscano. La struttura si trovava in un pessimo stato di conservazione dovuto sia alla natura sperimentale e al contempo delicata dell'originale organismo in ferro, sia ai più o meno improvvisati interventi di manutenzione succedutisi nel tempo. In particolare, si osservava uno stato di corrosione diffuso che in alcuni casi aveva compromesso anche elementi essenziali al buon funzionamento statico della struttura e a cui negli anni si era cercato di porre rimedio con una copiosa e reiterata

verniciatura che, oltre ad essere poco efficace, aveva finito col nascondere le forme di alcune originali soluzioni costruttive. All'epoca del nostro intervento il ponte era quindi estremamente deteriorato ed al limite delle sue capacità strutturali.

Ai classici problemi del restauro conservativo, che si intendevano affrontare con i criteri del minimo intervento e della reversibilità, si sommavano quelli conseguenti la natura unica e sostanzialmente artigianale del manufatto. La forma ideale del corpo sospeso nella complessa trama metallica ideata da Carcopino si era infatti scontrata, in fase realizzativa, con l'imperfetta realtà materiale del contesto e degli elementi costituenti la struttura stessa, ed era stata risolta nell'ambito del processo costruttivo col determinante contributo delle maestranze che avevano sfruttato il loro duttile sapere manuale per pervenire, con progressivi adattamenti, alla compiuta soluzione formale e strutturale delle connessioni più problematiche. È ad esempio il caso del confezionamento dei fasci di fili di ferro serrati ad intervalli regolari da un avvolgimento più sottile, così come i nodi, intrecciati come vere e proprie gomene, con cui tali pendini erano connessi ai fasci di sospensione; o ancora del fissaggio, sempre tramite legatura con fasci di fili metallici, dei tratti di ritenzione dei cavi in prossimità del passaggio sui pilastri di sostegno; e poi della minuziosa chiodatura

delle lastre di calpestio alle barre prismatiche dell'orditura secondaria dell'impalcato, così fitta ed articolata da assomigliare quasi ad un tessuto di maglia metallica, oltretutto adattata per assecondare la forte divergenza tra il piano della facciata tergale e quello del muro di contenimento del giardino. Nei confronti del restauro, questa forte componente di artigianalità – peraltro tipica delle opere in ferro di questo periodo – comportava un intervento oggettivamente difficile da progettare e questo soprattutto relativamente alla ricostruzione delle parti mancanti o troppo logorate: da una parte, infatti, non si poteva sperare di ricorrere a procedimenti codificati, vista la pressoché totale assenza di simili tematiche nei manuali di restauro, e dall'altra nemmeno di utilizzare le soluzioni standardizzate del mercato dell'edilizia, evidentemente incompatibili con la natura fabbrile e singolare del manufatto. L'unica soluzione possibile era quindi quella di intraprendere una strada sperimentale o, per meglio dire, empirica – in qualche modo parallela a quella virtuosa che aveva condotto all'edificazione del ponte – che, informata dagli stralci di manualistica del tempo e da prove non distruttive attuate in situ, consentisse di comporre ed adattare opportunamente i prodotti reperibili sul mercato. Ecco che anche il ruolo degli operai, simile a quello delle originali maestranze ottocentesche,

veniva ad assumere una rilevanza fondamentale nell'attuazione del progetto di restauro e imponeva relazioni di fiducia ed interscambio che un tempo erano forse consuete per il modo stesso di costruire, ma che oggi sono divenute quantomeno inusuali in una prassi dell'edificare che si avvale in larga misura del puro assemblaggio di componenti precostruite. Questo tipo di rapporto si è reso necessario ad esempio quando è stato necessario recuperare la tecnica della chiodatura a caldo per non perdere continuità visiva nella teoria formale delle unioni da ripristinare; o nella difficoltosa ricostruzione di uno dei nodi in fasci di fili che, ancorché reso appena distinguibile cromaticamente dagli originali, era opportuno confezionare con le modalità del tempo. Emblematico è, in questo senso, anche il problema della verniciatura finale, che si voleva ottenere identica a quella piombaggine con cui nell'Ottocento venivano generalmente trattate le strutture in ferro e in ghisa. La piombaggine è un composto a base di olio di lino cotto, nero fumo e grafite che per le sue caratteristiche è ormai incompatibile con le esigenze di durabilità e di protezione che oggi si richiedono per le strutture metalliche. Avendo provveduto, ben prima di dare avvio ai lavori, a predisporre dei campioni con un composto ottenuto seguendo l'originale ricetta ottocentesca, si è potuto verificare la rispondenza delle vernici disponibili sul mercato alle qualità cromatiche e di riflettanza degli stessi. Nessuna di queste, nonostante i nomi ammiccanti (ferro antico – antica piombaggine – grigio forgia, ecc...) si accostava neanche lontanamente alla resa della pittura originale, caratterizzata da una matrice omogenea che, pur risultando cangiante a seconda dell'illuminazione, manteneva una profondità e una compattezza del tutto peculiari.

La composizione di diverse vernici commerciali ha permesso, dopo una serie di tentativi, di trovare, per approssimazioni successive verificate direttamente sulle strutture del ponte, un'esatta rispondenza al colore ricercato, arrivando a sintetizzare una vernice che, pur mantenendo i soliti originali, li componeva in una matrice polimerica nettamente più resistente e duratura. A fronte di tutto questo, tuttavia, la capacità portante del ponte rimaneva un problema fondamentale dell'intervento, oltretutto reso estremamente complicato dall'elevata approssimazione di un modello strutturale inevitabilmente affetto da incertezze circa l'effettivo funzionamento dei vincoli e le reali caratteristiche

meccaniche del materiale. Inoltre, anche ammettendo di poter stabilire un range di parametri meccanici sufficientemente cautelativo da compensare le incognite sopra esposte, nonché quelle relative allo stato di degrado occulto delle connessioni, il ripristino della portanza originale non avrebbe mai potuto determinare un grado di sicurezza sufficiente al soddisfacimento dei requisiti minimi richiesti dall'attuale fruizione. Tra le molte ipotizzate, la soluzione scelta è stata quindi quella di sostenere il ponte dal basso con travi composte e appoggi regolabili che adattandosi alle irregolarità geometriche del manufatto non ne snaturassero la natura complessa e articolata e lasciassero intatta l'immagine della struttura da sopra l'impalcato, dalla villa e dal giardino, con un intervento peraltro del tutto reversibile.

In un percorso progettuale così complesso la committenza ha svolto un ruolo determinante, soprattutto per la rara capacità di comprendere e riconoscere il valore testimoniale di questo prezioso manufatto che è parte integrante e non marginale dell'insieme architettonico della villa. Questo piccolo ponte è infatti un tassello precoce di quella poco conosciuta produzione architettonica in ferro e in ghisa che in Toscana annovera invece molti esempi di grande interesse frutto del lavoro sapiente e talvolta visionario di progettisti che seppero precocemente sfruttare al meglio la produzione delle fonderie nostrane in un momento in cui questi materiali ancora rimanevano sospesi tra l'architettura del bello e quella dell'utile. Ne sono esempi eclatanti le leopoldine realizzazioni di Follonica, i mercati nuovi di Firenze e quello di Livorno, la cinta daziaria di Livorno, il ponte delle catene a Bagni di Lucca, il Tepidario Grande del giardino dell'Orticultura; e solo per rimanere a Firenze si potrebbero citare gli arredi del Piazzale Michelangelo, i ferri del Tempio israelitico, la tettoia della Meridiana di Palazzo Pitti, le balaustre della terrazza del Duomo; e una infinità di situazioni in cui, dal cimitero monumentale di San Miniato al Monte, fino alle vivaci cancellate diffuse nella fascia urbana ottocentesca, questi materiali seppero più di altri rappresentare con esattezza l'essenza di un'epoca.

A fronte di questo patrimonio si rileva oggi una generale indifferenza per lo stato di conservazione di molti di questi manufatti che spesso si incontrano frettolosamente riparati, a volte malamente restaurati o addirittura, lasciati in balia di un degrado che prosegue e si aggrava di

soluzione  
**ponte** natura  
 struttura  
 intervento  
 progetto  
 produzione  
 originale  
 restauro  
 originali  
 mercato  
 giardino  
 tempo  
 villa  
 capacità  
 fili  
 strutture  
 ottocento  
**ferro**



giorno in giorno nel sostanziale disinteresse delle istituzioni. D'altra parte, come accennato, l'intervento sull'architettura del ferro è intrinsecamente problematico e questo, sia per la mancanza di una adeguata letteratura che permetta agli operatori di disporre di una casistica di riferimento e di un modus operandi condiviso, sia per quelle peculiarità tipiche di questa produzione che rendono almeno parzialmente inefficaci i tradizionali strumenti della progettazione esecutiva e della direzione lavori.

In questo senso appare necessario e contingente ridefinire i criteri di intervento su quel patrimonio architettonico dell'Ottocento che, troppo spesso adombrato dalle glorie di altri secoli, rivendica uno specifico approccio, soprattutto per quelle opere metalliche che ne sono la componente al contempo più deflagrante e misconosciuta e che reclamano con drammatica urgenza interventi di restauro e consolidamento adeguatamente progettati ed eseguiti.

#### Immagini:

- [1] Vista laterale del ponte dalla via di Castello prima dell'intervento.
- [2] L'intradosso dell'impalcato dopo gli interventi di pulitura meccanica e chimica, prima del trattamento con vernice protettiva.
- [3] Esploso assonometrico delle colonne.
- [4] Un nodo inferiore di un pendino a restauro completato.
- [5] Le fasi di restauro di un nodo superiore dei pendini.

**Francesco Lensi**, ingegnere e dottore di ricerca, è docente di Storia delle Tecniche presso la Facoltà di Ingegneria di Firenze, professionalmente si è occupato di costruzioni metalliche sia civili che infrastrutturali.

**Fabio Turcheschi**, architetto e dottore di ricerca in Storia dell'architettura, professionalmente si è occupato di conservazione e restauro.

# La manualità e il tempo. Dialoghi sul modello di architettura

di Paola Ricco



In architettura i termini «modello» e «plastico» sono utilizzati pressoché indifferentemente, ma in realtà portano sfumature diverse: se l'uno riconduce al modus e rimanda a un processo rigoroso e standardizzato, l'altro ricorda una azione – il plasmare – assai meno certa, che tanto più ha successo quanto più è ondivaga, fatta di progressioni e arretramenti. Così, similmente, molteplici sono le finalità con le quali il processo creativo, che ha per scopo la conformazione di uno spazio architettonico, si avvale del modello. La cultura architettonica del primo Novecento, sospinta dalle avanguardie artistiche, trova nel plastico uno strumento efficace per lo sviluppo del progetto. Nei due formati della tela e della scultura, l'opera d'arte – e in specie quella astratta – è portatrice di una configurazione spaziale non cristallizzata: la sfida proposta dagli artisti è raccolta nell'ambiente progettuale e le sfaccettate esperienze che confluiscono nel Movimento Moderno esplorano il potenziale estetico delle tracce aperte dall'arte, avvalendosi della verifica sul plastico di architettura. Il pensiero torna al modello di Mies van der Rohe per un grattacielo di vetro sulla Friedrichstrasse a Berlino, in quanto strumento appropriato per far comprendere «cosa sarebbe il calcestruzzo, cosa l'acciaio, senza il vetro?»<sup>1</sup>, perciò in grado di pre-figurare, più del disegno, il progetto di architettura. Ugualmente la fotografia di una mano nell'atto di inserire un modulo abitativo all'interno della griglia lignea che rappresenta la struttura dell'Unité d'Habitation è divenuta immagine iconica e rivela non solo la soluzione per uno specifico progetto, ma anche un'idea che avviluppa tutto il percorso teorico di Le Corbusier. Non si

esaurisce in questi due termini il valore del modello il quale, come l'esperienza del Bauhaus ha mostrato, può essere oggetto di un percorso di conoscenza e formazione, soprattutto laddove rappresenta l'anello di congiunzione tra potenziale creativo e possibilità tecniche, materializzando così la soglia concettuale che esiste tra il fare artigiano e la produzione in serie.

Nei decenni a noi più vicini la produzione di molti architetti, alcuni noti anche al pubblico non attivamente coinvolto dai temi dell'architettura, mostra come il modello spesso sia il cuore del processo progettuale; citare alcuni nomi significherebbe escluderne molti altri, perciò preferiamo richiamare questa metodologia di lavoro e rilevare che, quando il plastico entra a far parte del corpus dei materiali di lavoro di un architetto, la sua efficacia travalica il singolo progetto: il modello ha valore non solo come oggetto in sé, ma anche per la sua collocazione all'interno di una successione di oggetti affini e come parte di una serie che costituisce un percorso ed è rivelatrice di un pensiero.

Sulla scorta di questi brevi cenni si può ribadire che il plastico di architettura è, a pieno titolo, uno strumento per progettare. Oswald Zoeggeler, architetto e professore di architettura e composizione alla Scuola di Ingegneria dell'Università degli Studi di Firenze, descrive come viene utilizzato il modello nel suo studio professionale:

Io credo molto al plastico di studio – afferma Zoeggeler – per rendersi conto di ciò che si è pensato. Il disegno è sempre una riduzione e ha il limite di essere piano, si lavora su una sola pianta, una sola sezione, talvolta con l'assonometria si cerca di visualizzare la terza dimensione. Ma

il progetto è idea dello spazio, e il modo più completo e più perfetto di valutarlo si trova nel costruirlo col plastico. Il plastico è essenziale.

E laddove il modello è strumento di verifica, allora trova una qualità necessaria nel carattere transitorio, nell'essere elemento in divenire, avulso dalla fissità: diventa il fulcro di un processo nel quale si alternano, alla ricerca di un compromesso, l'irruenza dell'accamparsi di gittito delle ipotesi di spazio, con i giochi di pazienza necessari per la ponderata verifica delle alternative possibili. Zoeggeler ci ha reso partecipi di una sua esperienza diretta raccolta nello studio di Denys Lasdun e ricorda che il progetto del Royal National Theater di Londra si è svolto con l'aiuto di molti plastici di studio e di un grande modello, relativo a un ampio intorno urbano, collocato su tavoli mobili e modulari così da poterlo – letteralmente – aprire ed entrarvi per verificare specifici angoli visuali.

Franco Gizdulich mostra un altro punto di vista. Lo incontriamo nel suo studio, uno spazio che ricorda una bottega artigiana dove protagonista assoluto è il legno e alcuni fondamentali strumenti che servono per lavorarlo, compresa una macchina per il taglio laser. Gizdulich è architetto e autore di modelli di architettura: alcuni sono ricostruzioni storiche nate dallo studio dei documenti, altri hanno finalità conoscitive perché realizzati per mostre o collezioni museali allo scopo di agevolare la comprensione di note architetture, infine ai precedenti si aggiungono i plastici di rappresentazione realizzati su commissione degli architetti. Una prima riflessione proposta da Gizdulich riguarda il suo rapporto con i progettisti:

Ognuno vuole delle cose diverse, a seconda del progetto vuol far vedere alcune cose piuttosto che altre, perciò bisogna sforzarsi di mostrare il punto di vista di chi ha commissionato il modello. È necessario semplificare molto, i disegni sono ricchi di particolari, quindi è importante saper scegliere, per far vedere alcune cose e metterne altre in sottopiano.

In sostanza Gizdulich ricorda l'importanza di un lavoro a priori, condotto nella sfera del pensiero prima ancora che nell'ambito manuale:

Prima di pensare alla riuscita del modello, si dovrebbe pensare alla forma architettonica; sia nel realizzare un proprio progetto, sia nel realizzare il progetto di un altro, si deve guardare essenzialmente la forma, anima del progetto, e cercare di istituirlo. La resa della forma spaziale è la cosa più importante. Apparentemente lo si potrebbe fare con la realtà virtuale, ma non è la stessa cosa perché nella realtà virtuale la terza dimensione coincide con una simulazione, è una apparenza.

Nel ripercorrere la sua formazione Gizdulich ci ricorda che all'interno della facoltà di architettura di Firenze, dove ha studiato e si è laureato, non erano molti i professori che spronavano gli studenti a usare il plastico di studio.

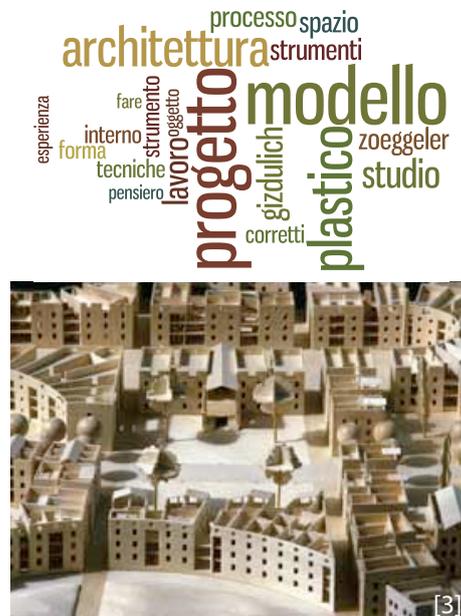
Gilberto Corretti, architetto e designer, conferma quanto sostenuto da Gizdulich. Negli anni sessanta, alla facoltà di architettura di Firenze, il plastico di studio era richiesto solo da pochi docenti fortemente orientati all'uso di tale strumento come, ad esempio, Leonardo Ricci nel corso di Visual Design. In quel contesto è significativa l'esperienza svolta da Corretti con Archizoom e gli amici del Superstudio nel momento in cui realizzano gli oggetti per la mostra «Superarchitettura» (1966), prodotti nell'officina e con gli strumenti della falegnameria Rangoni di Scandicci. Nascono così degli oggetti definiti nelle loro qualità estetiche ma ancora in attesa di essere ingegnerizzati, e a questo compito assolveranno gli artigiani e i tecnici di Poltronova. Il modello dunque è stato il punto di partenza per un confronto ed ha avuto il ruolo di prototipo intorno al quale si instaura la collaborazione necessaria tra il progettista, che intuisce e studia la forma, e l'artigiano, che mette a disposizione la propria esperienza per portare l'oggetto alla produzione. Come ricorda Corretti l'oggetto di design nasceva come espressione di un progetto partecipato nel quale sono attivi più individui che si interfacciano, ciascuno con le proprie competenze, all'interno di un

flusso di lavoro che in alcuni passaggi è condiviso.

Zoeggeler, Corretti e Gizdulich si confrontano con il tema del modello da punti di vista diversi, come è inevitabile accada per tre architetti che hanno indirizzato la loro professionalità verso ambiti differenti; non mancano però alcune riflessioni comuni, soprattutto in relazione al modo in cui gli strumenti di modellazione digitale hanno modificato l'uso del disegno e del plastico. Il modello digitale offre evidenti vantaggi rispetto a quello reale poiché è più adeguato alle attuali caratteristiche del lavoro degli architetti, un lavoro spesso svolto a distanza e con tempistiche molto brevi, inoltre agevola la visualizzazione dello spazio sia in fase progettuale sia in fase di comunicazione del progetto al committente, togliendo l'ingombro fisico della materia. Tuttavia, come solitamente accade in coincidenza di un importante passaggio tecnologico, se alcuni vantaggi si acquisiscono, altre consuetudini si smorzano:

[...] il computer è utilissimo – sostiene Zoeggeler – però allontana il contatto che si aveva con le mani, il senso della materialità, del sentire la carta, dell'usare il colore, il tatto viene meno e non c'è artigianalità; l'idea dalla testa salta il passaggio attraverso la mano e la materia, e si ottiene subito una immagine. Se il computer risolve tante cose, forse rende tutto talmente veloce che viene meno uno spazio di tempo. Dover rappresentare una architettura con il modello fisico implica dover pensare più a lungo.

Il tema del tempo ci permette di avvicinare ancora una volta le considerazioni di Zoeggeler, Corretti e Gizdulich. L'uso del modello di architettura e il confronto con la materia corrisponde a un passaggio conoscitivo che mette in crisi o rafforza alcuni caratteri del progetto. Verificare il progetto tramite il plastico implica dedicargli un tempo che è concesso in misura minore dalla immediatezza di visualizzazione degli strumenti digitali. Ciò non deve costituire un alibi per guardare con diffidenza alla tecnologia in continuo aggiornamento ma, al contrario, deve imprimere una spinta verso un uso integrato dei diversi strumenti del progetto: è necessario e urgente fare in modo che nel percorso formativo di un progettista, il confronto con la manualità e la materia possa esplicarsi anche all'interno di un laboratorio di modelli, possibilmente aggiornato alle più recenti tecniche di lavorazione dei materiali. Superando il timore che i nuovi strumenti di lavoro



sostituiscano altri più consolidati, si può approdare a una consapevolezza che permetta di usare tutti i mezzi disponibili nella logica più opportuna possibile, al fine di dare forma e sostanza artistica alle tecniche che via via vengono disvelate. Ciò permetterebbe di trovare riserve auree foriere di nuove ricchezze culturali: come molti momenti storici hanno dimostrato, non si tratta di precludere l'incurisione delle tecniche nel processo creativo, quanto piuttosto di fare in modo che tali tecniche siano alimentate da una sapienza che metta insieme plurime competenze e che sia modellata su esigenze non solo strumentali ma anche estetiche. Un processo di questo tipo inevitabilmente continuerà a trovare un passaggio essenziale e virtuoso nel momento della manualità e nel tempo del pensiero che essa richiede.

#### Note e riferimenti bibliografici

- 1 È questo il titolo di un breve testo di Mies van der Rohe (V. Pizzigoni, a cura di, *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 79).

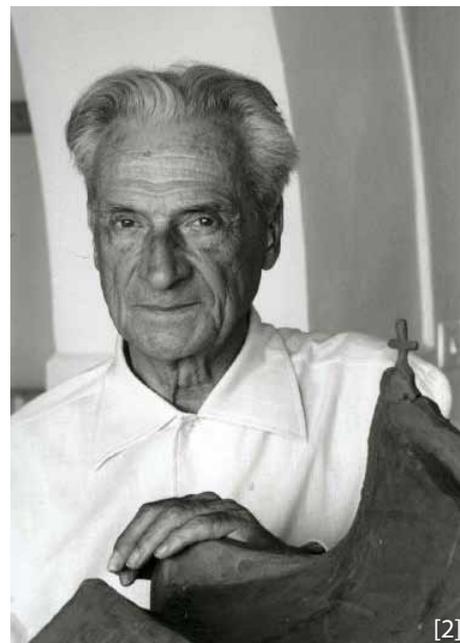
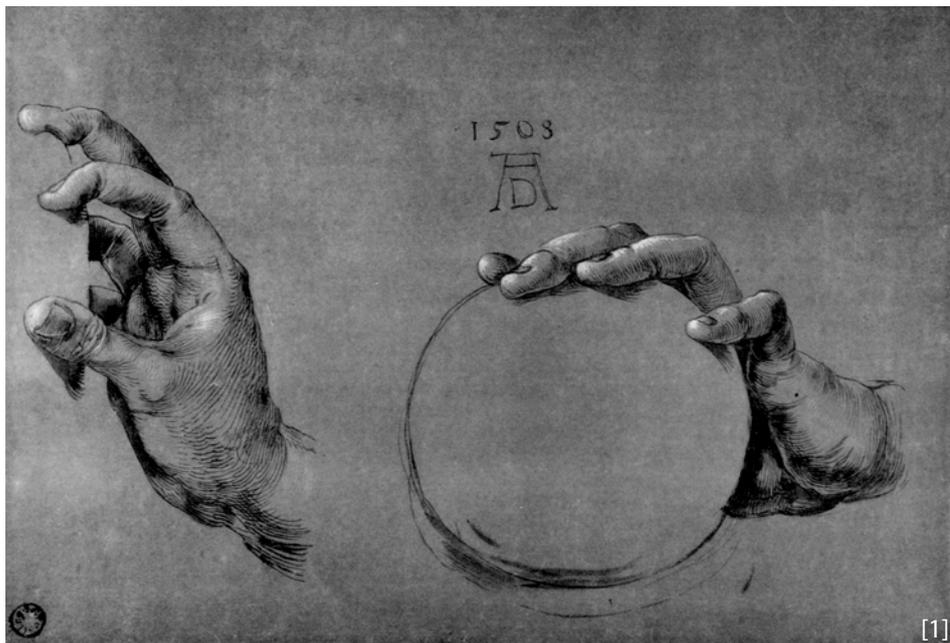
#### Immagini:

- [1] Archizoom, *No-Stop City*, «Paesaggio interno», 1970;
- [2] Arata Isozaki, edificio a Roma, modello di Franco Gizdulich per la ottava Biennale di Architettura di Venezia (2002);
- [1] Studio Zoeggeler architetti, progetto urbano «Semirurali», Bolzano, 1987

**Paola Ricco** è architetto e storica dell'architettura. Svolge attività indipendente nell'ambito della ricerca e della didattica collaborando con le Università di Firenze e di Camerino. Collabora con Image come curatrice di Image Archive, archivio dedicato alla valorizzazione del video di architettura.

# Mani, architettura, città

di Giancarlo Paba



**M**ani che sanguinano. Giovanni Michelucci ha dedicato a Brunelleschi uno dei suoi scritti più significativi, forse quello nel quale sono tenuti insieme i fili della sua visione dell'architettura e della città: una concezione vivente dello spazio, la città come continua rivoluzione, il rapporto tra architettura e natura, l'orrore verso ogni forma di recinzione (fisica, sociale, spaziale), la dimensione collaborativa del fare architettura e città (che coinvolge tutti i cittadini, dalle maestranze alla gente del mercato). In molti luoghi del libro il lavoro manuale è protagonista, e anzi la città appare come un grande cantiere o un insieme di cantieri, nei quali «l'attitudine sperimentale» spinge «gli artigiani a dare un saggio di virtuosismo». L'opera di Brunelleschi supera naturalmente i confini dell'artigianato, come luogo della tradizione e della buona ripetizione, ma la sintesi tra tecnica, arte e umanità che Brunelleschi rappresenta è radicata nelle pratiche e nei mestieri della città: «egli era orafo, scultore, costruttore di orologi, di macchine teatrali»; «aveva la mente più dritta al fare che al parere»; la sua vita si svolgeva nel contatto quotidiano con i muratori, gli scalpellini; «andava a impolverarsi alla fornace»; ed era infine il primo – qui Michelucci cita Giulio Carlo Argan – «ad affermare il carattere intellettuale del lavoro costruttivo» (Michelucci 2011, passim).

In particolare vorrei sottolineare questa osservazione:

Chi ha visto murare d'inverno una parete di mattoni, sa che le mani dei muratori e dei manovali, via via che il lavoro procede, si arrossano e sanguinano; come sanguinano quando in luogo dei mattoni si usa la pietra calcare. [...] Al tempo di Brunelleschi [...] le mani dei muratori e dei manovali erano certamente bruciate dai mattoni con i quali costruivano gli interminabili anelli della cupola. Quando si parla della cupola e dei suoi enormi contenuti tecnici ed estetici sembra privo di senso e anzi può essere ritenuto inopportuno e anche umiliante il richiamo alle mani dei muratori e dei manovali; benché siano state tante e indispensabili per l'opera 'magnifica e gonfiata'. Pure, a chi salga faticosamente i tanti gradini della scala che conduce alla lanterna, vien fatto di toccare il muro costruito a spina di pesce o a ricorsi paralleli con la stessa leggerezza con cui si tocca un oggetto prezioso (Michelucci 2011, pp. 39-40; sull'importanza del cantiere nella visione di Michelucci vedi il bell'articolo di Franco Carnevale, 2012).

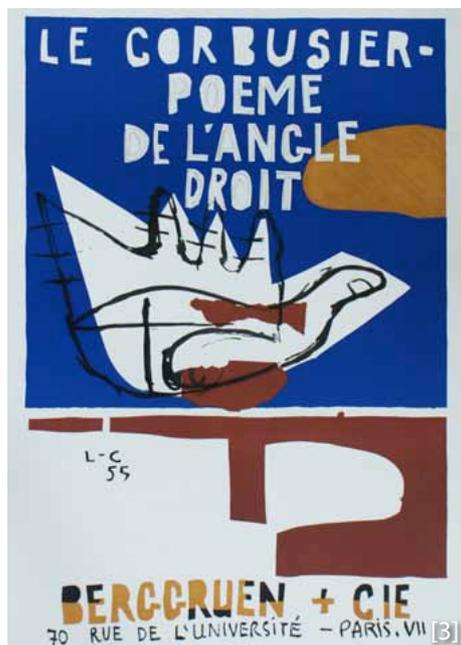
Da una parte quindi le mani dei muratori, le mani che fabbricano, insanguinate dal lavoro, dall'altra parte l'importanza delle mani che toccano, del tatto, del contatto diretto con i materiali, nella percezione dell'architettura e della città. Dall'alto della cupola la città si mostra a

distanza, «la vita si svolge seguendo itinerari tortuosi e ininterrotti [...] e provoca sgomento», e gli uomini appaiono lontani e ci se ne potrebbe dimenticare,

[...] se sulla cupola, a portata di mano non vi fosse un richiamo alla loro presenza, ovunque. Le grandi sagome di marmo che sottolineano l'andamento dei costoloni [...] sono state lavorate dai marmorari in modo da trasmettere nei secoli la misura e l'impegno della loro umanità (Michelucci 2012, p. 104, corsivo mio).

In quelle sagome, in quei materiali, è incorporato il lavoro che ha costruito la città, intesa come «immenso deposito di fatiche [...], opera delle nostre mani», secondo la famosa definizione di Carlo Cattaneo.

Il tatto è il senso più trascurato, eppure la percezione dell'ambiente non sarebbe possibile senza di esso, senza la pelle, senza la mano che del tatto condensa il carattere più intelligente e tentativo. La pelle è in realtà l'organo di senso più esteso del nostro corpo: essa contiene 50 recettori ogni 100 millimetri quadrati ed è capace di trattare un numero infinito di stimoli e di sensazioni attraverso una grande quantità di terminazioni nervose. Il tatto è il più necessario dei sensi: possiamo con sofferenza accettare una vita senza udito, senza vista, senza odorato, senza sapore, ma non possiamo neppure



immaginare un corpo senza pelle (Roda-way 1994; Paba 1998). Il tatto, inoltre, è un senso continuamente acceso, attraverso l'epidermide siamo sempre *in touch* con l'ambiente, il nostro corpo è immerso in una *haptic space*, in uno spazio tattile e avvolgente, che le nostre mani sono capaci di esplorare, (com)prendere, e quindi poi fabbricare. Juhani Pallasmaa in un libro dedicato alle mani, parla appunto di *thinking hand*, della mano come interfaccia intelligente e riflessiva tra corpo e realtà (Pallasmaa 2009). Se guardando un'architettura brutalista percepiamo da lontano la scabrosità dei materiali costruttivi è perché un giorno su quel cemento una mano si è screpolata; se i nostri occhi ci suggeriscono la «liquidità» di un pavimento di linoleum è perché i nostri piedi un giorno vi sono scivolati. Senza le mani – osserva ancora Michelucci – non esiste architettura e non esiste città *appropriata*:

Brunelleschi ha la forza di *prendere tutta la città nelle mani*, tanto la vive e l'ha vissuta in ogni suo attimo, e sembra conoscere il suo destino così profondamente da poterla plasmare come si plasma la creta; ogni passo o gesto della città gli è suggerimento, ispirazione, certezza della forma appropriata (Michelucci 2012, p. 74, corsivo mio).

*Mano aperta.* Il *Poème de l'angle droit* è una delle opere più interessanti di Le Corbusier scrittore e letterato – in un li-

bro recente Niklas Maak ha ricordato che nella sua carta identità Le Corbusier si era definito «*homme de lettres*», non architetto (Maak 2011). La penultima strofa di questa lunga poesia è dedicata appunto alla mano:

Essa è aperta poiché  
tutto è presente disponibile  
coglibile  
Aperta per ricevere  
Aperta anche perché ciascuno  
vi venga a prendere  
Le acque scorrono  
il sole illumina  
e complessità hanno intessuto le loro  
trame

i fluidi sono dappertutto.  
Gli utensili nella mano  
Le carezze della mano  
La vita che si gusta attraverso  
il plasmare delle mani  
La vita che è nella palpazione

Piena mano ho ricevuto  
Piena mano dono  
(Le Corbusier 2012, p. 170).

Jan Calatrava, nel commento che accompagna l'edizione italiana del poema, commenta così i versi di Corbu:

La mano aperta è, come si sa, una delle immagini chiave del Le Corbusier del dopoguerra [...]. La mano è il punto di contatto tra l'architetto e il mondo [...]. Nella splendida litografia di pagina 145 è raffigu-

rata sulla linea dell'orizzonte [...]. Riassunto e sintesi di tutte le mani che si sono succedute nel corso delle pagine del libro, il suo carattere aperto esprime adesso l'infinità delle possibilità, il vasto campo d'azione possibile, e nel contempo la sua doppia funzione attiva di raccogliere e passiva di ricettacolo da cui 'ciascuno venga a prendere'. È aperta, anche, perché non solo ha a che fare con il lavoro in senso stretto, ma con il riordinamento globale del mondo. È la mano che può impugnare lo strumento trasformatore del mondo, ma anche la mano che accarezza; è l'attività creatrice, fatta al tempo stesso di ordine razionale e di emozione poetica (Le Corbusier 2012, pp. 206-207).

Uno dei suoi collaboratori, André Wogenscky, ha dedicato un piccolo libro alle mani di Le Corbusier, mani che hanno percorso in lungo e in largo la sua vita e la sua opera:

Le sue mani lo rivelavano. Sembrava che le sue mani lo tradissero. [...] Due grandi mani forti, grandissime, incise come al bulino da solchi molto profondi. Falangi muscolose. Mani vibranti, animate. Mani avvolgenti. [...] Mani che sembravano esitanti da cui usciva la precisione. Mani che cercavano sempre, come il suo pensiero. E nelle sue mani si leggevano la sua angoscia, la sua delusione, la sua emozione, e la sua speranza. Mani che avevano e avrebbero disegnato tutta la sua opera. [...] La mano che ama toccare e prendere (Wogenscky 2004, pp. 22-23).



[5]

*Mani-polazione versus manu-tenzione.* Ha scritto ancora Michelucci in *Brunelleschi mago*: «la città ha un suo carattere, una sua norma, un principio di compimento intrinseco, che tollera malamente le deviazioni e le *manipolazioni*, come gli stessi ostacoli naturali alla sua evoluzione» (Michelucci 2012, p. 98, corsivo mio). Mani sulla città, mani e piedi, manipolazioni. Le mani, e le protesi tecnologiche nelle quali si prolungano, hanno manipolato la terra intensamente, profondamente. Da questa *manipolazione* sono derivate conseguenze importanti e la figura della terra è cambiata. Il metabolismo del mondo si è modificato e persino la sua forma fisica. George Perkins Marsh ha definito l'uomo come *geological agent*, per sottolinearne la capacità di modificare gli assetti materiali della terra, ed anzi il titolo originario, poi abbandonato, della sua grande opera sulle relazioni tra uomo e natura, era *Man, the Disturber*, per dire come l'azione dell'uomo fosse ormai in grado di provocare danneggiamenti e rotture nell'organismo territoriale (Marsh 1864). L'uomo ha oggi una forza tettonica, e il suo peso sulla terra viene chiamato appunto *impronta ecologica, footprint*, come fosse l'orma di un piede: quando la manipolazione dell'ambiente supera una certa soglia è come se la mano avesse dato uno schiaffo alla città, come se il carico di umanità artificiale sostenuto dai

piedi fosse in grado di spezzare la resistenza della terra.

All'urbanistica come *mani-polazione*, Michelucci contrappone l'urbanistica come *manu-tenzione*, come cura: «la pratica per Brunelleschi è semplicemente vegliare il corso del mondo, quello umano e quello delle cose, di cui si riconosce la profonda unità, e attenderlo senza finzioni». E ancora: «Quando nell'artefice non vi è altra preoccupazione che quella di rendere l'oggetto partecipe della vita per esaltarla in tutti i suoi contenuti, l'oggetto troverà spontaneamente la *misura* adeguata», un'attenzione verso la «misura» che porterà Michelucci persino a deplorare il peso eccessivo di Palazzo Strozzi, come «segno di violenza materiale che avvilisce l'ambiente» (Michelucci 2012, pp. 23, 57).

Rifiuto della *manipolazione* quindi, rispetto dei *manufatti*, degli *artefatti*, necessità della *manutenzione*: il programma di Brunelleschi, riletto e reinterpretato da Michelucci, è ancora attuale. Quando di recente Renzo Piano ha affermato che «alle nostre periferie occorre un enorme lavoro di rammendo, di riparazione», si colloca nel solco di quella tradizione della città come opera d'arte collettiva, quotidianamente e minutamente trasformata, come cantiere di cantieri, nel quale è possibile realizzare un equilibrio tra artigianato e genialità, tra manutenzione e innovazione, tra «principio di compimen-

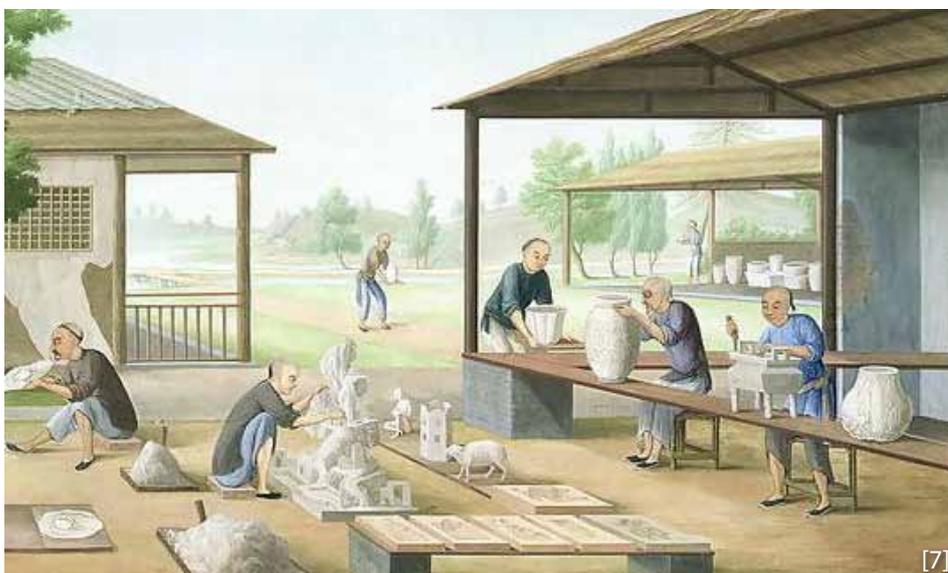
to intrinseco» e «attitudine sperimentale», per utilizzare ancora una volta le parole di Michelucci. Cucire, aggiustare, riparare, rimettere in sesto, ricomporre, costruire sul costruito: Piano utilizza il linguaggio femminile della manutenzione e della cura, nel discorso di accettazione della nomina a senatore, pubblicato nei giornali e intitolato appunto *Il rammendo delle periferie* (Piano 2014).

Nel lungo documentario che Wim Wenders ha dedicato al grande sarto giapponese Yohji Yamamoto (*Appunti di viaggio tra moda e città*, 1989) le mani sono le protagoniste del racconto visivo. Le mani dei sarti sono tradizionalmente precise, esperte, sottili: disegnano, tagliano, cuciono, toccano le stoffe e i materiali, misurano, pensano, parlano. Di quel film sono soprattutto due momenti che mi sono rimasti impressi. Il primo mostra Yamamoto e i suoi collaboratori che aggiustano i vestiti sul corpo della modella, *modellandolo* appunto, trasformando la stoffa in un *abito*, in un luogo nel quale il corpo *abita* (come ricorda Giuliana Bruno abito e abitare hanno la stessa radice etimologica). Nelle mani del sarto-artigiano (dell'architetto-artigiano), il manufatto diventa artefatto, fatto ad arte con le mani, e quella modellazione dell'abito sul corpo, richiama un'uguale possibilità di modellazione dell'abitare sul corpo urbano (Bruno 2006, Paba 2010).



Il secondo momento del film, particolarmente suggestivo, è quando nel finale esso mostra un gruppo di collaboratori di Yamamoto, distesi su un pavimento di legno, che lavorano intorno al taglio di un vestito. La camera riprende la scena dall'alto e stringe progressivamente l'immagine sulle braccia, e poi solo sulle mani, che armoniosamente insieme tagliano, giuntano, spostano, sistemano i pezzi di stoffa.

Mani che collaborano, sfiorandosi appena, passandosi i materiali l'un l'altra, senza fretta, senza competizione, in un processo che appare letteralmente *manifattura*, di una cosa, insieme, da parte di mani amiche, collaboranti. Così nasce un abito: come piccola architettura abitata, almeno la prima volta, dalle mani che l'hanno costruita. Così nasce (dovrebbe nascere) un'abitazione, e quell'abitazione collettiva che chiamiamo *città*.



michelucci  
 grande aperta mondo  
 vita muratori  
 terra tatto corbusier  
 brunelleschi  
 senso materiali  
 libro prendere  
 architettura  
 corpo lavoro  
 mani città  
 opera

#### Riferimenti bibliografici

- G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio, tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- F. Carnevale, *La chiesa dell'autostrada: i costruttori e l'architetto*, in «Epidemiologia & Prevenzione», 6, 2012.
- Le Corbusier (J. P. Jeanneret), *Poème de l'angle droit*, Tériade Editeur, Paris, 1955 (ed. it. con traduzione e commento di Juan Calatrava, Electa, Milano, 2012).
- N. Maak, *Le Corbusier: The Architect on the Beach*, Hirmer, München, 2011.
- G. P. Marsh, *Man and Nature; or, Physical Geography as Modified by Human Action*, 1864 (tr. it. *L'uomo e la natura. Ossia la superficie terrestre modificata per opera dell'uomo*, FrancoAngeli, Milano, 1993).
- G. Michelucci, *Brunelleschi mago*, Medusa, Milano, 2011.
- G. Paba, *Luoghi comuni. La città come laboratorio di progetti collettivi*, FrancoAngeli, Milano, 1998.
- G. Paba, *Corpi urbani. Differenze, interazioni, politiche*, FrancoAngeli, Milano, 2010.
- J. Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Wiley & Sons, Chichester, 2009.
- R. Piano, *Il rammento delle periferie*, in «Il Sole 24Ore», supplemento domenicale, 26 gennaio 2014.
- P. Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, London, 1994.
- W. Wenders, *Notebook on Cities and Clothes*, <[http://www.youtube.com/watch?v=\\_OzoHt0ErO4](http://www.youtube.com/watch?v=_OzoHt0ErO4)> (03/04).
- A. Wogenscky, *Le mani di Le Corbusier*, Mancosu, Roma, 2004.

#### Immagini:

- [1] Albrecht Dürer, *Disegno della mano di Dio*, 1508;
- [2] Giovanni Michelucci con un modello, anni Sessanta;
- [3] Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, 1947/1953;
- [4] Le Corbusier, *Plan Voisin*, Parigi 1925;
- [5] Wim Wenders, *Appunti di viaggio tra moda e città*, 1989
- [6] *Arte del costruire, formella del Campanile di Giotto*, collaboratore di Andrea Pisano, Firenze 1334-1336;
- [7] Artista cinese anonimo, prima metà dell'Ottocento

**Giancarlo Paba**, professore ordinario di *Tecnica urbanistica nell'Università degli Studi di Firenze*, dal 2012 è il *Presidente della Fondazione Michelucci*.

## La sperimentazione per il recupero dei Centri Storici in Toscana (1972-1980)

di Massimo Balsimelli

Università degli Studi di Firenze – Dipartimento di Architettura (DIDA)

La tesi affronta il programma di recupero dei Centri Storici intrapreso dalla Regione Toscana dal 1972 al 1980 attraverso la lettura dei piani, e delle vicende a essi collegate, di quattro centri minori eletti come riferimenti dell'armatura urbana regionale.

Nel dibattito, nella prassi e nelle leggi, dalla Costituzione alle Regioni, gli anni 60 sono fondamentali: si aprono con il Congresso di Gubbio (1960) da cui nascono la Carta omonima e l'Associazione Nazionale Centri Storico Artistici (ANCSA); si chiudono con le tensioni sociali, politiche e culturali del '68, che influiscono sulla proposta dell'ANCSA di inserire la residenza popolare nel centro storico, sulla emanazione della legge sulla casa (865/71), sull'istituzione delle regioni a statuto ordinario (giugno 1970).

Non meno importante, infine, è stato l'apporto conoscitivo della mostra e della pubblicazione *Città murate e sviluppo contemporaneo. 42 centri della Toscana*, promosse dal Centro Internazionale per lo Studio delle Cerchia Urbane (CISCU, Lucca, 1968) e curate da Edoardo Detti, Gian Franco Di Pietro, Giovanni Fanelli.

Nel 1972 la Regione Toscana destina

parte dei fondi della legge 865 per interventi nei centri storici mediante piani particolareggiati di recupero (DCRT n. 31 del 26 maggio 1972). L'esperienza, voluta dall'assessore all'urbanistica Gino Filippini e denominata «pilota» per la mancanza di riferimenti giuridici, tecnici, economici, coinvolge i centri di Castagneto Carducci, Montepulciano, Pietrasanta e San Giovanni Valdarno (DCRT n. 247 del 24 novembre 1972); fra i progettisti spiccano, nell'ordine, Luigi Gazzola; Giuseppe Samonà, Alberto Samonà; Ludovico Quaroni; Edoardo Detti, Gian Franco Di Pietro.

Da questo substrato è scaturita la L.R.T. n. 59/1980 – *Norme per gli interventi per il recupero del patrimonio edilizio esistente*.

Sul piano operativo alla fine degli anni 70 i piani di Castagneto Carducci, Montepulciano e Pietrasanta risultano bloccati per difficoltà procedurali, mentre San Giovanni Valdarno realizza il progetto degli architetti Detti e Di Pietro.

Tre fattori hanno concorso alla riuscita:

- la scelta della variante al PRG anziché del piano particolareggiato;
- la creazione da parte dell'Amministrazione comunale di un apposito assessorato per il centro storico;



- l'istituzione in via ufficiale, dal 1979, dell'Ufficio Centro Storico, con a capo l'architetto Franco Giornelli, che ha avuto un ruolo guida per tutta l'attività edilizia delle operazioni di recupero.

Su queste basi si è sviluppata una sinergia, sino allora inesplorata, tra Amministrazione, progettisti e cittadinanza.

Il lavoro svolto da Giornelli, che discende dagli insegnamenti di Detti e Di Pietro, inizia con la schedatura degli edifici (1973-1975) e si configura poi come raccordo con le esigenze degli abitanti e come supporto alle maestranze sulla base di una cultura tecnica direttamente connessa al cantiere.

Giornelli ha valorizzato edifici apparentemente banali; ha rivisitato le tecniche costruttive tradizionali con l'istituzione di «corsi di formazione» per giovani maestranze, avvalendosi di artigiani ancora in possesso delle tecniche costruttive tradizionali. Nella frequentazione dei cantieri affrontava anche i particolari più minuti ed era solito schizzare le soluzioni direttamente sui paramenti murari o sulle tavole per le impalcature.

### Immagini:

[1] San Giovanni Valdarno. Cantiere per la ristrutturazione del 'Palazzaccio' con destinazione a casa albergo per studenti e anziani, 1980;

[2] L'Ufficio Centro Storico di San Giovanni Valdarno, istituito negli anni Settanta, in un'immagine d'epoca.

Massimo Balsimelli architetto, si è laureato con questa tesi nel febbraio 2014, con relatore il prof. Gabriele Corsani e correlatore il prof. Gian Franco Di Pietro



**gruppo  
 falegnameria  
 fantacci  
 design**

Designer del legno dal 1955.  
In Italia.

*G. Michelucci*  
**archivio  
michelucci  
artigiano**

n° Zero

Marzo 2014

**IL GRUPPO**

Una grande eredità  
progettuale pronta  
per il futuro.

**LA FALEGNAMERIA**

Dove la sapienza incontra  
il saper fare e la materia  
prende forma.

**IL MAESTRO**

Giovanni Michelucci.  
Protagonista della storia e  
del dibattito in Italia.

**L'ARTIGIANO**

Sergio Fantacci, prezioso  
falegname scelto per  
trasformare l'idea in opera.

**LA COLLEZIONE**

Prodotti in esclusiva  
disponibili nuovamente sul  
mercato.

**LA FONDAZIONE**

Qui continua il dialogo  
sull'Architettura.

**L'ORIGINALITÀ**

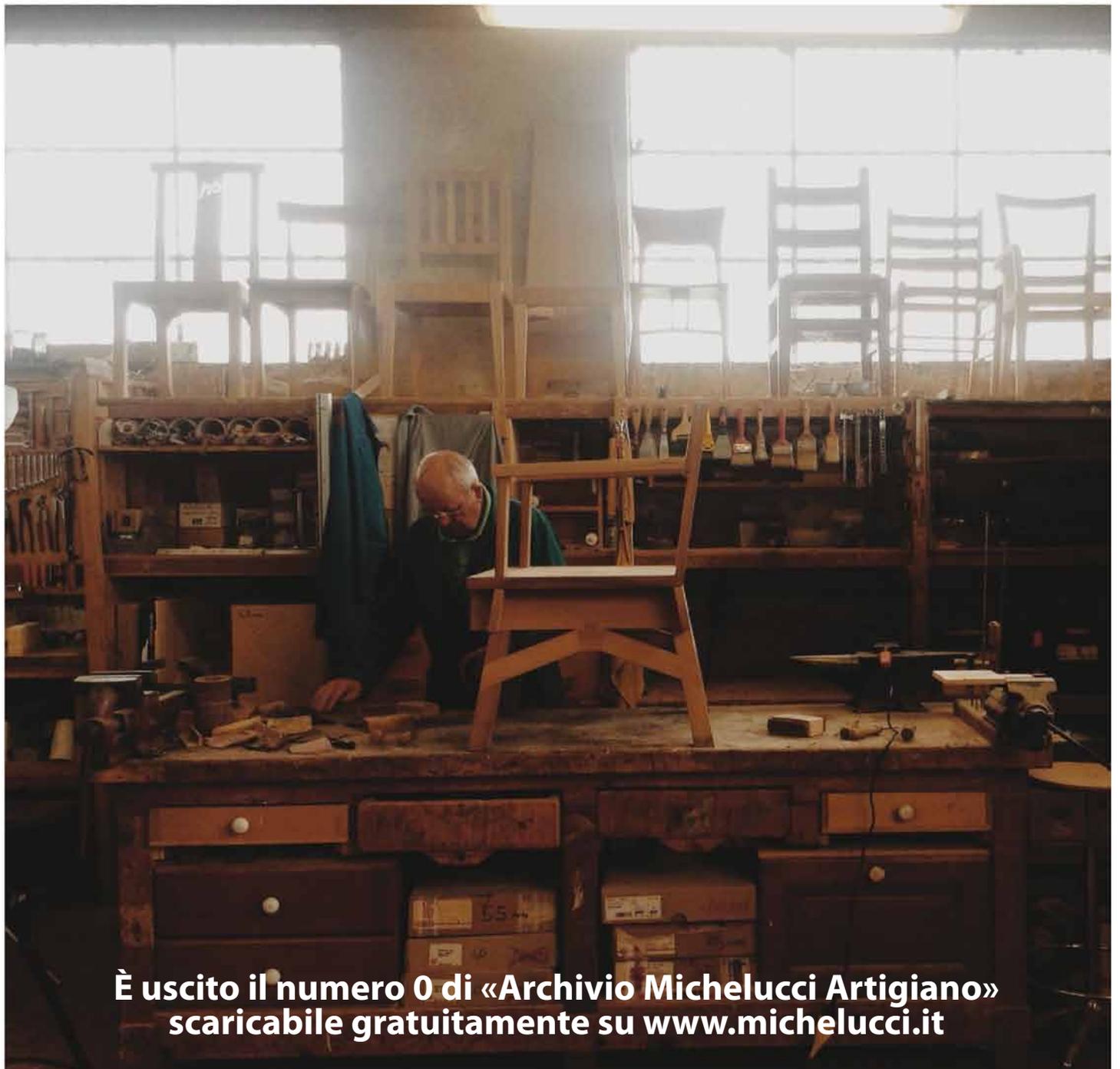
La garanzia di possedere  
una creazione unica.

**L'ALBERO**

La ricerca del materiale  
come espressione dell'amore  
per la creazione.

**DIARIO**

Immagini della vita  
in Fondazione.



**È uscito il numero 0 di «Archivio Michelucci Artigiano»  
scaricabile gratuitamente su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)**

# LA CITTÀ DI MICHELUCCI

a cura di Corrado Marcetti, direttore della Fondazione Michelucci

## ATTUALITA' ARTIGIANATO

Avrei voluto trovarmi P. durante MOSTRA ART / RENDERMI CONTO - PRODUZ.  
P. perchè PUO' Darsi GIA' RISOLTO-PROBLEMI accennerò, quindi APRA  
PORTA APERTA:

COMUNQUE tratterò ARGOMENTO PUNTO VISTA <sup>suscettibile discussione</sup> ~~spere potrà interessare.~~  
CREDO che ART. ANCORA COMPITO IMPORTANTE assolvere:

ANCORA, SEBBENE INDUSTRIA PRODUZIONE SERIE  
darà MERCATO GRAN PARTE RICHIESTA POPOLAZIONE.

VEDREMO QUALI COMPITI!

INTESO DIRE che CRISI A. dovuta INDIFFERENZA PUBBLICO  
MANCATA RICHIESTA ESTERA

( indipend. crisi generale mondiale )

VERO!: ma PUBBLICO interessa <sup>molte cose:</sup> MACCHINA CAFFE' - CUCINE  
BICICLETTA

DIVANO LETTO

ARMADI MURO; TAVOLINI RIBALTABILI; STOVIGLIE INFRANGIBILI;  
<sup>con utensili</sup> GUARDA ciò che PRATICAMENTE UTILE, SERVE e GLI DA' CONFORTO;  
ciò che ECONOMICAMENTE utile NEL SENSO SPAZIO, DURATA,  
CERCA ciò che RIDUCE MINIMO CASA per

RIDURRE MINIMO COSTO, FATICIA, PULIZIA

SI DISINTERESSA PRODUZIONE A. non indispensabile. a organizzare  
~~che si dedica soprattutto a oggetti decorativi~~ <sup>semplificare</sup> nta.

DA COSA DERIVA

MANCATA RICHIESTA

ESTERO? Stesse cose e.

ERRORE 1° = PRINCIPIO CONCORRENZA

PORTACENERE 3 LIRE : 1000: L.I.20

ARTIGIANATO SERIO NON RISPOSE

MA RISPOSERO IMPROVVISATI!

1000 PORTACENERE MALFATTI e IN STILE

MERCATO CATTIVO NOME ARTIGIANATO GENERALE = <sup>con</sup> MOBILI = ecc.

ESPORTAZIONE FIBRA

( ALTRI PAESI ECCELLENTI OGGETTI

MENTRE ITALIA PREOCCUPATA TANTO

VINCERE MERCATO

MOBILI BASSO PREZZO, FRANCIA VINSE

IN SE MERCATO ECCELLENZA PRODUZIONE MODERNA, PUR FACENDO PREZZI ALTI

GM, «Attualità Artigianato», Archivio Fondazione Michelucci, Lezioni universitarie, s.d. [Bologna, anni Cinquanta]

# Michelucci e Fantacci: una storia artigiana



Il rilancio della produzione di una serie di opere di design di Giovanni Michelucci da parte del Gruppo Falegnameria Fantacci Design – un gruppo giovane, nato per iniziativa di Fabio Pratesi e Stefano Zaccaria, che riprende un marchio storico del settore del mobile dai primi anni Settanta associato alla produzione degli arredi disegnati dall'architetto – ha il merito di riannodare un filo spezzato (in seguito alla cessata produzione da parte dell'allora Delecta) attraverso un dialogo intergenerazionale e il coraggio di una sfida lanciata in un paesaggio del lavoro che la crisi ha profondamente modificato. Compresi i cambiamenti intervenuti nel mondo dell'artigianato e nella produzione del mobile.

A seguire i giovani artigiani impegnati nella produzione – affinché il rispetto filologico del disegno e della qualità degli oggetti sia costantemente salvaguardato – è Sergio Fantacci, che con suo fratello Marcello, di Michelucci fu artigiano di fiducia della serie «Arcigliano», di sedie come il *Seggio* e la *Scapolare* e dei tavoli *Ragno*, *Convivio*, *Tavolo*, *Timone*. Sergio conobbe Michelucci nel 1971 per l'accurata sistemazione degli interni della villa Iozzelli a Pistoia e ne divenne il falegname di fiducia, come lo erano stati in passato Lorenzo Borsi (ai tempi delle Officine Michelucci), Renzo Gori (con la bottega artigiana «La suppellettile» negli anni venti),

Gregorio Gori (negli anni trenta con gli arredi per il Centro didattico nazionale e la Biblioteca pedagogica di Firenze) e la ditta Nobili negli anni Cinquanta (con gli arredi per l'edificio Cassa di Risparmio a Pistoia e l'Osteria del Gambero Rosso a Collodi). Poi c'era stata per Michelucci la collaborazione con Poltronova, l'azienda fondata nel 1957 da Sergio Cammilli e di cui Ettore Sottsass junior era stato *art director*. I Fantacci erano tra gli artigiani con cui lavorava Poltronova e della mano di Sergio era anche l'insegna che campeggiava sulla fabbrica. Nella falegnameria dei Fantacci ad Agliana Michelucci era di casa e lì arrivava con i suoi schizzi, ispirati da idee maturate il più delle volte insieme al progetto di una abitazione in cui gli arredi si sarebbero dovuti integrare con un loro timbro particolare, oppure sollecitati dall'osservazione di un ceppo o di un ramo di un albero o dalla riflessione innovativa su un mobile tradizionale. Questi schizzi divenivano mobili che entravano nel paesaggio domestico italiano attraverso una collaborazione esemplare fondata sulla esperienza e sulla innovazione, sul rapporto continuo del momento ideativo e creativo con la fase realizzativa. Il disegno esecutivo arrivava dopo il fecondo confronto originato dagli schizzi perché Michelucci non voleva perdere le grandi qualità dell'artigianato presentando da subito un disegno di tipo esecuti-

vo. La rigorosa ricerca michelucciana e la sua sensibilità nei confronti dei materiali si incontravano con la traduzione sapiente della essenzialità del segno nella materia. Lo schizzo dell'architetto apriva il dialogo che comprendeva le caratteristiche e le qualità del legno più adatto alla realizzazione di quel particolare mobile, dalla realizzazione della struttura, con lo studio degli incastri e dei dettagli costruttivi, alla scelta delle misure e degli spessori, fino alle venature e alle nodosità che sarebbero state parte costitutiva della sua unicità. Si procedeva attraverso disegni aggiuntivi che fornivano le definizioni necessarie alla realizzazione. C'era in Michelucci una conoscenza del lavoro artigiano, un suo riconoscersi come artigiano, derivante dalle sue radici e da una personale adesione. La sua modalità di progettazione era accogliente ed inclusiva della capacità inventiva dell'artigiano, allo stesso modo di quanto accadeva nei cantieri delle sue architetture dove le diverse figure coinvolte si sentivano esse stesse, col loro apporto, artefici delle opere. Il valore dell'esperienza artigiana era per Michelucci talmente importante da dedicarle il titolo di una sua rivista e diversi articoli di approfondimento come *Del Valore civile dell'esperienza* (in «Esperienza Artigiana», I, 1949, febbraio, pp 3-5). «Direi che Michelucci è stato l'ultimo architetto-artigiano» dichiara Gillo Dor-



[2]

fles ricordando nella conversazione con Aldo Colonnetti la collaborazione avuta con Michelucci su «Esperienza artigiana» e da giovane docente della Facoltà fiorentina di architettura. In quegli anni la discussione era estremamente viva sul rapporto tra architettura, design e mondo artigianale e racconta sempre Dorfles:

[...] nella Toscana grande creatrice di artigianato... Michelucci è stato un esempio quasi unico di un interesse morboso addirittura per l'oggetto artigianale e per la materia dell'artigianato, nonostante fosse un grande architetto... Per lui l'utilizzo della manualità nella costruzione non solo del mobile ma anche dell'edificio era fondamentale.

Il tema dell'artigianato torna oggi ad essere attuale se non altro per quella parte della produzione non seriale. In questa nuova storia produttiva c'è una vecchia falegnameria che aveva cessato la produzione e ora si rinnova e riparte, con tecnologie appropriate, dai valori della memoria, dalla storia concreta di ogni singolo oggetto, da una più articolata e sofisticata capacità di comunicazione per innescare un interesse nuovo. Questa nuova impresa ha un approccio non convenzionale con la tradizione dell'artigianato e dunque è molto importante cercare di comprendere come si trasmette l'esperienza artigiana nelle nuove condizioni, con quali valori è possibile affrontare la

produzione artigiana nella complessità del mercato, quali fattori possono contribuire alla diffusione di opere che furono pensate e progettate con precisi elementi di caratterizzazione in altro contesto.

Su questi temi si è aperto uno spazio stimolante di confronto tra la Fondazione e il Gruppo Fantacci, non limitato al comune interesse della valorizzazione dell'attività di progettazione di mobili da parte di Michelucci. Certo c'è il filo conduttore rappresentato da Michelucci con il valore etico della responsabilità nella creazione del mobile d'uso, la verità del processo realizzativo senza falsificazioni, la sensibilità e l'intimità con i materiali. Si riaprono gli archivi e la Fondazione sta ricostruendo i passaggi ideativi e progettuali di ogni singolo oggetto e la specifica letteratura critica esistente (Borsi, Dorfles, Koenig, Cresti, Biagi, Brancolini...) ma c'è anche un'idea di futuro, di percorsi formativi, di ricerca e innovazione creativa e realizzazioni con il marchio «Archivio Michelucci Artigiano». Si tratta di argomenti sui quali non è consentita una superficialità di approccio. Una serie di appuntamenti culturali hanno consentito di realizzare alcuni approfondimenti come l'incontro con Gillo Dorfles e Aldo Colonnetti che ha accompagnato la presentazione del documentario *Conversazione con Gillo Dorfles*, il 4 dicembre del 2013 nella nuova sala di Santa Reparata

a Firenze, e il seminario «Esperienza artigiana» il 9 dicembre alla Palazzina Reale, nell'ambito del programma di mostre e eventi *Autenticità* curato da Marco Dezzi Bardeschi con interventi di Mauro Cozzi, Dora Liscia Bemporad e David Palterer.

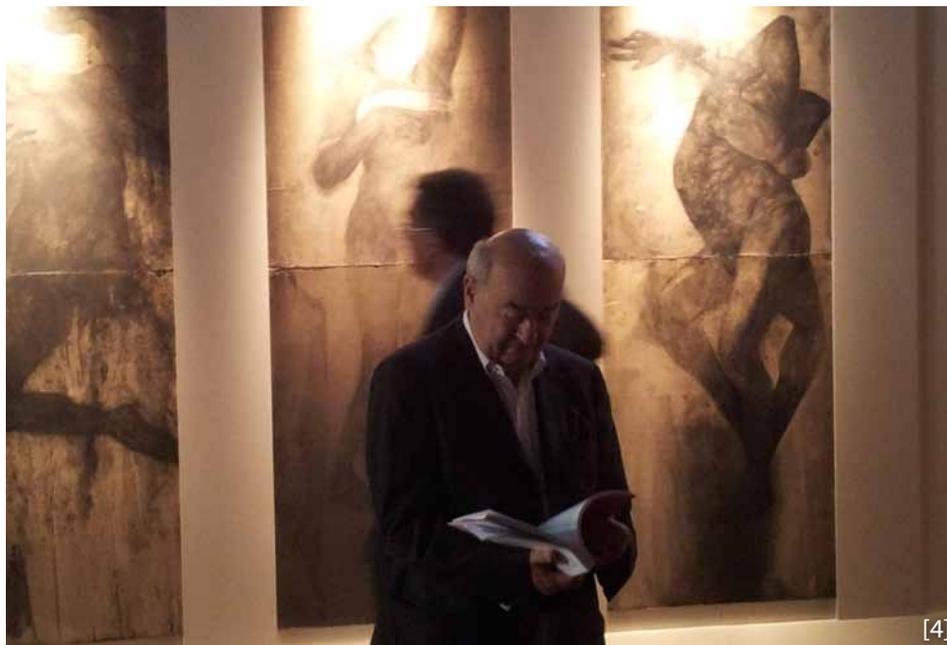
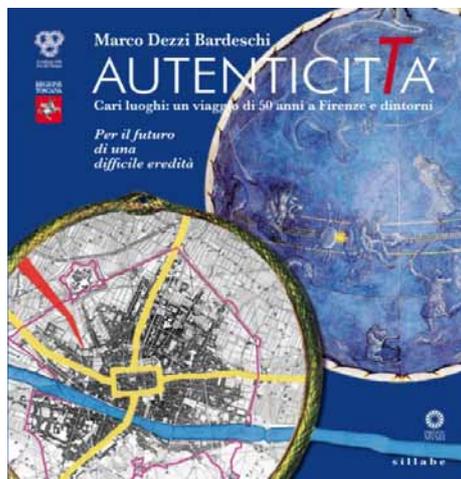
La Fondazione sta preparando ulteriori sviluppi tra cui un progetto da proporre nell'ambito del nuovo programma «Creative Europe 2014-2020» centrato sulla valorizzazione del rapporto Patrimonio culturale-Innovazione-Impresa in relazione ad altre affini esperienze europee.

*G. Michelucci*  
**archivio  
 michelucci  
 artigiano**

*Immagini in queste pagine:*

- [1] Sergio Fantacci e la sedia Scapolare del 1945;  
 [2] Fondazione Giovanni Michelucci a Fiesole, interni della sede con gli arredi disegnati dall'architetto;  
 [3] Locandina e allestimento della mostra *Autenticità* alle Regie Poste degli Uffizi, febbraio-marzo 2014;  
 [4] Marco Dezzi Bardeschi

# L'Autenticità di Marco Dezzi Bardeschi



Con il ciclo di iniziative espositive e seminari «Autenticità, cari luoghi un viaggio di 50 anni a Firenze e dintorni» Marco Dezzi Bardeschi ha avuto il merito di riaprire la discussione sul rapporto tra architettura e città. Con energia vitale ha investito luoghi (Accademia di Belle Arti, Accademia delle Arti del Disegno, Palazzina Reale della Stazione di Firenze S.M.N, Museo Marino Marini, Palazzo Medici Riccardi, Archivio Storico Comunale, Reali Poste degli Uffizi), coinvolto istituzioni (Regione Toscana, Provincia e Comune di Firenze, Soprintendenza, Istituti culturali) e persone. Tante e di valore da Franco Purini che di Michelucci – uno dei maestri a cui Dezzi ha voluto rendere omaggio – ha tratteggiato una lettura originale sulla vicenda della Stazione di Firenze e della Palazzina Reale – a Francois Burkhardt e Adolfo Natalini.

Una ventina sono stati gli incontri da dicembre a febbraio svolti alla Palazzina reale (Firenze, nuova architettura e città: cultura della conservazione e cultura del progetto) e nella sede dell'Archivio storico del comune (Firenze: sette stanze dell'abitare) in cui sono stati affrontati temi cruciali della storia moderna e recente della città (la città artigiana e la città d'arte, la città giardino e la città verde, la città operaia e la città diffusa, la città universale e la nuova città), le declinazio-

ni dell'abitare (le case degli ultimi, le case minime, le tendenze del Social Housing, le nuove residenze), la ricerca progettuale (gli eclettismi, le avanguardie, gli sperimentalismi, i radicalismi, le utopie, i sentieri isolati), la difficile eredità dei maestri e il restauro del moderno.

«Un viaggio sentimentale» è la definizione che Dezzi Bardeschi ha voluto dare a questo percorso nella sua città in cui ha intrecciato vicende, ragioni e passioni del suo sentiero di ricerca e del suo impegno progettuale con le grandi questioni che la città ha dovuto affrontare negli ultimi cinquanta anni. Le mostre e gli incontri hanno fornito tante occasioni di riattraversamento del passato ma soprattutto hanno fornito, attraverso la rilettura della lezione dei maestri e i preziosi contributi culturali dei relatori, elementi di riflessione e sollecitazioni per riorientare il pensiero sulla città futura. In uno scenario come quello attuale, impoverito di idee ancor più che di risorse rispetto al recupero dei tanti luoghi dismessi e del senso della città, del vivere e del progettare associato. Autenticità è stato uno stimolo importante affinché non si continuino a fare scelte sbagliate.

La Fondazione con il suo gruppo di lavoro e Mauro Cozzi ed Ezio Godoli del Comitato Scientifico è stata felicemente coinvolta insieme a tanti altri collaboratori e interlocutori in questa sarabanda

di iniziative. *La Nuova città* di Michelucci, è stata uno dei riferimenti principali di Dezzi Bardeschi, anche se con la consapevolezza che quei frammenti innovatori non hanno avuto la forza di imprimere il profondo cambiamento desiderato e ricomporre un paesaggio urbano lacerato.

Tuttavia occorre ritrovare quella tensione, quella collaborazione, quella febbre dell'innovazione, quella capacità di pensiero critico e di proposta per cercare di riannodare un rapporto tra comunità e spazio urbano che appare logorato se non spezzato. Come sempre il contributo di Marco Dezzi Bardeschi, intessuto di un sapiente dialogo con la storia e di una fiducia nella capacità del progetto di architettura di rinnovare l'identità urbana, è un contributo ricco di vivacità che sollecita riflessioni e alimenta proposte in una visione della città meno condizionata dal complesso di interessi che l'hanno spesso precipitata nella mediocrità.

Anche in questo versante Marco Dezzi Bardeschi mantiene vivo il suo personale dialogo con il pensiero di Giovanni Michelucci, del quale era stato allievo alla Facoltà di ingegneria di Bologna, scoprendo nuovi modi di pensare la città e interpretare l'architettura, assorbendo il gusto della ricerca e della sperimentazione, apprezzando il tormento del dubbio come efficace antidoto alla presunzione professionale e alle certezze delle scuole.

# STUDI E RICERCHE

a cura dell'Archivio Fondazione Michelucci

**Michelucci:  
l'artigiano che dava vita alle sue opere**  
di Cinzia Vitello

Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Lettere e Filosofia

Un giorno stavo di fronte una quercia stupenda e sentivo che il disegno non veniva. [...]mi avvicinai alla quercia per un colloquio con l'albero. E staccai una di quelle croste dalla sua corteccia. Che cosa c'era sotto? Una vita [...] per forza non mi veniva il disegno, mi limitavo ad esaminarne il profilo, le superfici, senza rendermi conto della vita che palpita, che circola dentro.

**È** con la semplicità di queste parole che Michelucci ci introduce nella struttura del suo pensiero, manifesto poi nelle sue opere; che sia un disegno, uno scritto, un mobile o un'architettura, in ogni «prodotto» dell'artista si ritrova quell'intimo mondo articolato che racchiude la potenza del suo operato. Un intricato sistema di rimandi alla tradizione, all'individuo, l'intimo dialogo con la natura, la sincerità di costruzione e l'essenzialità della materia sono tutti elementi che prendono forma nelle sue creazioni. Ci si trova di fronte ad un personaggio complesso che ha coltivato e ricercato il dubbio e la sperimentazione come dimensione esistenziale

Nelle sue opere si palesa pertanto la volontà di distaccarsi dal puro esercizio di stile per andare oltre l'apparenza delle cose, cosicché esse si caratterizzano per un marcato spessore ideologico e universale. L'insieme delle fonti che sono alla base del pensiero di Michelucci sono sta-

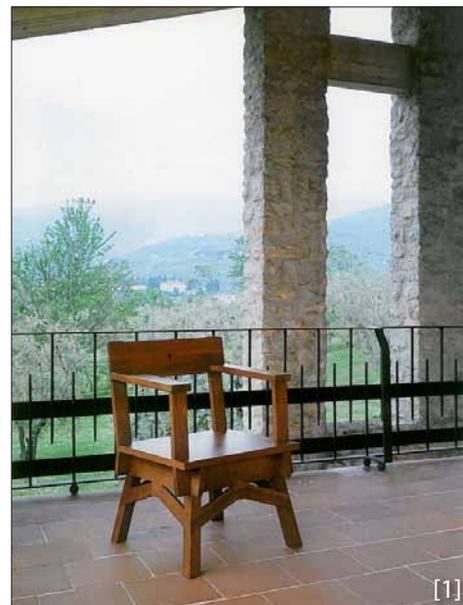
te indagate con interesse da molti studiosi del settore attraverso trattazioni nelle quali emerge con chiarezza come i temi di studio esaminati dall'architetto siano sviscerati e analizzati nell'intento di non concludere mai la sua indagine personale ma di adoprarsi costantemente nella ricerca di nuove soluzioni.

Emerge nel suo rinnovarsi continuo, coltivando positivamente dubbio e crisi, come la complessità del suo pensiero prenda forma anche nella realizzazione del mobile, sentito e creato come l'elemento più vicino all'individuo. In queste produzioni ben si esprime la volontà di trovare una soluzione che permetta l'unione dei valori a lui cari; così che anche queste opere narrino il suo percorso, la sua storia, il suo pensiero come la storia dell'essere umano in generale, che non può vivere distaccato dalle origini e dalla natura che lo circonda e lo plasma.

È con la forza della ricerca di questo connubio che i mobili del «maestro» prendono corpo, nel completo rispetto della casa in cui sono inseriti e del nucleo familiare o sociale cui sono dedicati, senza trascurare il rispetto per il legno o per la materia con cui sono creati.

Michelucci a tal proposito dichiarava:

Tutto quello che ho fatto, l'ho fatto artigianalmente. [...] lavorare la materia, pas-



sare dalla materia grezza alla forma è una cosa meravigliosa. Quando senti l'odore del legno direi che cominci a intuire una forma, quale forma quel mobile può avere.

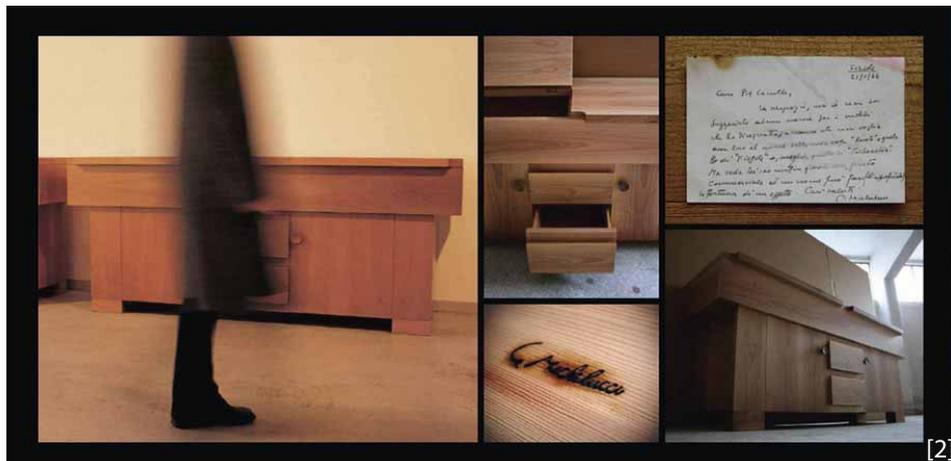
A fronte delle considerazioni qui espresse, credo che Michelucci si possa annoverare, oltretutto tra i grandi nomi dell'architettura e della storia dell'arte, come un grande esempio d'umanità, che ci ha donato lezioni di vita ricche di valori, sensibilità e sentimenti autentici. Entusiasmo e speranza sono insegnamenti da cogliere in ogni sua opera, che sia uno scritto, una madia o un gran capolavoro dell'architettura del '900.

*Le due citazioni sono tratte dal volume a cura di Giuseppe Cecconi Dove si incontrano gli angeli, edito da Zella nel 1997, che raccoglie pensieri e riflessioni di Michelucci.*

## Immagini:

[1] Giovanni Michelucci, Sedia, 1919;

[2] Giovanni Michelucci, Serie Torbecchia, 1960 (circa)



**Cinzia Vitello** è Dottoressa in Storia dell'Arte Contemporanea. Il presente articolo è stato tratto dagli argomenti presenti nella sua tesi di laurea «Tra pubblico e privato i mobili di Giovanni Michelucci nel secondo Dopoguerra».

rispetto disegno interno galleria storia vita maestro  
 firenze vigna attività nuova mobile pensiero opere  
 forma luogo architettura michelucci

## La galleria «Vigna Nuova» tra artigianato e design. Esperienze contemporanee nel dopoguerra fiorentino

di Giulia Querci

Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Lettere e Filosofia

Nel dicembre del 1945, in una Firenze materialmente e moralmente distrutta dalla guerra, i fratelli Danilo, Sergio e Valeria Santi aprirono la galleria «Vigna Nuova», che soprattutto durante i suoi primi anni di vita si configurò come uno spazio pluriverso all'interno del quale, con grande anticipo rispetto alle coeve realtà locali, l'artigianato, il design, l'arte contemporanea e l'architettura divennero gli indiscussi protagonisti. La Galleria ebbe sede nell'omonima via fiorentina e la sua attività si interruppe nel 1966 a causa dell'esonazione dell'Arno e delle difficoltà economiche subentrate nel corso del tempo. L'intenzione dei suoi fondatori e di Giovanni Michelucci, primo sostenitore e collaboratore della «Vigna Nuova», fu quella di creare un luogo dove riflessione, creazione e promozione culturale potessero coesistere e valorizzarsi reciprocamente. A tal fine i fratelli Santi impostarono la Galleria come uno spazio destinato ad accogliere la casa editrice «Il Libro», lo studio di progettazione di Danilo, il laboratorio artigiano di Sergio ed un'ampia zona adibita in parte alla vendita ed in parte all'esposizione. Proprio questa poliedricità trasformò ben presto la galleria «Vigna Nuova» in un vivace luogo di confronto per architetti, artisti ed artigiani.

Nonostante oggi sia evidente quanto la sua presenza sia stata significativa all'interno del panorama artistico contemporaneo di Firenze, la storia della

«Vigna Nuova» è stata ampiamente trascurata dalla critica. Ricostruirne l'attività all'interno di una rilettura storica degli eventi e restituirle il valore che merita è stato dunque l'obiettivo primario delle mie ricerche.

Quasi tutte le attività della Galleria ruotarono attorno alla pratica artigianale, alla quale, più che come ad un modo di operare, fu guardato come ad un modello di riferimento comportamentale. Ciò dipese in sostanza da tre fattori: primo, i fondatori si dedicarono personalmente all'artigianato, infatti Danilo si occupava della progettazione di mobili e Sergio realizzava oggetti in rame smaltato; secondo, essi entrarono in contatto con Michelucci e quindi con quella sua particolare concezione delle arti che lo portò a riconoscere proprio nell'artigianato lo strumento utile per il miglioramento della società; terzo, la fine della guerra e del Regime avevano contribuito alla diffusione della speranza non solo di poter riconquistare le libertà perdute, ma addirittura di poter dar vita ad una dimensione umana migliore della precedente, caratterizzata da una forte sensibilità civica e morale, della quale l'attività artigianale, da sempre legata al tessuto cittadino fiorentino e particolarmente attenta al soddisfacimento delle necessità della comunità, pareva essere l'emblema.

Michelucci, che era stato professore di Danilo presso la Facoltà di Architettura di Firenze, fu molto presente durante

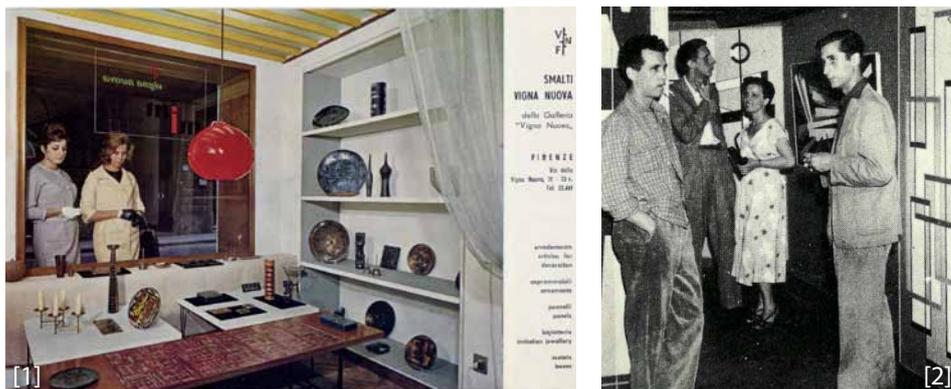


i primi cinque anni di attività della Galleria e si può a buon diritto presumere che ogni progetto della «Vigna Nuova», ed *in primis* quelli editoriali e quelli legati all'arredamento, siano stati animati dal suo spirito e dalle sue idee. In particolare egli si fece portavoce della necessità di innovare profondamente la mentalità artigiana e ciò contribuì a fare della galleria «Vigna Nuova» un luogo dove, in maniera più o meno consapevole, veniva rifondata quella realtà tipicamente fiorentina del laboratorio e della bottega, dove il maestro artigiano poteva lavorare per la città, collaborando con i suoi cittadini.

### Immagini:

- [1] Cartolina pubblicitaria della Galleria, anni Cinquanta;
- [2] I pittori Bruno Brunetti, Gualtiero Nativi e Mario Nuti alla mostra Fine dell'astrattismo, giugno 1950;
- [3] Pubblicità in «Esperienza Artigiana», III-IV-V, 1949.

Giulia Querci si è laureata in Storia dell'arte nel 2013, con la tesi «Esperienza artigiana alla Galleria Vigna Nuova di Firenze», relatore la professoressa Dora Liscia Bemporad.



## LIBRI E WEB

### La Nuova Città n. 1/IX, 2013. Il primo numero sul tema «Osservare il territorio» a cura di Giancarlo Paba

«La Nuova Città», rivista storica della Fondazione Michelucci creata dal maestro nel dicembre del 1945, ha accompagnato l'itinerario di ricerca e di lavoro della nostra istituzione nelle sue diverse fasi, trasformandosi e rinnovandosi nel corso del tempo. Dopo alcuni anni di interruzione la rivista riprende la pubblicazione e la diffusione, in una nuova serie, insieme simile e diversa rispetto a quelle che l'hanno preceduta. «La Nuova Città» continua a rappresentare le attività della Fondazione, inseguendone i temi e i settori di lavoro più significativi, mantenendo tuttavia il carattere aperto che ha sempre caratterizzato la rivista, ospitando quindi interventi e contributi provenienti anche dall'esterno della Fondazione. La rivista ha una struttura semplice: la prima sezione è di carattere monografico, su argomenti di particolare attualità; la seconda parte, articolata in rubriche fisse, fa invece riferimento ai progetti di ricerca della Fondazione e alle sue attività istituzionali.

La parte monografica del n. 1 «Osservare il territorio» è a cura di Giancarlo Paba

Direttore responsabile: Biagio Guccione  
Redazione: Andrea Aleardi, Franco Carnevale, Cristiano Coppi, Mauro Cozzi, Raimondo Innocenti, Corrado Marcetti, Giancarlo Paba, Camilla Perrone, Nicola Solimano

La pubblicazione in formato elettronico è scaricabile gratuitamente nell'area editoria del sito della Fondazione [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



## DOCUMENTI E ARCHIVI

### Giovanni Michelucci Elementi di vita e di città. Un documentario di Cristiano Coppi.

Un viaggio, attraverso filmati d'epoca, riprese delle opere più importanti, interviste a parenti, amici e collaboratori, nella vita di un personaggio tanto complesso quanto ricco di fascino, di cui molto si è scritto, ma che, ancora oggi, conserva aspetti da conoscere ed esplorare. Da Pistoia, città natale di Giovanni Michelucci, la narrazione prosegue attraverso le immagini delle Officine di famiglia, della guerra a Caporetto, dell'ascesa al successo romano, fino alla seconda guerra mondiale e al ritiro sulla montagna pistoiese, con il susseguirsi di progetti innovativi e di successo.

Di supporto alla narrazione ci sono le testimonianze rese da familiari e amici, che descrivono il Michelucci privato, affettuoso e pieno di voglia di vivere, talvolta schivo e misterioso, e quelle dei collaboratori e critici di architettura, che delineano il carattere professionale e creativo del suo modo di progettare. Tra i nomi degli intervistati, quelli di Paolo Portoghesi, Francesco Dal Co, Claudia Conforti, Marco Dezzi Bardeschi, Marzia Marandola, Roberto Dulio, Corrado Marcetti, Roberta Bencini, Gilberto Rossini, Dora Liscia Bemporad, Mauro Innocenti ed il nipote Gianlorenzo Pacini.

Il documentario è stato prodotto da Provincia di Pistoia, realizzato con la collaborazione della Fondazione Michelucci, ed il contributo di Regione Toscana e Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia.

Link e info su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



### Gillo Dorfles e Firenze Una videointervista sul suo rapporto con la città e con Michelucci.

Un'iniziativa realizzata dal Servizio Produzione Contenuti Multimediali dell'Università degli Studi di Firenze, nell'ambito di ARCHI-TÈ incontri trasversali.

Il 5 giugno 2013, a Milano, Aldo Colonetti ha raccolto ricordi e riflessioni di Gillo Dorfles sulla Firenze degli anni Sessanta, anni dell'insegnamento di Dorfles presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze.

Nei suoi ricordi Giovanni Michelucci in un costante rapporto di amicizia e collaborazione, soprattutto sui temi della didattica e delle relazioni tra l'architettura, il design ed il mondo artigianale, sviluppato con le riviste «Esperienza Artigiana» e «La Nuova Città».

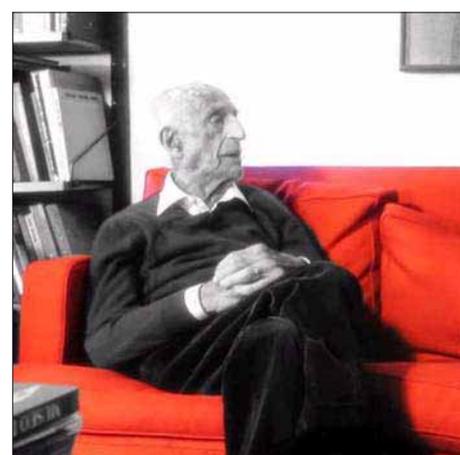
Un rapporto oggi rinnovato dalla Fondazione Michelucci insieme alla storica falegnameria Fantacci per riavviare la produzione delle opere di design artigianale dell'architetto pistoiese.

Il video, girato in occasione di quella conversazione avvenuta sul «mitico» divano di casa Dorfles, è stato presentato e proiettato con la presenza e l'intervento di Dorfles e Colonetti, nella Sala Battilani di via Santa Reparata, 23/25 di Firenze mercoledì 4 dicembre 2013.

## GILLO DORFLES E FIRENZE

A cura di Anna Comparini  
Riprese: Alessandro Cerbai e Gianluca Savi  
Montaggio Guido Melis

Link al video e info su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



## MOSTRE E CONVEGNI

### **Leonardo Savioli, una nuova forma di spazio Una giornata di studio sull'architettura.**

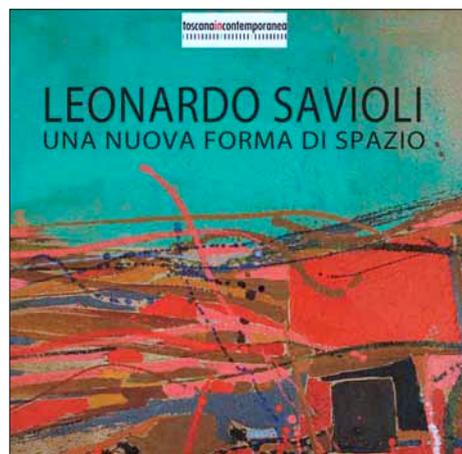
Nell'ambito del progetto regionale «Toscana in contemporanea 2012» si è tenuta il 22 gennaio 2014 a Palazzo Vecchio – Salone dei Duecento un convegno patrocinato da Regione Toscana, Comune di Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Dipartimento di Architettura di Firenze, Fondazione Michelucci, Museo Pecci di Prato, a cui sono intervenuti l'assessore Sergio Givone, gli architetti Ulisse Tramonti, Adolfo Natalini, Alberto Breschi, Vittorio Pannocchia, Corrado Marcetti della Fondazione Michelucci, Luciano Alberti, musicologo e amico di famiglia dei Savioli, Bruno Santi, figlio di Danilo, il compagno di molti progetti di Leonardo.

Un incontro che ha mosso questi testimonial, tra ricordi professionali e personali, a condividere le proprie percezioni e memorie del mondo di Leonardo Savioli ed è stato presentato il volume di Letizia Nieri *Arte e Architettura*.

L'esperienza teorica attraverso l'opera di Leonardo Savioli che ha sondato proprio l'approccio filosofico ed esistenziale alla sua opera ed il suo percorso di integrazione metodologica tra arti figurative e architettura.

Si è inoltre tenuta la proiezione del video «Leonardo Savioli: il segno generatore di forma-spazio» realizzato da Massimo Becattini in occasione della grande mostra tenutasi all'Archivio di Stato di Firenze nel 1995.

Link e info su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



### **Detti architetto e urbanista. Iniziative per celebrare il centenario dalla nascita.**

Due giorni di iniziative 3-4 ottobre 2013 e una mostra sino al 4 novembre per celebrare ed approfondire la conoscenza della figura dell'architetto, allievo di Giovanni Michelucci.

Nel 2013 è ricorso il centenario della nascita di Edoardo Detti, architetto e urbanista, figura di spicco nel dibattito sullo sviluppo di Firenze negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento e protagonista di battaglie civili in difesa del patrimonio culturale e del paesaggio.

In occasione di questa ricorrenza il Dipartimento di Architettura ha organizzato – in collaborazione con l'Archivio di Stato di Firenze e la Soprintendenza archivistica per la Toscana – una serie d'iniziative indirizzate ad approfondire i caratteri della sua personalità e del suo lavoro: un convegno su «Edoardo Detti, architetto e urbanista 1913-1984», una mostra sui progetti di architettura e l'attività di pianificazione del territorio, un film-documentario volto a restituire episodi salienti della sua biografia, la pubblicazione dell'inventario dei materiali del Fondo Detti di proprietà del Comune di Sesto Fiorentino e conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Edoardo Detti 1913-1984

Video a cura di Federico Micali/Yuri Parrettini  
Consulenza scientifica: Raimondo Innocenti,  
Caterina Lisinni, Francesca Mugnai

Link al video e info su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



### **Berardi. Architetto e pittore Una mostra su uno dei protagonisti dell'architettura toscana del '900**

Pier Niccolò Berardi, nato a Firenze nel 1904 da una famiglia di origini torinesi, è noto al mondo dei critici e degli studiosi di architettura per avere realizzato, o partecipato alla realizzazione, di alcune delle opere più importanti del Razionalismo architettonico in Italia, dalla Stazione di Santa Maria Novella, al Museo Richard Ginori di Doccia, dal piano paesistico per il Porto di Punta Ala, alla progettazione dell'incredibile complesso di edifici «nobili» (le ville e il restauro di una Torre aragonese), residenziali e alberghieri a Maratea.

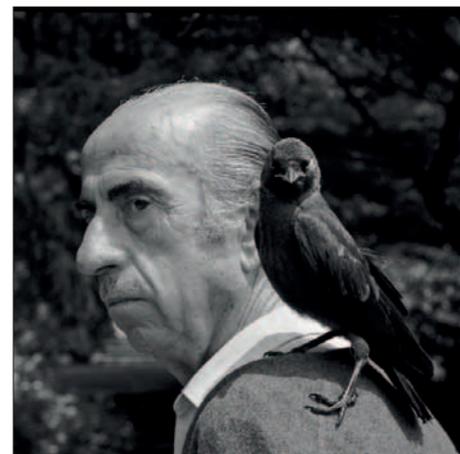
La mostra, curata dagli architetti Cristoforo Bono e Marco Romoli ha offerto una panoramica completa dell'opera di Pier Niccolò Berardi, attraverso grandi fotografie, disegni autografi, oggetti da lui posseduti, opere d'arte di persone a lui vicine.

Per la prima volta si è potuto ammirare la sua produzione pittorica, nella sezione curata da Carlo Sisi, arte a cui si dedicò dagli anni Cinquanta in poi. Saranno esposte le fotografie di case coloniche e di architetture rurali toscane recuperate dal fondo dell'Archivio di Stato, alcune delle quali arredano ancora l'ampio salone della Stazione di Santa Maria Novella.

Pier Niccolò Berardi. Architetto e pittore

Firenze, Palazzo Medici Riccardi  
18 ottobre – 1 dicembre 2013

Link e info su [www.michelucci.it](http://www.michelucci.it)



1964-2014: 50 anni della Chiesa di San Giovanni Battista a Limite / la « Chiesa dell'Autostrada »

