

Era necessaria questa lunga premessa d'inquadramento dell'opera di Michelucci nella situazione italiana, perché non sarebbero altrimenti spiegabili il suo pensiero e il suo lavoro, e il perché lo oggi mi trovo qui a tentare d'illuminare la sua figura e la sua opera.

Michelucci, infatti, è uno dei pochissimi architetti, tutt'oggi al lavoro, che sia stato attivo per tutto questo mezzo secolo e passa. La sua opera e il suo pensiero riflettono tutti i vari momenti attraverso i quali è passata l'architettura italiana, sia che ne abbia ricalcato da vicino le linee emergenti al momento, sia che le abbia contestate e contrastate.

Si può infatti parlare di Michelucci come dell'ultimo architetto del periodo a cavallo fra il Medioevo e il Rinascimento, fra i «magistri» del battistero di S. Giovanni in Firenze e i primi seguaci di Brunellesco. Le contraddizioni che furono generate dalla sovrapposizione dello spirito del primo giovanile Umanesimo alla cultura più matura del particolare Medioevo italiano sono le contraddizioni che hanno fatto belle, piacevoli e ricche di civiltà le città minori italiane, da Firenze a Verona, da Siena a Ferrara, da Pisa a Mantova, e via dicendo. Le contraddizioni di questo secolo, in Italia e nel Mondo, hanno un analogo riflesso nelle opere di Giovanni Michelucci; dalla dialettica interna fra le opposte posizioni egli ha saputo trarre stimoli ed effetti lontani dalla depressione e dalla confusione.

Di contraddizioni, di risoluzioni fra gli opposti è piena la storia e la storia dell'arte. In Italia, particolarmente, le contraddizioni sono di casa. Personalmente, avrei preferito nascere in un paese la cui cultura fosse più decisamente fondata sull'empirismo anglosassone, sul razionalismo francese o sull'idealismo tedesco, ma debbo constatare come, almeno in altri momenti, la tipica contraddizione della cultura italiana abbia saputo dare al mondo opere d'arte degne d'attenzione.

Sono chiare, in tutta l'opera michelucciana, le origini artigiane della sua vita nella provincia di Pistoia. L'arte del fabbro gli ha dato le prime emozioni e soddisfazioni di artefice, la prima concreta certezza di saper trovare le forme, ma ancorate bene alla funzione degli oggetti, alla manipolazione tecnologica. Successivamente ha potuto penetrare a fondo le qualità del legno come materia da lavorare, così come dopo, in architettura, sperimenterà la pietra e il mattone, quindi il cemento e l'acciaio, ma non dimenticando mai, tuttavia, in una di queste sue fasi, quelle precedenti diverse, chiamando gli altri materiali, sempre, ad integrare quello scelto, come primario, per un'opera. Il senso della materia rimane artigiano, nei suoi lavori, anche se l'uso delle tecniche di impiego si fa via via più maturo, più scaltrito, più sapiente.

Risulta anche evidente, per chi percorra tutto il lungo iter operativo di Michelucci, soffermandosi particolarmente sulle opere maggiori, il dialogo costante fra la essenzialità asciutta che a lui derivava dalla nascita e dalle prime esperienze, visuali e operative, in terra toscana, e la calda, sensuale dinamicità plastica che egli ha potuto acquisire poi, nei dieci anni romani a contatto col Michelangelo «diverso» da quello fiorentino, col Bernini e il Borromini, con la «scala» già vicina a noi del piano di Domenico Fontana e di Sisto V.

Rivissute in chiave attuale, quelle due principali linee della sua esperienza e della sua cultura di fondo, e risolta «compositivamente» la loro incompatibilità, esse si costruiranno figurativamente nel contrasto vitale fra le strutture portanti principali, di un edificio, e le strutture secondarie di protezione e di riempimento, fra

la tecnologia delle superfici curve autoportanti in cemento armato e i puntoni isolati, bene in vista, in cemento o in acciaio, che innervano sempre le sue architetture.

Ma un altro dialogo e contrasto è sempre presente, nel suo pensiero come nelle sue opere, ed è quello fra una continua aspirazione alla solitudine, quasi una fuga verso l'isolamento per la riflessione e la meditazione, l'intimità, e l'accettazione piena, invece, del contatto col mondo, col mondo aperto dei movimenti culturali e politici fra le due guerre e dopo, negli ultimi trent'anni.

Ci sono gli olivi e i cipressi di Firenze, da un lato; c'è l'hortus conclusus dei piccoli giardini recintati, delle case contadine toscane, perfette nella loro armonica, povera essenzialità, nel rispetto verso una natura tutta umanizzata e tuttavia spontanea. E c'è invece la civiltà metropolitana occidentale, dall'altro lato, colle sue chiarezze verso il progresso delle masse, verso l'irrinunciabile apporto delle tecnologie avanzate, verso il dialogo fra i popoli.

Nella secchezza lignea dei cementi armati della chiesa di Larderello è riconoscibile, per esempio, il ricordo delle molte esperienze strutturali attraverso le quali è passata l'architettura francese, come nelle volte e nei puntoni, nelle superfici molli e nelle linee dure della chiesa dell'Autostrada è rintracciabile la lezione dell'espressionismo tedesco. Né è possibile scegliere, fra l'uno o l'altro Michelucci, tanto le due esperienze sono complementari: tanto è presente, in ognuna d'esse, la sua persona, la cultura sua risultante.

Medioevo contro Rinascimento, dunque: ma anche la simbiosi perfetta, con esaltazione reciproca, fra i due modi; dunque l'Europa contro le peculiarità della Toscana; ma anche la realizzazione d'una architettura essenzialmente italiana a livello europeo; e ancora, l'estroversione moderna contro l'intimismo scontroso e parsimonioso, sofferto, del tempo antico; ma anche la dialettica viva, costruttiva, fra i due atteggiamenti; la castigatezza e il rigore asciutto contro le forme ampie e dinamiche d'un espressionismo barocco; ma anche la possibilità del contrasto esaltante fra le due maniere. Questo, tutto questo, mi pare, è l'architettura di Michelucci: ma analoghi, e diversi, contrasti concettuali sono ritrovabili nell'uomo, nelle sue parole.

Spirito ribelle per natura e per insofferenza dell'ingiustizia, della cattiveria umana, temperamento portato al rinnovamento continuo nell'arte come nella vita, Michelucci conserva invece sempre vivo il senso profondo, religioso, di certi valori eterni dell'uomo e delle cose, fuori del tempo e delle passioni, delle circostanze e del momento. E' sempre presente in lui, in ogni atto della sua esistenza, si tratti di scrivere o di disegnare, di costruire un edificio o di pensare alla città, il sentimento della vita, delle attività, della natura insieme sublime e malvagia, dell'umanità.

E' sempre pronto a scandalizzarsi, Michelucci, per la mancanza di qualità, di sensibilità d'un architetto, d'un artista, d'un politico; ma è pronto anche a ribellarsi contro chiunque voglia dimenticare l'importanza, per tutti, dei valori della personalità umana. La sua architet-

tura è fatta «per gli uomini», e le sue costruzioni sono pensate, e disegnate, «a misura d'uomo», per le dimensioni, fisiche e morali, di un uomo: di un uomo concreto, di un uomo vero, buono e cattivo, come erano veri, buoni e cattivi, gli artigiani e i contadini in mezzo ai quali si è formato, da ragazzo e da giovane, prima delle seduzioni dell'architettura.

E' possibile, anche se è una operazione pericolosa perché troppo personale, dividere l'intero arco dell'attività di Giovanni Michelucci in due grandi, grandissimi capitoli, che tuttavia posseggono tanta michelucciana omogeneità che ne fa un tutto unico. Il primo, dopo le prime dubbiose esperienze giovanili, esplose improvvisamente col progetto al concorso per la Stazione di Firenze, nel 1933, mentre il secondo deflagra ventotto anni dopo, nel 1961, col progetto per la Chiesa dell'Autostrada a Prato. Il primo periodo è durato un trentennio scarso, mentre il secondo, tutt'ora in corso, copre un ventennio, anche questo non completo.

Accettando le riduzioni che sono ineliminabili in una conferenza, io direi che il primo periodo è segnato profondamente dall'esperienza toscana di Michelucci. La ricerca è tutta tesa alla riduzione all'essenziale del progetto, dopo le orge accademico-melodrammatiche dell'architettura italiana precedente la prima Guerra Mondiale. Le linee sono semplici, secche; i volumi sono masse murarie che costruiscono spazi «a misura d'uomo», secondo la lezione data dalle case e dalle cittadine della Toscana o dell'Umbria; i materiali usati sono la pietra e il mattone: cemento armato, acciaio e vetro intervengono sussidiari soltanto, per determinare un contrasto, un contrappunto leggermente dinamico con le superfici e gli incastri, spesso senza simmetrie, delle statiche murature, alle quali, colle coperture, è affidato il ruolo principale, espressivo. Pochissimo colore che non sia quello, naturale, dei materiali impiegati; ma un disegno limpido e sottile, inciso come in un'acquaforte contro il cielo e la campagna.

Il secondo periodo invece si serve del cemento armato o dell'acciaio dando loro il ruolo di protagonisti della composizione. Le strutture principali, siano esse portanti o autoportanti, sono messe bene in evidenza, e comandano tutto il gioco delle strutture accessorie, siano esse sostenute o appese, di riempimento alle prime. Le aperture vetrate o i grandi pannelli continui servono a far meglio risalire l'energia dinamica dei grandi puntoni, spesso bipartiti, o delle vele rovescie fra una parete e quella opposta. Quando la base compositiva è quella del cemento armato, l'acciaio può intervenire, secondario, per contrapporre il suo disegno duro e il suo colore scuro alla plastica molle e chiara delle superfici curve e delle nervature in cemento che tentano la costruzione, quasi, d'un organismo vivo, animale, instabile nella sua crescita. Quando la base compositiva è invece l'acciaio, allora il cemento, se c'è, s'abbassa, secondarissimo, a modellare i piani d'appoggio, insieme alla pietra murata e ai lastroni dei pavimenti: in questo caso le superfici vetrate tentano di moltiplicarsi, giocando le fragili loro trasparenze contro la forza sorda delle armature principali.

Non esiste una frattura precisa fra i due periodi, come ho già detto; certe caratteristiche del primo proseguono nel secondo, ma c'è stata, evidente, una decisa trasformazione nel suo modo di concepire gli edifici per l'uomo, e l'uomo negli edifici, con un salto di qualità che non è possibile negare. Nella Stazione di Firenze è possibile tuttavia trovare i primi germi di questo Michelucci più largo nel segno e nel gesto, anzi decisamente gestuale nella forma-

zione degli spazi e nell'espressionismo voluto chiaramente per le chiese dell'Autostrada o di Borgomaggiore, a S. Marino; il modo morbido col quale scende, sull'ingresso principale, la copertura a vetri dell'atrio biglietti, è un velo d'acqua da ricercare forse in certe fontane delle ville cinquecentesche, e contrasta nettamente collo spazio e il disegno dell'altra vetrata, quella della galleria di testa, che ancora oggi risulta del tutto a noi contemporanea, fresca, precisa.

La Stazione di Firenze, progettata insieme ad un gruppo di allievi ed assistenti (Michelucci insegnava allora alla Facoltà di Architettura di quella città) esplose, dicevo, ed esplose come un fulmine a ciel sereno, in quel lontano '33 durante il quale il match, verbale e di potere, fra le due opposte fazioni degli architetti e dei critici, quelli che sostenevano la «tradizione» e quelli che invece combattevano per il rinnovamento, si risolse con un punto a vantaggio dei secondi, rappresentato dalla stazione fiorentina, assegnata appunto per concorso nazionale al gruppo Michelucci.



Bisogna ch'io ricordi qui come l'Italia, dopo le ultime opere settecentesche, era restata vuota d'architetti e d'architetture valide per quasi un secolo, finché un raptus improvviso non riempì la Penisola, alla fine del secolo scorso e all'inizio del nostro, d'un rigurgito di forme decorative, ammassate e gonfiate senza disciplina, senza regola alcuna che non fosse quella del cattivo gusto. L'Italia, provincializzata da una guerra d'Indipendenza ricca d'eroi e di meschinità, divideva gli interessi dell'architettura fra la speculazione edilizia e l'accademia, come i paesi dell'America Latina: nessun movimento culturale o d'avanguardia; nulla che fosse lontanamente paragonabile a quanto stava accadendo in Inghilterra col Morris e col Mackintosh, in Olanda e in Belgio col Berlage, con l'Horta e il Van de Velde, in Francia col Perret, in Spagna col Gaudì, in Austria col Olbrich, l'Hoffman, col Wagner. Non esistevano, prima del 1920, scuole valide in Italia, e non c'era una rivista d'architettura degna di attenzione.

Aver ragione dei «conservatori», quindi, non era impresa facile, tanto più che il ricordo d'un passato non trascurabile era pari solo all'ignoranza degli architetti recenti. Tuttavia quella guerra portò cambiamenti, e la cultura italiana si è risvegliata durante il Fascismo proprio nonostante questo. Ma questo risveglio, che ebbe nel finale michelucciano del concorso per la Stazione di Firenze e nel lavoro di Giuseppe Terragni, di Figini-Pollini e di pochi altri, il momento-cerniera positivo, doveva durare ben poco: un giorno, infatti, Mussolini decise, in relazione alla nuova sua politica imperialistica e filonazista, di «fascistizzare» anche la cultura, e cioè di soffocare gli slanci, impedire il dibattito e la ricerca, perseguire ogni tendenza verso l'Europa e la sua civiltà.

L'unico tentativo di «movimento» italiano - nonostante la grande qualità di artisti, come Boccioni e Balla, che ne facevano parte - era stato ed era il Futurismo: ma il suo respiro corto e la mancanza di senso europeo furono subito chiari, proprio per l'adesione viscerale che il Movimento stesso dette all'Italia fascista. Molti, fra gli slogan della «giovinanza» di Mus-