

STUDI E SAGGI

– 186 –

CARRÉ BLANC CARRÉ NOIR

Forme e teorie dell'architettura

Direttore

Maria Grazia Eccheli (Università di Firenze)

Comitato scientifico

Fabrizio Arrigoni (Università di Firenze)

Maria Teresa Bartoli (Università di Firenze)

Emanuele Lago (Università di Firenze)

Hilde Léon (Leibniz Universität Hannover)

Eleonora Mantese (Università Luav di Venezia)

Alessandra Ponte (École d'Architecture de l'Université de Montréal)

LEZIONE DI SGUARDI

EDOARDO DETTI FOTOGRAFO

Caterina Lisini

Firenze University Press
2017

prefazione di Giovanni Chiamonte
testimonianza di Jacopo Detti

Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo / Caterina Lisini ; prefazione di Giovanni Chiaramonte ; testimonianza di Jacopo Detti. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Studi e saggi ; 186)

<http://digital.casalini.it/9788864536453>

ISBN 978-88-6453-644-6 (print)
ISBN 978-88-6453-645-3 (online)

In copertina:

Edoardo Detti, vista aerea della Certosa di Ema, Firenze, marzo 1961.
Negativo mm 56x56, ASFI, Fondo Edoardo Detti.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

La fotografia di Edoardo Detti Prefazione di Giovanni Chiaramonte	XI
Your father's eyes are blue again Testimonianza di Jacopo Detti	XXV
Lezione di sguardi	1
Ritratti di città	19
Dall'alto e da lontano	77
Borghi di Toscana	129
Paesaggi rurali	215
Versilia	257
In gita	285
Trame	345
L'architetto al lavoro	371
Note	403
Riferimenti iconografici e crediti	413

PREFAZIONE

Giovanni Chiamonte

LA FOTOGRAFIA DI EDOARDO DETTI

Ragione contemporanea

Verso la metà degli anni Settanta del ventesimo secolo, in maniera singolare e personale, un gruppo di artisti appartenenti a diverse aree culturali e territoriali italiane ha utilizzato lo strumento poetico della fotografia per rappresentare il paesaggio e la dimensione urbana della propria biografia esistenziale. Questi diversi itinerari artistici hanno avuto come fondamentale punto d'incontro la mostra e il libro *Viaggio in Italia* del 1984, punto che è diventato un momento paradigmatico di quella generazione di fotografi, come di quella successiva.

Rivelativo è un breve testo del curatore dell'evento, Luigi Ghirri:

Giordano Bruno dice che le immagini sono «enigmi che si risolvono col cuore». A chi mi chiede a volte che cosa sia la fotografia rispondo con questa frase perché, tra le possibili risposte anche pertinenti, ma comunque anche un po' parziali e restrittive, questa mi pare che sia, nella sostanza, la più vicina a quello che penso. Questa frase potrebbe apparire anche come una felice semplificazione ad effetto, penso invece che indichi il modo più giusto di relazionarsi non solo con le immagini e quindi anche con le fotografie, ma anche con altri innumerevoli misteri dello sguardo. Forse è questo il sentimento che mi guida quando guardo un paesaggio, le linee di un volto, i volumi di un'architettura, le superfici colorate di un muro, le luci incerte di qualche notturno o la strana armonia che le nuvole donano ad ogni paesaggio del mondo¹.

Nella consapevolezza che il vero organo di visione del genere umano è il movimento del cuore attraverso lo sguardo, questi autori hanno dato inizio a una innovativa interpretazione dei luoghi, dando una ragione contemporanea al vivere e all'abitare nella millenaria stratificazione della penisola italiana.

Nella comprensione di quanto stava avvenendo, Vittorio Savi indicò a Pierluigi Nicolini, direttore della rivista «Lotus», la necessità di utilizzare questi fotografi per poter rappresentare la svolta dell'architettura europea portata avanti in quegli anni da Aldo Rossi, Alvaro

Siza, Oswald Mathias Ungers, Andreas Brandt, Josef Kleihues, Rob e Léon Krier, Adolfo Natalini. E fu così che gli artisti Olivo Barbieri, Vincenzo Castella, Giovanni Chiaramonte, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, si trovarono a lavorare per le riviste d'architettura e per la Triennale di Milano insieme ai fotografi che avevano inizialmente scelto la fotografia nella dimensione professionale, come Gabriele Basilico, Cesare Colombo, Toni Nicolini, Francesco Radino, Paolo Rosselli.

Utilizzare lo strumento poetico della fotografia per affrontare l'enigma del mondo e della costruzione del mondo da parte del genere umano è stato in realtà anticipato e originato dalla consapevole creatività, attraverso la fotografia, svolta da alcune grandi figure dell'architettura italiana nella precedente generazione che ha vissuto e operato a partire dal secondo dopoguerra fino agli anni Settanta: tra questi Edoardo Detti.

Ambito culturale

La vita e l'opera di Edoardo Detti si compiono nel tempo del più radicale contraddittorio rapido e irreversibile processo di trasformazione della società e dell'intero territorio mai avvenuto nella storia italiana, attraverso le idee, gli ideali, le ideologie, le utopie, gli 'ismi', le teorie e le prassi progettuali, le tragedie e le speranze che hanno animato le vicende dell'intero ventesimo secolo.

Nato a Firenze nel 1913, Detti cresce nella città toscana quando questa è ancora un centro vivo della cultura europea, non solo per la presenza di figure preminenti nell'ambito letterario quali Giovanni Papini, Eugenio Montale, Elio Vittorini, ma anche per l'eco ancora vivo e attivo di Aby Warburg che, con la sua geniale ermeneutica comparativa, aveva rivoluzionato l'intera storia dell'arte figurativa occidentale. Proprio grazie a Warburg e al suo istituto Erwin Panofsky può scrivere e pubblicare il saggio *La prospettiva come forma simbolica*, che pone la svolta dell'Umanesimo fiorentino quale fondamento della successiva configurazione antropologica culturale e sociale della civiltà occidentale. Per Panofsky infatti la scoperta della prospettiva «non significò soltanto un'ele-

vazione dell'arte a scienza: l'impressione visiva soggettiva era stata razionalizzata a tal punto che poteva costituire il fondamento per la costruzione di un mondo empirico saldamente fondato eppure, in senso pienamente moderno, infinito. [...] Essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un punto di vista soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obbiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io. Perciò essa doveva riproporre di continuo alla riflessione artistica il problema del senso in cui impiegare questo metodo ambivalente»².

Questa affermazione di Panofsky, evidentemente, si pone anche come necessario strumento metodologico per comprendere non solo l'intero processo di affermazione della scienza e della tecnica, ma anche quello di costituzione e di formazione dell'io come soggetto ultimo e decisivo nell'edificazione del mondo contemporaneo.

Nel momento in cui la censura impedisce in Germania e Italia la circolazione dei testi di Warburg e Panofsky, proprio a Firenze nel 1942 Giusta Nicco Fasola ne ripropone il metodo pubblicando l'edizione critica del libro di Piero della Francesca *De Prospectiva Pingendi*, che ebbe influenza profonda anche nel mondo dell'architettura.

Detti si laurea alla Facoltà di Architettura di Firenze nel 1940 con Giovanni Michelucci, uno dei riconosciuti maestri del Razionalismo italiano con l'appena costruita stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, un architetto che come tanti in quel tempo praticava la fotografia come strumento di studio e di riflessione critica. La formazione e la maturazione di Detti avvengono quindi lungo il ventennio del Fascismo, che si propose da una parte come il necessario compimento storico del Risorgimento e dall'altra come rivoluzionario inizio

di una nuova era, nella scia dell'avanguardia Futurista e, soprattutto, nello spregiudicato utilizzo della ricezione italiana del Movimento Moderno internazionale. Grazie a Michelucci e al suo ambito fiorentino, Edoardo Detti si misura con le altre grandi figure del Moderno italiano che operano tra Milano e Torino, trovando una giusta posizione per il proprio ruolo professionale, culturale e politico.

Architettura e fotografia

La nascita della rivista «La casa bella» nella Torino del giovane Carlo Mollino ed il suo trasferimento a Milano nel 1928, quando Gio Ponti inizia a pubblicare «Domus», fanno delle due città del nord l'ambito principale della riflessione e del dibattito sull'architettura che si apre alla fotografia quale necessaria lingua della visione per comprendere e comunicare il realizzarsi del progetto moderno nell'orizzonte del mondo.

La costruzione della sede della Triennale per opera di Giovanni Muzio, con accanto la torre metallica di Gio Ponti nel neoclassico Parco Sempione a Milano, permette, attraverso le Esposizioni Internazionali e le mostre collaterali, di promuovere e definire compiutamente l'autonomia disciplinare della fotografia.

Nel dibattito animato dalle riviste «Domus» e «Casabella», particolarmente significativa è la mostra *Architettura rurale italiana* esposta nel settembre del 1936 alla VI Triennale di Milano, a cura di Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel. In direzione opposta al monumentalismo romano di Marcello Piacentini, direttamente promosso dal duce Benito Mussolini e dalle autorità governative del regime, questo evento si pone, come scrivono i curatori, «con la speranza che [...] serva a far comprendere l'importante estetica della casa rurale. La conoscenza delle leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana e onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la retorica ampollosa e soprattutto ci darà l'orgoglio di conoscere la vera tradizione autoctona dell'architettura italiana: chiara, logica, lineare, moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo»³.

Con coraggio e determinazione l'evento della Triennale sottrae alla cultura espressa dal Fascismo i valori fondamentali e fondanti della tradizione nazionale e quelli del Razionalismo italiano. Pagano e Daniel ricordano che la ragione «della casa rurale è l'assenza di ogni preoccupazione dogmatica che non coincida con una necessità pratica o che non proceda inizialmente da una necessità funzionale o costruttiva. Questo vale, per esempio, nella costante emancipazione da ogni preordinato schema di facciata simmetrica»⁴. L'originale principio creativo del Razionalismo italiano sembra così rifiutare il dogmatismo e lo schematismo potenzialmente totalitario di figure come Le Corbusier che, proprio per questo, si offrì di lavorare per i programmi delle città di fondazione promossi dal regime fascista.

Altra caratteristica dell'edilizia rurale è la tendenza a limitare la propria fantasia normalizzando, appena è possibile, gli elementi di composizione [...] tendendo al ritmo cadenzato con la ripetizione di identici elementi strutturali. [...] Questi insegnamenti sono stati compresi con una certa lentezza e soltanto da certi spiriti meno imprigionati da quella visione convenzionale della bellezza architettonica, tramandata dai mestieranti dell'Ottocento per diretta degenerazione accademica della razionalista ma irrazionale estetica del Rinascimento⁵.

In queste parole di Pagano e Daniel si rispecchia e si rivela il pensiero, forse più profondo e vero, operante tra molti architetti italiani di quel periodo; un pensiero dell'uomo e sull'uomo, lontano dalla riduzione del Moderno a 'ismo' della fantasia e dell'utopia, che finisce per degradare a irrazionalità razionalista la ragione estetica del progetto.

Non è dunque da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord [...] abbiano riscoperta la commovente del costruttore poeta sostituendola al mestiere dello scenografo convenzionale⁶.

E in questa scoperta «l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili. [...] Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà»⁷. Un bisogno morale di chiarezza e di onestà, personale e professionale, che portò Giuseppe Pagano

agli ultimi progetti di edilizia sociale prefabbricata e alla svolta antitotalitaria, pagata con il carcere e la tortura sino alla morte nel lager di Mauthausen.

L'area culturale generata dall'opera di Gio Ponti, Giovanni Muzio, Edoardo Persico, Giuseppe Pagano, insieme al gruppo di «Corrente» promosso da Ernesto Treccani, crea un ambito di libera riflessione e dibattito critico in cui possono maturare giovani talenti come Luigi Comencini e Alberto Lattuada, che dopo la Laurea in Architettura al Politecnico di Milano trovano nella fotografia e nel cinema il loro destino artistico. Con il suo piccolo libro *Occhio Quadrato*, Alberto Lattuada dà inizio alla stagione del Neorealismo, il movimento di creazione narrativa e di liberazione politica che fonda di fatto la Repubblica Italiana.

Edoardo Detti fotografo

Nell'eredità dei valori risorgimentali repubblicani di Giuseppe Mazzini, anche Detti partecipa alla Resistenza nel nascente Partito d'Azione, aderendo al gruppo regionale capitanato dallo storico e critico d'arte Carlo Lodovico Ragghianti. La caduta del Fascismo, la fine della monarchia, la nascita della Repubblica, l'epico momento della ricostituzione democratica e della ricostruzione materiale del paese dopo la devastazione della dittatura e delle peripezie belliche, vedono Detti sempre presente sul fronte del progetto architettonico e della pianificazione urbanistica, collaborando con i grandi protagonisti di quel fondamentale momento: l'amico Michelucci, Ludovico Quaroni, Leonardo Savio, Carlo Scarpa.

L'attività di Detti è significativa anche per quanto riguarda l'aspetto culturale, allestendo nel 1951 la mostra di Frank Lloyd Wright a Palazzo Strozzi e collaborando negli anni successivi all'originale attività cinematografica di Ragghianti, il quale, grazie a un cospicuo finanziamento di Adriano Olivetti, stava realizzando una serie di film sul patrimonio artistico italiano.

Nella definizione heideggeriana dell'Epoca Moderna come l'epoca del mondo risolto in immagine⁸, Ragghianti comprende che non l'ecfrasi e neppure l'astratta verbalità della

critica d'arte tradizionale, ma soltanto l'immagine ottica di fotografia e cinema è in grado di comprendere e divulgare l'opera d'arte visiva senza tradirne il valore iconico fondamentale; così, in quegli anni egli cura, anche con l'aiuto di Detti, la realizzazione e la regia di ben ventuno filmati, da lui definiti critofilm, su pittori, scultori, città d'arte e paesaggi tradizionali italiani.

A questo periodo risale l'utilizzo più significativo della fotografia da parte di Detti, praticata spesso in compagnia di Guido Biffoli⁹, tra i paesi e le campagne del centro Italia; eppure nei suoi scatti non vi è alcuna immagine dedicata alla costruzione in atto della nuova Italia, che aveva in lui una figura determinante nell'orizzonte regionale toscano. Consapevole della propria originalità creativa come architetto, Detti si sente però chiamato a svolgere con dedizione totale il ruolo di urbanista, cercando di dare ragione in prima persona ai cittadini di ogni piccolo o grande centro urbano delle scelte di pianificazione ed edificazione che avrebbero cambiato irreversibilmente l'identità e il profilo territoriale della Toscana. Fotografare gli antichi borghi nel contesto del paesaggio ancora non toccato dalla modernità è per Detti uno strumento necessario nella stesura di un progetto capace di salvaguardarne l'identità e, nello stesso tempo, di modificarlo e renderlo capace di ospitare la vita e il lavoro degli uomini del ventesimo secolo.

Il perenne cantiere della storia, nell'ineliminabile dramma e nell'indistinguibile momento tra demolizione e costruzione, appare potentemente nell'immagine del 1944, scattata nel centro di Firenze colpito dalla guerra: dentro lo statico equilibrio del formato quadrato, utilizzato da Lattuada, l'inquadratura di Detti, nel vuoto del primo piano, sviluppa una diagonale tracciata dalle lastre di pietra del marciapiede a partire dall'angolo basso di sinistra verso il cumulo di macerie della linea centrale dove si alzano i muri delle case sventrate, i cui squarci fanno apparire in lontananza la cupola di Brunelleschi e la cuspide del campanile di Giotto. Il misuratissimo ordine geometrico della composizione sembra teso a eliminare dall'immagine ogni riferimento all'azione bellica causa della rovina e a placare ogni possibile impatto emotivo, innalzando lo sguardo alla contemplazione, ferma

e paziente, della perenne dialettica tra lo svanire e il permanere nelle forme erette dalla civiltà dell'uomo. L'ordine compositivo non si afferma qui semplificando la complessità e la diversità degli elementi compresi nell'orizzonte del visibile. Nell'immagine, l'armonia non è l'isotropia dei volumi urbani progettati da Ludwig Hilberseimer, ma la proporzione che regola il rapporto tra ogni singola parte e la totalità.

La modalità della veduta aerea e dall'alto, utilizzata per il critofilm girato sui luoghi della Lunigiana, è presente in molte fotografie di Detti, come quelle scattate al complesso monumentale di Piazza dei Miracoli a Pisa, al centro di Fabriano, al Ponte Santa Trinita di Firenze, ai piccoli paesi di Pitigliano, Fosdinovo, Montemerano, Castelnuovo Magra, Nicola. Nelle inquadrature scelte da Detti non appaiono mai gli elementi caratterizzanti la civilizzazione del ventesimo secolo: nei viali di cipressi non sfrecciano automezzi, nelle strade non compaiono semafori né cartelli segnaletici o pubblicitari, sui tetti non ci sono antenne della televisione, nei cieli senza aeroplani o elicotteri galleggia solamente la bianca solennità di nuvole sparse.

Edoardo Detti rivela una maturità e una consapevolezza critica nell'uso della fotografia come lingua della visione, ovvero come scrittura della luce, capace di individuare e trasmettere tutte le diverse e complesse dimensioni dell'essere umano. Come la scrittura, la fotografia è in grado di rappresentare poeticamente il mondo in una misura che la fa pari alla pittura; la fotografia può essere usata egualmente e con libertà per documentare uno spazio, una costruzione, un interno, sino al dettaglio di un serramento o di una porta; la fotografia può essere anche il più commovente dei diari, capace di ricordare il volto delle persone amate, la gioia dei momenti comuni, l'incanto dello scoprire insieme il mondo nelle gite in Vespa tra le strade bianche tra paese e paese.

Il grande archivio fotografico di Detti, nell'intenzionale visione del suo sguardo, si struttura in un esemplare ordine interno, in cui le immagini che fanno di lui un artista si distinguono con ineludibile precisione da quelle che ne fanno un testimone dei luoghi e degli eventi del proprio tempo.

L'impegno di selezione svolto da Caterina Lisini tra le migliaia di stampe e negativi conservati in archivio mette a fuoco con esemplare efficacia il carattere dell'opera di Detti, individuando nelle fotografie che compongono i vari capitoli del libro argomenti omogenei e peculiari modalità di visione, secondo un indice che ben restituisce la ricchezza di interessi e l'ampiezza di attività di questo autore.

L'elemento decisivo che fa di Edoardo Detti uno dei fotografi più significativi della sua generazione è l'uso magistrale della luce, il modo geniale di disporre l'obbiettivo rispetto all'inclinazione dei raggi del sole. Detti individua, nel complesso e caotico orizzonte che lo circonda, le linee di forza che strutturano il paesaggio nell'altimetria delle colline, nelle figure degli alberi, nei tracciati dei campi, nella forma come nella materia degli edifici, ed inquadra quindi in modo che l'energia della luce tracci e riveli, col grigio e il nero dell'ombra, il senso e il significato vivo sia del luogo in cui si trova, sia della propria esperienza personale: «tutto l'ordine del mondo non si vede nel mondo com'è infuso nei corpi, ma come è infuso in luce negli occhi»¹⁰.

Tra Italia e America

La visione dell'Italia consegnataci dalle fotografie di Edoardo Detti è analoga a quella lasciataci da Paul Strand, che in quegli stessi anni in compagnia di Cesare Zavattini attraversava la penisola alla ricerca di *Un paese*¹¹ in cui ambientare un racconto di immagini e parole dedicato all'uomo e alla realtà della sua esistenza: in entrambi questi autori la realtà dell'uomo si rivela nel 'modo'¹² di esistere senza le macchine e senza gli strumenti della scienza e della tecnica, ovvero in un 'modo' aderente alla natura originaria della vita sul pianeta.

Proprio nel 1922, quando in Italia si affermano definitivamente Futurismo e Fascismo, Strand, che aveva dedicato ai grattacieli di Manhattan e alle forme assolute delle macchine le sue prime straordinarie fotografie, scrive il suo manifesto *Photography and the New God*¹³; prendendo le distanze dalla nuova trinità formata da scienza, macchina, empirismo

materialista, egli si dichiara contro il Futurismo e contro ogni altro 'ismo' del Moderno, a favore della forma di «vita contemplativa», rifiutando ogni società «costruita su ciò che è diventato un concetto religioso del possedere»¹⁴. È questa visione che fa incontrare e lavorare insieme Paul Strand e Cesare Zavattini, nel fondamento comune che muove sia la *Straight Photography* americana, sia il Neorealismo italiano. Questa consapevole visione muove anche la fotografia di Detti, in cui il paesaggio italiano non è quello della tradizione occidentale punteggiato da rovine greche e romane e illuminato dal folklore della luce mediterranea che da Goethe e Schinkel arriva sino a Joel Sternfeld¹⁵. La pace che emana dalle fotografie di Detti scaturisce dal rifiuto di ciò che nel paesaggio vedono gli artisti che, come Poussin, si mettono di fronte solo ai monumenti in rovina dell'Impero di Roma, nella dimensione culturale dello spazio e del tempo in cui sembra farsi davvero presente solo la morte, con la sua affermazione *Et in Arcadia Ego*.

Nelle vedute dall'alto, scattate da Detti a Montemerano e a Castelnuovo Magra, l'ondulata superficie dei tetti di coppi secolari si posa come un manto sugli interni delle case e delle chiese, nello stesso modo in cui le distese dei campi coltivati rivestono di vita la natura della terra desolata. La bellezza della terra, quale traspare dalla bellezza di queste immagini, è da ricercarsi forse nella forma di un rito e di un lavoro dell'uomo funzionale e aderente alla ragione essenziale della vita e alla vita essenziale della ragione, praticata di generazione in generazione, nel memoriale del pane e del vino consumati una sera di Pasqua a Gerusalemme al tempo di Cesare Augusto, trasformando la tragedia della storia umana nella divina commedia della redenzione.

In questa dimensione del tempo e dello spazio, l'abitare nel più sperduto casolare della campagna non è lo stare effimero e provvisorio in un luogo ai margini della storia, o l'essere gettato nella periferia dimenticata dall'espansione senza fine della civiltà, ma è vivere il centro della propria esistenza come centro della vita del mondo.

Nato e residente a New York, dopo aver fotografato per una intera esistenza lo splendore che emana dai grattacieli di Manhattan, o dall'arco di Saarinen a Saint-Louis, come dalle ro-

vine delle Twin Towers ridotte in cenere l'11 settembre del 2001, Joel Meyerowitz pare aver trovato una seconda dimora in un piccolo casolare della campagna toscana, in compagnia della moglie Maggie, perché, come loro stessi testimoniano:

Siamo stati in molti luoghi, in questo mondo, dove la luce è straordinaria. Ma oggi, dopo un decennio di permanenze in Toscana, ci rendiamo conto che, per quanto spettacolare possa essere la luce in altri luoghi, essa può essere vissuta solo da spettatore... In Toscana, invece, la luce ti fa partecipe di se stessa, perché avvolge tutto. Qui si è all'interno della luce e quindi connessi a tutto ciò che cade dentro la sua sfera: la terra, il cielo, le persone. È come se a ognuno di noi sia stato assegnato un raggio di luce, che ci lega al cantiere dell'universo¹⁶.

Milano, dicembre 2017

TESTIMONIANZA

Jacopo Detti

YOUR FATHER'S EYES ARE BLUE AGAIN¹

È stata una bellissima sorpresa quando Caterina Lisini mi ha mandato la bozza del suo libro e la ringrazio, per il libro, per il contributo critico e per aver dato visibilità alle belle foto del babbo. La sua richiesta che io buttassi giù queste righe poi, ha innescato pensieri e ripensamenti sulla mia famiglia e la nostra vita di allora e ringrazio Caterina anche per questi.

Il babbo col capo chino a guardar giù nel pozzetto della Rollei è un'immagine familiare dell'infanzia di noi 'ragazzi'. La Rollei è stata 'la' macchina del babbo; gli era congeniale: un'agile, luminosa, estensione dell'occhio. L'avvento della Nikon F, regalo della mamma per il cinquantesimo, scelto da Guido Biffoli e oggetto meraviglioso, con ottiche meravigliose, che – credo prima TTL sul mercato – consentiva di vedere e misurare e impostare l'esposizione attraverso l'obbiettivo, segnò invece per la fotografia del babbo l'inizio della fine.

Resta emblematico il viaggio negli USA, fatto con La Pira, Agnoletti e altri, mi pare per il gemellaggio con Philadelphia, al cui ritorno scopri, con grande costernazione, che molte delle foto e tutte quelle prese dall'aereo erano vignettate perché non aveva usato il paraluce giusto. Portarsi dietro una borsa, cambiare obbiettivi, fare i dovuti aggiusti (allora l'accoppiamento degli obbiettivi al Photomic era manuale) e ora pure i paraluce! No, lo strumento non si prestava, e così piano piano la Nikon passò di fatto nelle mani di noi figli e lui smise di far fotografie.

Ma forse i motivi dell'abbandono della fotografia sono stati altri: in fondo la Rollei era sempre lì a disposizione. L'autrice storicizza la vita del babbo, individuando una fase di formazione e poi, attraverso gli anni Cinquanta, il passaggio a una fase diversa della vita. Io non l'avevo mai vista così, ma probabilmente è vero: con il crescente impegno professionale (le collaborazioni con Carlo Scarpa cominciano allora), e poi l'assessorato, il PRG, eccetera, il babbo lì ha forse passato una 'linea d'ombra' e la macchina fotografica ne è rimasta al di là.

Mi ha fatto molto piacere trovare nel libro il necessario riferimento a Guido Biffoli e concordo a pieno con l'analisi di come un comune amore per il paesaggio e gli insediamenti umani della Toscana abbia portato i loro modi diversi di vedere a produrre foto così diverse. Nelle foto di Guido la sensibilità dell'autore, attraverso l'arte del fotografo, trasmette emozioni (Guido era anche un maestro in camera oscura a tirar fuori l'anima dei sontuosi grigi della sua amata carta Agfa Brovira BN – questa nota è per gli appassionati). Sono foto bellissime, struggenti, sufficienti a se stesse e immote.

Le foto del babbo sembrano essere, come dire, strumentali; c'è dentro un'ossatura di scoperta, di analisi, di tentativo di capire che gli dà il tono provvisorio e l'energia di una bozza, di un appunto. Dietro a tutto, poi, la motivazione pratica di voler comprendere il carattere e la storia di quello che vedeva per capire di lì dove andare ('l'occhio dell'architetto').

La cura dell'aspetto formale della composizione è tutt'altro che assente, ma è temperata e giustificata, almeno nelle intenzioni, da altre ragioni d'essere. L'aspetto 'strumentale' delle foto del babbo parrebbe esser confermato dal fatto che la macchina era solo una Rolleicord, la sorella minore della Rolleiflex, che l'esposizione era sempre impostata a occhio – mai avuto un esposimetro –, e che faceva stampare le sue foto dai negozi di ottica.

Certo non manca un risvolto sentimentale, emotivo. È vero, nelle foto c'è poca presenza umana, ma l'attenzione è tutta lì. Nelle foto dei borghi e delle campagne, traspare il suo legame con uno stile di vita che sentiva vicino e parte della sua identità: era cresciuto in città, ma con la famiglia aveva trascorso lunghi periodi nell'ambito della famiglia allargata, nel piccolo paese attaccato al versante di un rilievo dell'Appennino casentino, da cui i suoi genitori erano partiti. Di quei posti e di quella gente aveva conservato una sorta di austera sobrietà che lo portava ad apprezzare la semplicità e la concretezza della gente delle campagne di prima dell'Italia del Benessere o, in generale, di chi fosse quotidianamente alle prese in qualche misura con veri problemi di sopravvivenza. Bisogna capire il soggetto: basti pensare che quando per una trasferta di lavoro gli mandavano un biglietto di prima (gli piaceva tantissimo il treno e stare a guardare dal

finestrino), lui prendeva comunque la seconda, «perché la conversazione è più interessante». L'attaccamento sentimentale, comune per tutti, ai luoghi di altre stagioni della propria vita, affiora in tante delle immagini degli anni Quaranta che trovo nel libro. L'autrice ricorda, a ragione, la sua riluttanza a tornare in Versilia, per evitarsi il dolore di veder quei luoghi cari massacrati dalla speculazione edilizia; ma lì a volte ci raggiungeva per qualche giorno d'estate; ho cercato di ricordare se mai nei tanti anni in cui abbiamo trascorso lunghi periodi estivi all'Elba, vi abbia rimesso piede, e mi par proprio di no.

Per lui architettura, impegno civile, urbanistica, vita, era tutto una cosa sola e come una cosa sola le viveva. Ricordo tante volte, in gita con amici per andare a mangiare e passare una giornata su un prato, tre o quattro macchine in fila verso luoghi meravigliosi scoperti da Guido in precedenza durante lunghe peregrinazioni per la Toscana con Enzo Baratti – un altro amico che compare in molte delle fotografie nel libro – la mamma alla guida e lui che discuteva con qualcuno dell'insensatezza delle recenti espansioni attorno ai centri storici che visitavamo («sbrodolature») e di come sarebbe stato invece se il nuovo fosse stato costruito, non attorno, ma in un luogo prescelto, vicino e separato dal nucleo preesistente: 'moderno' razionalismo e intelligente e viva conservazione un tutt'uno.

Le foto delle gite in bicicletta con la mamma, gli amici e la tenda Bucciardini della Guerra del Quindici, oppure di loro due, la mamma davanti e lui dietro che, a rischio di battere un picchio, pedala e scatta, come si vede in due foto del libro, testimoniano della sua stagione più felice – si capisce, era la loro gioventù. Tra i racconti ricorrenti, quello dell'umiliazione quando, in salita (senza cambio!), non ce la faceva proprio più e scendeva col fiatone per continuare a piedi, e si vedeva davanti, sue parole, «il culo della Marghè», curva sui pedali, che si allontanava su per la salita.

Malgrado il suo 'pessimismo preventivo', ha dedicato gran parte del suo tempo all'impegno e alle battaglie per la salvaguardia del territorio e per una crescita sana, prima con la ricostruzio-

ne e poi quando, con l'Italia del *boom* economico e l'abbandono delle campagne, alla complessa rete di motivazioni generatrici della struttura delle cose, si andava sostituendo, come unico criterio, l'appetibilità economica, i quattrini, con gli appetiti scatenati dalle opportunità offerte dalla crescita e dal malgoverno.

Sulla stessa linea ha continuato ad agire di lì in poi, arrivando alla fine della vita all'amara conclusione che nessuna delle cose per cui si era battuto era poi stata fatta. Eppure qualche anno dopo la sua morte, spaziando attorno con lo sguardo e giù verso Firenze da una terrazza dell'Ospedale di Fiesole, un comune caro amico architetto, che in passato era stato suo allievo e collaboratore, mi disse: «Il tuo babbo ha sempre pensato le sue battaglie di averle perse tutte, ma guardati intorno, questa non l'avrà vinta da solo, o del tutto, ma è una sua battaglia vinta».

Caterina Lisini sottolinea nel libro – e quanto a ragione – l'importanza della vicinanza di Raghianti sulla formazione del babbo; di Guido si è detto. Ce ne sarebbero altri, ma di questo non sta a me parlare. Fin qui ho cercato di tenere me, per quanto potevo, fuori da quello che ho scritto, ma questa è dovuta: sono arrivato a un'età vicina alla durata della vita di mio padre e ancor più sento infinita gratitudine per i miei genitori; non solo per le eccezionali persone che erano, ma anche per l'eccezionale qualità delle loro frequentazioni e delle loro famiglie, e dei conoscenti incontrati per strada e portati su a pranzo, in mezzo ai quali io e Tommaso siamo cresciuti.

Auckland, dicembre 2017



LEZIONE DI SGUARDI

Un libro sulle fotografie di Edoardo Detti è, anche se può sembrare improprio, un libro di architettura. Detti si può considerare appartenere al gruppo italiano, abbastanza nutrito, di *amateurs* della fotografia, che furono «fotografi a tempo perso e architetti a tempo pieno»¹: *in primis* naturalmente Giuseppe Pagano ma anche, per riferirsi all'ambito toscano, Giovanni Michelucci e poi, tra gli architetti di una generazione più vicino alla sua, Enrico Peressutti, Pier Niccolò Berardi, Franco Albini, Roberto Gabetti e altri ancora. Tutti architetti che contribuirono, con la loro attività, ad indicare possibilità e complessità del rapporto fotografia-architettura, soprattutto come strumento adeguato a proporre una visione alternativa al dato reale e quindi dispositivo per una lettura non convenzionale, critica e interpretativa, funzionale ad una conoscenza più autentica.

Fotografo naturalmente non professionista, le sue fotografie non hanno solo valore di documentazione di una realtà quale era al momento in cui furono scattate, tra anni Quaranta e anni Settanta, e che oggi è profondamente mutata, ma nella qualità stessa e nei caratteri specifici delle fotografie, nei modi di ripresa e nella scelta dei soggetti da riprendere, esprimono anche la personale concezione architettonica di Detti, il suo punto di vista, insieme conoscitivo e poetico, razionale e lirico, nei confronti dell'architettura, del paesaggio, del territorio². Riferendo all'architettura nozioni formulate nel campo della ricerca etnografica e sociale, la fotografia viene intesa in questo volume secondo il suo carattere di «descrizione densa»³ della realtà: una fotografia che va oltre il semplice dato fenomenico, nella quale, al di là dell'apparenza sensibile immediata, osservazione e interpretazione finiscono con il coincidere, e l'oggetto osservato restituisce anche la cultura dell'osservante, condensando in un *surplus* narrativo più stratificazioni di significati. Una 'descrizione densa' in cui molteplici narrazioni, fuse tra loro, generano un livello conoscitivo di nuova complessità: in questo senso ciascuna fotografia ha la capacità di fissare plurime informazioni della contingenza che ritrae («ogni fotografia è un certificato di presenza»⁴ scrive Barthes) e, al tempo stesso, la realtà che restituisce non è 'continua', ma 'discreta' e 'discrezionale', di cui essa svela relazioni e caratteri non altrimenti palesi, mostrando contemporaneamente la peculiare sensibilità del suo autore e

persino, nel caso di un architetto, fornendo chiavi di lettura illuminanti della sua stessa opera. In coerenza con tale accezione di fotografia, le immagini raccolte in questo volume sono organizzate in vari capitoli, ciascuno dei quali riflette una specifica sensibilità di Detti, architetto e fotografo che usa la macchina fotografica come dispositivo di restituzione e interpretazione della realtà. Quando per esempio, nel ritratto di Livorno, insiste sul campo lungo dell'acqua che contorna il quartiere della Venezia, probabilmente è per esprimere la sua lettura di Livorno come città d'acqua, inseparabile per intrinseca costituzione dal mare e dalle sue vicende secolari; allo stesso modo quando riprende di scorcio il muro del Camposanto pisano è per metterne in evidenza il rapporto con le mura e la forma urbana, mentre quando lo riprende frontale, fino a saturare per intero i margini della fotografia, è forse la geometria delle forme e la cadenza reiterata del ritmo ad interessarlo. Analogamente nelle molte riprese del paesaggio toscano egli fissa l'obiettivo, con uguale attenzione, sia sulle forme essenziali delle singole costruzioni coloniche, sia sull'insieme del territorio rurale, per evidenziarne il carattere di prodotto del lavoro dell'uomo, frutto di secolari ragioni storiche, sociali, economiche, produttive; mentre, altre volte, degli stessi paesaggi rurali sembrano interessarlo minuti dettagli del mondo vegetale o minerale, che assumono ai suoi occhi il valore decontestualizzato di astratte composizioni formali.

Il *corpus* delle fotografie facente parte del vasto patrimonio di archivio di Edoardo Detti è estremamente ampio: vi sono contenute immagini scattate nell'arco di tutta la vita, per le più svariate occasioni, dalle ricerche, agli studi, ai viaggi, alle gite attraverso la Toscana e altre regioni d'Italia, alla esigenza di illustrazioni per l'attività didattica o per pubblicazioni e convegni, fino alla documentazione specifica di architetture e della propria architettura. Le immagini, nella forma di negativi e positivi, in lastre, acetato, diapositive o stampe, sono conservate generalmente nei supporti originali che riportano nella maggior parte dei casi, a mano di Detti, la data e il luogo dello scatto; talvolta, nel caso di negativi ordinati dallo stesso architetto nelle apposite buste in pergamino, sono contenute informazioni anche sui soggetti ripresi di

uno stesso luogo. Il numero è ingente, anche se difficile da determinare con esattezza, vista la loro collocazione in più di una Serie all'interno del Fondo Detti⁵ e la non infrequente commistione con immagini di altri autori: sicuramente non meno di 5000 scatti, a dimostrazione della passione del suo autore e dell'utilizzo continuativo del mezzo della macchina fotografica, compagna costante di tutte le sue attività.

Alcune fotografie, soprattutto quelle dei primi anni di attività, sono nel formato 24x36 mm (probabilmente scattate con una Leica del fratello, andata perduta nelle vicende della guerra), ma la maggior parte appartengono al periodo fra anni Quaranta e anni Sessanta e sono state scattate con la Rolleicord nel formato quadrato 56x56 mm, mentre negli anni più tardi della sua vita vi si affianca l'impiego della più moderna Nikon F, regalatagli dalla moglie nel 1963, e l'uso di pellicole a colori⁶.

Quando delle immagini scattate sono presenti anche i provini di stampa, finalizzati ad un utilizzo pratico delle istantanee per la pubblicazione o la proiezione, quasi sempre Detti interviene con segni di pennarello a definire l'inquadratura, talvolta tagliando ampi campi del fotogramma per adeguare l'immagine quadrata al più agevole formato di stampa rettangolare.

La selezione delle immagini è stata effettuata operando una netta restrizione di campo, limitando lo studio alle sole immagini in bianco nero, comprese nell'arco temporale degli anni Quaranta e Cinquanta e circoscritte all'ambito territoriale della Toscana. Sono infatti questi gli anni della stagione fondativa della personalità scientifica e architettonica di Detti e gli anni di maggiore impegno nella messa a punto della propria strumentazione critica e progettuale, dove alla fotografia è assegnato un ruolo non secondario. Contemporaneamente sono anche gli anni di profondo studio e di conoscenza diretta del territorio toscano, che costituisce il luogo di elezione delle sue riprese fotografiche e può quindi essere assunto a cifra dell'intera sua attività di fotografo.

Seguendo questo criterio non sono state prese in esame le fotografie degli anni Sessanta né quelle realizzate con pellicole a colori, dal momento che l'introduzione del colore comporta

mutamenti sostanziali nei caratteri delle immagini, sicuramente eterogenei rispetto a quelli della presente raccolta.

Poche le eccezioni e tutte geografiche: la presenza di alcuni scatti di borghi della Lunigiana ligure per l'evidente omogeneità di caratteri con il territorio dell'alta Toscana, e di alcune immagini del Lago Trasimeno, geograficamente in territorio umbro ma di fatto anche margine orientale del versante toscano della Val di Chiana.

Nell'insieme le fotografie scelte costituiscono un'ampia selezione di quanto presente nell'archivio e al tempo stesso sono un regesto significativo della produzione del loro autore, in grado di comunicare con chiarezza le sue idee sull'architettura, sulle intrinseche qualità di un territorio, sulla pregnanza della visione fotografica nella descrizione della realtà.

Dei capitoli in cui è strutturata la raccolta, ideale *Gran Tour* di formazione dell'autore, alcuni sono dedicati a specifici luoghi urbani o contesti territoriali della regione, come *Ritratti di città*, *Borghi di Toscana*, *Versilia*, *Paesaggi rurali*; altri sono dedicati a particolari modi di visione di Detti, legati al suo essere architetto e profondo studioso del territorio toscano, come i capitoli *Dall'alto e da lontano* o *Trame*; altri ancora a momenti e personaggi della sua vita privata e delle sue relazioni e amicizie intellettuali, o alla sua opera architettonica, come i capitoli *In gita* e *L'architetto al lavoro*. Tuttavia le diverse voci della raccolta si intrecciano naturalmente tra di loro: la visione dall'alto e da lontano riprende continuamente brani di città, paesi antichi o distese naturali; il paesaggio della Versilia si sovrappone alle cronache familiari; le gite sconfinano con l'osservazione delle trame della natura o della struttura del paesaggio, tanto che alcune immagini potrebbero indifferentemente appartenere a più di una sezione.

I temi sono desunti dalla varietà dei soggetti fotografici contenuti nell'archivio, anche se, da parte di Detti, non c'è alcun accenno a classificazioni sistematiche della propria opera di fotografo: nell'insieme, però, al di là della variabilità dei contenuti e dei soggetti, ciò che prevale è lo sguardo onnipresente dell'architetto e dello studioso, una sorta di 'diario sentimentale' che precede e accompagna la sua opera più consolidata degli anni successivi,

come architetto, come studioso e docente universitario, come uomo politico, come figura di rilievo nazionale.

Sicuramente un punto di riferimento per Edoardo Detti, come per gli architetti della sua generazione, fu la «Casabella» di Pagano e Persico, non solo per l'architettura ma anche per l'interdisciplinarietà e il rapporto continuo con le arti, tra cui la pittura moderna, da Mondrian agli astrattisti lombardi, immediatamente leggibile nella straordinaria grafica della rivista e nell'utilizzo innovativo della fotografia.

Laureato alla Facoltà di Architettura di Firenze nel 1940 con Giovanni Michelucci, è poco probabile che Detti abbia avuto contatti con Pagano. Indubbiamente fu a conoscenza della mostra sull'architettura rurale italiana voluta proprio da Pagano per la Triennale di Milano del 1936 (le fotografie delle case coloniche toscane in mostra erano opera di Pier Niccolò Bernardi, anch'egli allievo di Michelucci), anche se non è noto se l'abbia visitata, ma certo ebbe modo di apprezzare la sequenza di stampe quadrate che connotavano sia l'allestimento sia il catalogo, dimostrazione evidente dell'eloquenza del linguaggio fotografico. Le fotografie di Detti devono molto alla personalità di Pagano, il suo 'stile', così come descritto dallo stesso Pagano, Detti l'avrebbe certo sentito come proprio: uno «stile fatto di rapporti di chiaroscuro, di cadenze prestabilite, di assoluta dedizione alla irrealità della fotografia, e soprattutto tecnica di una nuova notazione pittorica: nitida, acuta, inesorabilmente obbiettiva e pur tanto poetica nella sua meccanica sincerità. Io mi sono accostato così ad un modo nuovo di vedere»⁷. È proprio questo nuovo modo di vedere che rende confrontabili le fotografie di Detti con quelle di Pagano, ritrovandovi soggetti simili e a volte anche le stesse visuali di indagine, indizio di una coincidenza di interessi e di una comune propensione di gusto verso aspetti specifici dell'architettura: non soltanto nel tema, scontato, dell'abitazione rurale, dove pure vi sono similitudini di sguardi, quanto piuttosto nella sollecitudine a ritrarre la struttura del territorio, documentandone sia la geografia fisica che quella degli insediamenti umani – rilevante per esempio l'analogia tra la veduta dall'alto di Pagano del borgo di Gambino⁸ e di Detti di

San Gimignano –; oppure l’attenzione agli aspetti di relazione tra architettura e ambiente – si vedano di entrambi gli scatti alla piazza dei Miracoli di Pisa –; oppure ancora l’attenzione al valore grafico di certe realtà naturali, come le cave di tufo, o di determinati elementi architettonici, come le scale, che campiscono interi fotogrammi di Pagano dedicati alle isole del golfo di Napoli, e di Detti all’isola d’Elba.

A riprova di questa contiguità non è certo un caso che gli album di fotografie di famiglia composti da Detti con le proprie immagini siano una raffinata citazione della grafica ricorrente sulle pagine di «Casabella»: un susseguirsi di cartoncini in formato rettangolare dove sono ordinate le stampe in piccolo formato quadrato, montate in definite sequenze geometriche, alternate a precise pause compositive e commentate con riferimenti a luoghi e date.

Anche l’inquieto magistero di Michelucci lascia un segno nella personalità di Detti, soprattutto per l’interesse che il maestro alimenta negli allievi della Regia Scuola di Architettura di Firenze per i valori ‘umanistici’ dell’architettura spontanea, per le sue forme modellate sui dettati delle necessità e dei comportamenti umani, per la casa colonica e l’architettura rurale come matrici formali della ricerca compositiva dell’architettura moderna.

Eppure nonostante questa comune sensibilità le fotografie di Detti sono assai diverse da quelle di Michelucci, anche se ne condividono un comune rifiuto a guardare la realtà secondo convenzioni prestabilite: lo dimostrano le immagini delle distruzioni belliche di Firenze del 1944, cupe e dolorose nella visione michelucciana, protese a mostrare le ferite dell’organismo ‘vivente’ della città⁹, nitide e composte nell’inquadrature di Detti, a individuare oltre le rovine i segni dell’antica struttura urbana. E se in entrambi le architetture dei monumenti non sono quasi mai ritratte nella loro integrità ma spesso tagliate e riprese in parte, le fotografie di Michelucci esibiscono la vita degli spazi, animati da persone, eventi, attività, mentre quelle di Detti si concentrano sui rapporti delle forme costruite, a commisurare, pietra su pietra, le creazioni dell’uomo con le particolarità dei luoghi. Le fotografie di Michelucci, infatti, nel riflettere un gusto visivo strettamente legato alla sua peculiare visione creativa, sono da in-

tendersi «più come momento di espressione di una sua partecipazione alla vita e alle opere, di scoperta di aspetti vitali, segreti e più riposti, meno ovvi dell'apparenza immediata e della monumentalità, che come riflessione critica o forma di espressione compiuta»¹⁰. Legati da un affetto e una stima reciproca che persistono per tutta la vita – anche negli anni Cinquanta e Sessanta, in momenti di intensa polemica pubblica che li vedono su schieramenti opposti – diversissime, al pari delle fotografie, sono le personalità umane e artistiche dei due architetti, come testimoniano le lucide e accorate parole di Michelucci, scritte a Detti in un momento particolarmente importante, a pochi giorni dall'armistizio del 1943:

A me pare che la guerra inasprisca gli animi e li allontani fra loro. Anche fra noi avverto qualcosa che da tempo non va più bene. [...] I punti sono questi: azione e non azione, remissività "passiva" o non; libertà o non. [...] Tu mi hai detto che per dimostrare di essere ancora qualcosa; per cancellare cioè, almeno in parte, quell'onta che è su noi, è necessario agire. Anch'io penso, come te, che un'azione riparatrice è indispensabile [...]. Sui termini, invece, nei quali questa azione dovrebbe svolgersi non ci si intende; e sai forse perché? Perché in te il sangue è di quello caldo, e in me invece c'è sentore di lucertola; per te l'azione deve essere fisica, evidente, immediata; per me invece essa deve essere di effetto a lunga scadenza e non appariscente[...]. Io trovo che voi – tu e gli altri amici – avete il diritto di seguire una via a cui siete indirizzati, convinti che è la giusta; [...] malgrado il distacco a me costi un non lieve sacrificio, non riconoscendo quella giustezza vado per altra strada. Per la mia cioè. L'occasione di ritrovarci non mancherà¹¹.

Ben più significativo l'incontro con il critico d'arte lucchese Carlo Ludovico Ragghianti, riconosciuto da Detti come un autentico maestro, accanto al quale egli perfeziona il proprio pensiero critico di urbanista e architetto.

Io l'ho conosciuto – ricorda Ragghianti – in una data memorabile, il giorno dell'8 settembre 1943, quando fu tra i primi a prendere le armi per organizzarsi per la resistenza. Era già notevolmente esperto, aveva trenta anni, forse non aveva ancora unificato le sue esperienze anche per un fatto di vita, tra fascismo e guerra, che non gli aveva consentito una meditazione realmente profonda e disinteressata¹².

Detti matura in quegli anni una forma originale di storicismo, mai praticato come pura teorizzazione né inteso in senso meccanicistico o evolucionistico, ma sempre congiunto con un

approccio alla realtà esperita in concreto, quasi 'caso per caso', forte di un sentimento verso gli ambienti storici urbani e architettonici sentiti come geneticamente ancora capaci di vita, impossibili da ridurre ad astratte schematizzazioni o tipologie. Come è mostrato anche dai suoi scatti fotografici, prioritaria è nella sua concezione la comprensione dei fatti urbani e territoriali, nel senso di ricerca ed esplicitazione dei valori originari e peculiari di ciascun territorio, differenziati insediamento per insediamento, in grado di radicarne e indirizzarne uno sviluppo futuro coerentemente moderno: «Se è vero che ogni problema nella sua storia correttamente ricostruita trova gli argomenti e le ragioni migliori della sua comprensione, e perciò della sua più precisa soluzione», condizione preliminare è «un'analisi [...] effettivamente storica, la quale si ponga il duro problema di enucleare per ciò che essi sono, coi loro caratteri distintivi e le loro differenze, senza giudizi pregiudiziali o finalità di scopi parziali e pratici, i valori realizzati di ogni forma urbana, cioè i valori originari e specifici»¹³.

Ragghianti, 'visibilista puro' come era solito definirsi, influenza profondamente l'approccio critico e lo stesso modo di 'vedere' di Detti, sollecitandolo anche sull'importanza del mezzo fotografico, nella convinzione che la fotografia, come il cinema, utilizzata in modo attento e consapevole, possa tradursi *tout court* in atto critico: una fotografia può divenire strumento per 'far vedere' in profondità, mezzo per la lettura e la comprensione di un'architettura quanto di un territorio, mai surrogato dell'esperienza dal vero ma anzi stimolo continuo all'osservazione diretta.

Ad intendere l'attitudine critica di Ragghianti, le modalità del suo profondo 'saper vedere', terreno del rapporto proficuo e continuato con Detti, è esplicativo il fascicolo speciale di «Arte italiana d'oggi», datato 1960, sorta di singolare compendio visivo, con rari commenti, della produzione dell'arte moderna, dove «le nature morte di Morandi accanto a planimetrie urbanistiche; le tensioni strutturali della Torre Velasca seguite dalle proiezioni spaziali dei *Cavalieri* di Marino; le sculture di Viani tra le rassegne di Scarpa e Gardella; Fontana a legare Capogrossi e Burri; un *Nudo* di Paolo Monti vicino alle 'fluidità' di Giò Pomodoro, si offrono come occasioni e prove di una storia viva che accende per impulsi la comprensione, sov-

vertendo le catalogazioni consuete»¹⁴. Con Ragghianti Detti partecipa alla realizzazione di tre critofilm, brevi documentari che si rivelano veri e propri saggi di critica d'architettura, realizzati con mezzi cinematografici: *Comunità millenarie* nel 1954, *Lucca città comunale* e *Storia di una piazza: la piazza di Pisa* nel 1955, nei quali la complessità di ogni struttura urbana viene indagata con la macchina da presa, esplorando lo spazio e mostrandone lo sviluppo e la stratificazione nel tempo. Le riprese in panoramica a 360 gradi, i movimenti di macchina in orizzontale e in verticale salendo e scendendo lungo i corpi degli edifici, la composizione articolata delle visuali prospettiche, le visioni dall'alto o dal basso, sono tutti strumenti di un nuovo modo di 'vedere' che si possono ritrovare, simili, nelle fotografie di Detti, mutuati secondo il suo peculiare sguardo ravvicinato sulla realtà.

Nell'uso della macchina fotografica importante è per Detti la vicinanza di Guido Biffoli, fotografo di professione e amico di lunga data, compagno in moltissime peregrinazioni attraverso il territorio toscano fin dagli anni Quaranta. Certo Biffoli, conoscitore della tecnica fotografica e assai più esperto, consiglia l'amico nella pratica della fotografia, ma i due condividono la stessa passione autentica per le qualità del paesaggio toscano e, seppure con occhi diversi, spesso rivolgono ai medesimi soggetti la loro attenzione.

Una certa omogeneità di intenti è riscontrabile nelle riprese di architetture rurali, pur nella diversa ispirazione delle inquadrature, ora ravvicinate per esaltare proporzioni e articolazioni volumetriche degli edifici, ora da lontano per decifrarne la posizione spesso strategica lungo i versanti collinari e leggerne i rapporti con l'elegante tessitura delle colture agrarie. Ma l'intensità dello sguardo è diversa, più sentimentale e «umbratile»¹⁵ in Biffoli, spesso venata di malinconia e dell'imminenza del tempo che trascorre, più asciutta e rigorosa in Detti, da architetto, con una propensione all'indagine conoscitiva.

Una differenza dovuta sicuramente alle diverse personalità dei due autori, rilevabile anche se diverse sono le soglie storiche a cui appartengono le fotografie esaminate: agli anni Cinquanta quelle di Detti, prevalentemente alla metà degli anni Sessanta quelle di Biffoli, in occasione

della campagna fotografica per la redazione del volume *La casa colonica in Toscana* (1966), quando la crisi dell'agricoltura stava rapidamente mutando gli aspetti tradizionali del paesaggio toscano.

Di sicuro Detti apprezza le capacità espressive e l'elevato livello qualitativo delle fotografie di Biffoli, affidandogli spesso la stampa delle proprie immagini e coinvolgendolo nei gruppi delle ricerche universitarie di cui è titolare, a partire dagli anni Sessanta, su vari contesti della Toscana. Ed è probabilmente la prossimità di Biffoli a segnare una caratteristica ricorrente degli scatti di Detti, soprattutto quelli dove sono compresi ampi spazi di paesaggio, dove la scelta dell'inquadratura non di rado include fronde o arbusti in primo piano, oppure sequenze di quinte di vegetazioni, per dilatare la profondità di campo delle fotografie.

In generale, Detti ha un'ampia e puntuale conoscenza degli studi contemporanei sulla realtà architettonica e urbana degli insediamenti minori, a partire dalle indagini di Giuseppe Samonà, Luigi Piccinato e Roberto Pane – solo per citare alcuni dei più rigorosi studiosi le cui opere figurano schedate nella sua biblioteca –, fino agli scritti più specifici sul contesto toscano e sulla sua cultura figurativa, come gli studi sistematici di Renato Biasutti, noto geografo i cui primi esiti sono pubblicati nel volume *La casa rurale della Toscana* del 1938, o i celebri volumi del Touring Club Italiano dedicati nel 1934 alla Toscana nella collana *Attraverso l'Italia* – con le storiche fotografie di Alinari e Brogi improntate alla tradizione vedutistica della pittura di genere e le più aggiornate immagini di paesaggio di Fosco Maraini, Mario Vannucci, Michele Casseri –, e perfino le fotografie dilettantesche dei molti fotoamatori locali ospitati sulle pagine della «Illustrazione Toscana» (edita dal 1923 al 1925)¹⁶, in cui prevale la ricerca dell'immagine d'effetto, spesso per dichiarate finalità di promozione turistica.

Di certo queste 'illustrazioni' della tradizione toscana non sono affini agli interessi che muovono la sua attività. La macchina fotografica è, per Detti, lo strumento di una passione che si riconnette immediatamente con le ragioni e lo spirito del suo lavoro di architetto: città, borghi, abitazioni rurali, l'intera morfologia del paesaggio, sono raffigurati con un occhio attento, cul-

turalmente impegnato, visti con l'immediatezza dell'occasione – anche a scapito della qualità dello scatto – ma sempre con una densità descrittiva che restituisca il carattere sedimentato degli spazi, le peculiarità plastiche e volumetriche, le intrinseche relazioni prospettiche e visive, le segrete ragioni costitutive.

Alla ricerca di un modo proprio di ritrarre la realtà, con il suo lavoro Detti sperimenta un nuovo linguaggio fotografico: al pari di un quaderno d'appunti o di schizzi, l'obiettivo della sua Rollei fissa immagini di paesaggi e architetture, più o meno note, in un'esplorazione in continuo movimento dal particolare all'insieme e viceversa, seguendo bilanciamenti intuitivi della ripresa visiva e disvelando a poco a poco l'anima dei luoghi. Il suo sguardo restituisce un'osservazione diversa dal canone classico della visione prospettica: viste panoramiche da lontano e dall'alto, che ritagliano, accanto a superfici costruite, ampi campi naturali di elaborata bellezza, si mescolano a riprese ravvicinate, spesso da punti vista inconsueti, di dettagli o porzioni di architetture, inquadrare a comprenderne le variegate relazioni con i tessuti urbani o con le misurate geometrie della natura.

I suoi scatti compongono una lettura nuova del territorio della Toscana: il suo metodo di indagine, pur costituito di singole inquadrature e quindi di frammenti di realtà, è da leggersi nell'intera sequenza delle immagini, e diviene racconto, narrazione di individualità urbane, architettoniche o naturali sempre diverse, fissate secondo le particolari dimensioni espressive di ciascun luogo. Ciò che può sembrare un dato laterale della personalità di Detti architetto, e cioè la sua inclinazione e competenza per la narrazione e la 'scrittura' dei fatti urbani e del territorio, è in realtà la sua sostanza profonda, che informa la sua visione del mondo e infonde anima critica a tutte le sue opere.

Un metodo fotografico dalla vocazione insieme descrittiva e narrativa, che può accomunare il suo lavoro alle molteplici esperienze del dopoguerra italiano che vanno sotto il nome di neorealismo (si pensi nel campo della fotografia a *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini o alle immagini delle spedizioni di Ernesto De Martino in Lucania), soprattutto per le riprese di paesi e territori fino ad allora trascurati o comunque poco indagati.

Il modo di girare gli occhi di Strand – scrive Zavattini – era di uno che aveva una sua innata misura dello spazio e del tempo, come una clessidra nel corpo, uno strumento nautico: dove attingeva, in un posto qualsiasi in cui pareva non ci fosse nulla, un minuto dopo dei calcoli e dei silenziosi lampi del cuore c'era qualche cosa di importante¹⁷. Qualcosa di simile avviene anche in Detti fotografo, anche se la descrizione attenta e misurata della realtà è lontana da preoccupazioni etnografiche, e manca della partecipazione soggettiva alla realtà umana e sociale fotografata: più che alle comunità degli esseri umani il suo sguardo è di architetto, rivolto alla varietà e ricchezza delle costruzioni e degli insediamenti, alle invenzioni di forme e strutture modellate in sintonia alle esigenze pratiche e ai caratteri dei luoghi.

Nelle sue fotografie, in particolar modo quelle dedicate ai centri minori della regione, scorre un'epica, l'epica dei borghi toscani colti nella loro intima essenza di vita e di forme, ancora organiche e operose, di cui Detti è forse l'unico, e certamente l'ultimo e più lucido testimone e fotografo, prima della insorgente trasmutazione turistica e edilizia, o all'opposto di abbandono, che li coinvolgerà verso la fine del decennio successivo. Scrive Detti nel 1968, introducendo l'esito conclusivo delle sue ricerche raccolte in *Città murate e sviluppo contemporaneo*, del «privilegio» di aver potuto percorrere, indagare e fotografare molti degli antichi centri toscani, «ultime testimonianze di un sistema di rapporti sociali ed economici e di tipi di comunità che vanno lentamente ma ineluttabilmente scomparendo»¹⁸, quasi a sottolineare la preziosità dell'ammaestramento appreso.

Le sue fotografie sono lezioni di civiltà, strumenti di comprensione profonda, rappresentazioni di un mondo visibile che diventano viatico certo per l'invisibile: quell'armonia di bellezza, espressione di un preciso assetto delle attività umane storicamente determinatesi tra città e campagna nel territorio toscano.

Molte delle sue immagini vengono anche impiegate a corredo dei suoi più impegnati testi critici, entrando in rapporto diretto con la scrittura, quasi in una 'reciproca illuminazione delle arti'. Una prosa, la sua, elegante e precisa – non a caso si ricorda il suo «grande amore per Conrad»¹⁹ – che evidenzia uno stretto legame tra stile di scrittura e stile di fotografia: analogo

l'impegno di scavo, analoga l'essenzialità, analoga la capacità di guardare oltre per cogliere un significato più veritiero. Un carattere che potrebbe avvicinare Detti a quella «pleiade generazionale» di scrittori, nati negli anni dieci del Novecento, accomunati da Sciascia dal «guardare altrove: ad altri paesi, ad altre letterature [...] sentendo il disagio, l'angustia, la remora della condizione italiana»²⁰. Un 'guardare altrove' che è poi, per certi scrittori come per certi architetti, un «guardar meglio dentro»²¹ e che alimenta nel dopoguerra un rinnovato «stile di cose» a fronte di un esangue «stile di parole»²², all'insegna di un rigore e di una meditata aderenza alla realtà che si può considerare la cifra delle architetture di Detti all'interno della coeva cultura architettonica italiana.

Carta schematica della Toscana con la localizzazione delle città e dei borghi oggetto delle fotografie di Edoardo Detti; con il simbolo triangolare sono indicate le località di montagna teatro delle gite.

RITRATTI DI CITTÁ
Firenze, Pisa, Livorno, Lucca



Nel 1987 Leonardo Sciascia promuove, assieme a Daniela Palazzoli, la mostra di fotografia *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, una densa e singolare successione di volti d'autore. Il breve ma straordinario scritto ad introduzione del catalogo indaga l'essenza e il valore del ritratto fotografico, sospendendone il significato tra 'somiglianza' e 'attendibilità'. Se la somiglianza fisica, nel senso di obiettività dell'immagine fotografica, afferma Sciascia, è dato intrinseco ma illusorio della fotografia, essendo ciascuna immagine condizionata dalle contingenze del tempo, dalle ragioni culturali, dalle soggettività, e persino dagli stati d'animo del soggetto ritratto e di chi lo ritrae, è forse proprio nell'attendibilità che si nasconde il valore ultimo e segreto dello scatto fotografico. Scrive Sciascia:

Nel ritratto fotografico [...] si realizza un'attendibilità che non pone o allontana il problema della somiglianza fisica e però restituisce il senso di quella vita, di quella storia, di quell'opera compiutamente in entelechia.¹

Entelechia, il concetto «aristotelico-tomistico, dantesco, goethiano»², avvalorato anche dalle riflessioni di Barthes, è il termine prescelto da Sciascia per indicare l'attitudine della fotografia di ritratto a restituire, in un'ineffabile contrazione di tempo, l'evocazione di un'identità, a raccogliere «il più compiutamente possibile [...] il senso, il significato, la 'singolarità' della [...] vita»³.

Entelechia dunque come *status* in cui la dimensione fisica della fotografia trasfigura in metafisica, in cui la fotografia, come «luogo geometrico di un'esistenza», come «storia di un'anima»⁴, è deputata a significare non una possibile verosimiglianza ma una restituzione identitaria, in grado di accomunare essenza profonda, vocazione e destino del soggetto ritratto.

Le immagini di Edoardo Detti raccolte nella sezione *Ritratti di città* sono frammenti di storie di città, in alcuni casi strumenti di conoscenza o documentazioni di grande interesse, ma sono soprattutto e principalmente, la ricerca e la figurazione di un' 'entelechia'.

Tutti gli scatti realizzati nascono da occasioni contingenti, di ricerca, di studio o di lavoro: le marcerie fiorentine popolano la ricognizione essenziale al Concorso per la ricostruzione del centro di Firenze (1946-1947); le immagini di Pisa e Lucca sono un'esplorazione per le scenografie dei critofilm sui due capoluoghi realizzati in collaborazione con il critico e amico Carlo Ludovico

Ragghianti (1955); le fotografie di Livorno una lunga sequenza di impressioni, da usare nei tempi lunghi della redazione del Piano Regolatore Generale della città e del suo territorio (1952-1956)⁵.

Il ritratto più intenso e partecipato è quello di Firenze. Alla sua città Detti ha dedicato le energie di tutta una vita, tra studi, ricerche, proposte, l'impegno politico in prima persona come assessore negli anni Sessanta e il costante esercizio culturale tra insegnamento e promozione della conoscenza della città.

Eppure Firenze, contrariamente alle immaginabili aspettative, non è stata fatta oggetto di serie fotografiche: rarissime sono le immagini della città conservate tra i fotogrammi di archivio, nessuna relativa ad architetture celebri, rivelando un aspetto importante della pratica fotografica di Detti, il suo essere strumento di indagine sul significato dello spazio urbano, come interpretazione e riconoscimento di una stratificazione culturale, e sempre e costantemente come rifiuto dell'iconico.

L'unica raffigurazione di Firenze la ritrae nella sua mutilazione, in una serie numerosa di fotografie dedicate alle zone della città colpite dalle distruzioni tedesche del 1944. Le immagini, pur nella descrizione di un evento tragico, non restituiscono tuttavia la scena cupa di un dramma, in questo significativamente diverse da quelle gravi e «dolenti»⁶ di Giovanni Michelucci. Esili lacerti, schegge di mura imbiancate e scrostate, frammenti di volte ed archi solcati dai tagli vuoti di porte e finestre, cumuli allungati di macerie esibiscono una pacata compostezza quasi a sottolineare «il carattere della Firenze dimessa e discreta delle vie secondarie, in cui meglio appare, fuori dai capolavori, [...] anche nel costruire le case più modeste, la discrezione e la misura»⁷.

Il punto di osservazione delle fotografie è spostato in alto, anche se con gradazioni diverse, e raramente è avvolto dalle macerie ma se ne discosta impercettibilmente, nel tentativo di leggere anche nella trama delle rovine il disegno costitutivo della città e decifrarne i valori architettonici e urbanistici.

In quasi tutte le immagini le inquadrature tengono sullo sfondo la sagoma o il coronamento terminale dei monumenti cittadini, la cupola di Santa Maria del Fiore, il pennone del campanile

di Giotto, la torre di Palazzo Vecchio o ancora l'alta navata centrale ed il campanile di Santo Spirito o il profilo del Cestello. Esemplare è la nitida geometria di una delle fotografie di via Guicciardini, dove «dentro lo statico equilibrio del formato quadrato, l'inquadratura di Detti, nel vuoto del primo piano, sviluppa una diagonale tracciata dalle lastre di pietra del marciapiede a partire dall'angolo in basso a sinistra verso il cumulo di macerie della linea centrale, dove si alzano i muri delle case sventrate, i cui squarci fanno apparire in lontananza la cupola del Brunelleschi [...]»⁸. Lo sguardo dell'architetto traduce così la peculiarità dell'antico nucleo della Firenze medievale contraddistinta da «quegli accorti legami di vicinanza»⁹ tra i monumenti ed il denso tessuto edilizio della città, dalla vivacità del fitto dialogo intessuto attraverso i secoli tra le architetture lungo prospettive e vedute oblique, oppure dalle visioni improvvisate di imponenti partiti architettonici affioranti ad un tratto tra gli spiragli delle vie strette e tortuose.

In prossimità dell'Arno le inquadrature si abbassano sull'acqua, quasi a leggere negli aggetti e nei risalti degli sporti e delle costruzioni su Ponte Vecchio l'antico legame della città con il fiume. Sono forse le immagini più meste e malinconiche perché profonda e irreparabile è l'alterazione di questa parte di Firenze e completamente mutata è la narrazione di luci e colori che avvolgevano il tessuto cittadino. Scrive Detti nel ritrarre l'originario tratto terminale di via Porsantamaria:

Giunti all'imbocco del ponte, si capiva di essere arrivati all'Arno, all'acqua, alla luce più forte, e l'impressione veniva da tutte le parti, dall'apertura che si sentiva nel bel mezzo del ponte, dalla luce che passava sotto gli archi della Galleria degli Uffizi per il Lungarno Archibusieri e infine dal misurato scorcio sulla scivolata del lungarno Acciaiuoli e sul ponte a Santa Trinita; ma il fiume in piano ancora non si lasciava vedere. Da una parte lo strombo in isdrucchiolo verso la penombra dell'arco delle carrozze ed in fondo la testata serena degli Uffizi. Da un ambiente raccolto come via Porsantamaria alla sorpresa dell'Arno si passava attraverso una serie mediana di ambienti di preparazione tutti diversi¹⁰.

Gradazioni di spazi e minime variazioni plastiche irrimediabilmente perdute, come mostrano le immagini delle sponde nude e vuote dei lungarni alle estremità del Ponte Vecchio, abitate soltanto dalle rovine.

Forse l'immagine dall'alto di Ponte Santa Trinita, datata circa al 1943, è quella che restituisce con maggiore pienezza il carattere di entelechia di queste immagini, racchiudendo la 'sottile

inquietudine', rilevata da Sciascia, per un raccogliervi istantaneo di passato, presente e futuro: la perfetta ripresa in diagonale di un'arcata del ponte, sospesa tra le increspature dell'Arno e punteggiata dal nero di lontane figure immote, appare come immagine 'premonitrice' dell'imminente distruzione e della successiva integrale ricostruzione.

Di diverso tono le sequenze di immagini dedicate alla città di Pisa, tutte concentrate sul monumento urbanistico e architettonico della piazza dei Miracoli, quasi una sineddoche esemplificativa del carattere della città, una rappresentazione diagrammatica dell'antica sapienza compositiva degli spazi urbani, stratificata nell'arco di secoli.

Anche se determinate dalla contingenza delle ricognizioni per il critofilm *Storia di una piazza* e orientate dalla collaborazione con Ragghianti, in un'evidente sintonia critica, la concentrazione delle immagini allo stretto perimetro della piazza non è solamente occasionale. Proprio «il miracolo di armonia della piazza»¹¹, come recita il commento del film, formatasi attraverso i secoli ad opera di artisti diversi ma in cosciente continuità di immagine e conformazione plastica, è il segreto disvelato dalle fotografie, la sembianza rivelatrice della struttura dell'intera città. Alcune immagini sono profondamente indicative e mostrano i corpi architettonici dei monumenti quasi sospesi nel vuoto perfettamente calibrato della piazza, come nello scatto del Battistero, oppure fissati in lunghe fughe prospettiche sul prato, come nella vista scorciata del Camposanto, ma sempre ritratti nella reciprocità di vicinanza con le mura, che definiscono il perimetro di relazione con la città. Una città che si è sviluppata in armonia lungo direttrici paragonate, nel commento del critofilm, ad arterie che vanno verso il cuore o da qui si dipartono verso gli spazi circostanti della campagna pisana.

Gran parte degli scatti sono ripresi da punti di vista inusuali, in una visione critica alternativa alle immagini della tradizione storica degli Alinari, promotori di vedute perfettamente frontali e immote, ormai consumate e stereotipate. La Torre di Pisa, simbolo e icona della città, è ritratta come un 'presentimento', un frammento marmoreo lievemente inclinato che affiora dal lungo correre delle mura, in dialogo con l'abitato. Anche l'immagine del Battistero, più

canonica, è ripresa da un angolo inconsueto, il margine remoto a nord-ovest della piazza, forse la Torre Santa Maria, e mostra una singolare corrispondenza di inquadratura con un'analoga foto di Giuseppe Pagano: se l'immagine di Pagano è intensamente emozionale, per il punto di vista ad altezza d'occhio e la contrapposizione tra ombra e mole luminosa dell'architettura, la fotografia di Detti combina il lirismo ad un'intenzionalità conoscitiva avendo, come di abitudine, il punto di ripresa spostato in alto, a leggere le visuali compositive e i rapporti plastici delle architetture nella città.

Spesso le fotografie dei monumenti pisani esibiscono inquadrature di sequenze ritmiche, in un accentuato dinamismo teso a rappresentare l'effetto di dilatazione dello spazio della piazza, a riprodurre non soltanto il dettaglio della singola architettura quanto ad evocare la complessità dell'intero scenario del campo pisano: è il caso della prospettiva apparentemente senza fine del recinto del Camposanto, oppure del rincorrersi dei colonnati dello stesso Camposanto e del Duomo, sovrapposti in una serrata vista dall'alto.

«La piazza dà visioni lente di lunga contemplazione, ma anche incontri improvvisi, grandi apparizioni sul cielo, trova riposo nelle semplici, purissime scandite linee del campo»¹². Similmente l'inquadratura fotografica permette di rivelare geometrie nascoste e additare trame compositive dello spazio urbano: il taglio diagonale di una suggestiva immagine di Detti, con la congiunzione delle pavimentazioni sulla soglia del Battistero, di cui si inquadra il solo ordine inferiore al limite della fotografia, suggerisce rapporti e rispondenze tra le masse delle architetture e lo spazio in cui sono inserite, caricando di significati formali il vuoto della distesa del prato.

«Livorno è un'isola che si riversa completamente sul mare»¹³: le fotografie di Detti, assieme alle parole, sembrano decifrare il destino della città, «che si è costituita attraverso un atto di volontà; una città di colonizzazione che nacque come strumento di punta di un organismo regionale, qual'era il granducato toscano e che si sviluppò per interessi particolarissimi di relazione commerciale con il mare [...]»¹⁴. L'identità di Livorno è fissata nel suo peculiare rapporto

con le acque, nei ripetuti scatti dedicati al quartiere della Venezia, dove le immagini ripercorrono, come incantate, le rughe dei Fossi e le forme delle strutture cinquecentesche, le acque produttive del porto e le acque difensive delle fortezze.

Sono fotografie quasi realiste, dove l'interpretazione critica è meno avvertita ma ancora leggibile nella preminenza del campo lungo dell'acqua, popolata o solcata da imbarcazioni, che trasforma le architetture medicee e gli scali commerciali del porto in fondali silenziosi.

Ciascuna immagine 'piega' più o meno sensibilmente a far risaltare, al di là del soggetto ritratto, le «angolature» tipiche dell'insediamento originario disegnato dal Buontalenti:

La chiarezza dei tratti strutturali e il carattere potenziale di Livorno sono quasi una costante che si è stabilita con il primo atto di pianificazione, nel disegno del pentagono della città medicea, e si è mantenuta nella successiva formazione che ha conservato decisamente isolata e magnificata la forma convenzionale del primo nucleo e si è irradiata con ordinate e distinte direzioni¹⁵.

Ad ogni immagine corrisponde una variazione percettibile della luce che muta seguendo la curvatura dei canali, una specifica mobilità del riflesso delle costruzioni: i segni scuri dei bastioni, i fitti riverberi dei magazzini e dei palazzi ottocenteschi, la tenue rifrazione dell'assolata chiesa di Santa Caterina.

Ma c'è un'altra specificità della città, meno conosciuta e immediatamente fissata dall'obiettivo della macchina fotografica: il rapporto che si sta costruendo, proprio negli anni Cinquanta, con la «campagna retrostante, bellissima, assoluta, solennemente solitaria e mossa da piccole colline e vallette macchiate qua e là di pinete»¹⁶. Ne sono anticipazione le vaste superfici libere, quasi tutte coltivate ad orti, in prossimità delle mura lorenesi presso la Barriera fiorentina, ritratte in immagini quasi metafisiche, con lo sfondo delle ciminiere dei primi stabilimenti della Stanic livornese.

Poco lontano l'edificato dei nuovi quartieri di espansione, contenuto in alcuni dei rari scatti dedicati da Detti alle periferie delle città, 'inattuali' e anticipatori come certi fotogrammi pasoliniani: ancora dei campi lunghi, questa volta interi brani di campagna, dove affiorano i picchetti di delimitazione di un'incipiente lottizzazione o le ombre solitarie degli alti fabbricati.

Più marcatamente narrative sono le fotografie della città di Lucca. Sempre in compagnia di Ragghianti e di nuovo impegnato nella realizzazione di un critofilm, Detti percorre la città per la scenografia di *Lucca, città comunale*, ed il ricco *corpus* di immagini è intensa testimonianza dello studio della fisionomia urbana. Le fotografie sono in questo caso sequenze di un racconto sugli intatti caratteri dell'urbanistica medievale, quelle «strutture urbane di millenaria nobiltà» che danno ancora oggi «l'accento dominante»¹⁷ al respiro della città.

Nella lettura dell'antico impianto urbanistico lo sguardo muove da lontano, dall'acquedotto napoleonico, ritratto nel chiarore della valle come un segno assoluto che scavalca la pianura coltivata verso la dissolvenza all'orizzonte della città e delle Apuane, metafora del rapporto continuato con il paesaggio circostante. Un rapporto che si inverte nell'ombroso percorso della passeggiata sugli alti baluardi delle mura, fino ad ampliarsi nelle numerose prospettive dall'alto – necessari strumenti per fissare i larghi campi visivi del film, girato in *cinemascope* – dove le architetture sono sempre racchiuse nel 'giro di compasso' del folto verde della cerchia muraria. Il geometrico disegno del Foro Romano, «aperto al sole e splendente di marmi, che è ancora oggi il centro vitale della città», è un'immota piazza dechirichiana che si apre improvvisa tra le vie della trama romana, scure «fessure nell'edilizia alta e addensata»¹⁸.

L'architettura è un moltiplicarsi di torri e campanili, intravisti dal basso dalle strette visuali delle strade, come nello scatto della Torre Guinigi, o costretti in frammenti di partiture architettoniche, riprese ad altezza d'occhio, che dominano con le loro masse il tessuto dell'abitato cittadino.

C'è un'immagine enigmatica che rappresenta magnificamente la fisionomia turrita della città: si tratta della lunga ombra della torre campanaria del Duomo di San Martino, che si distende compatta lungo la copertura della navata laterale della chiesa, fino a terminare con la sagoma dei suoi merli ghibellini contro l'alto transetto, ad occupare, protagonista solitaria e simbolica, l'intero campo quadrato della fotografia.

Firenze: il centro distrutto; il ponte Santa Trinita prima della distruzione, pp. 29-39; Pisa: piazza dei Miracoli, pp. 41-49; Livorno: il quartiere la Venezia; prima periferia urbana, pp. 51-63; Lucca: l'acquedotto ottocentesco; le mura; il centro medievale, pp. 65-75.





















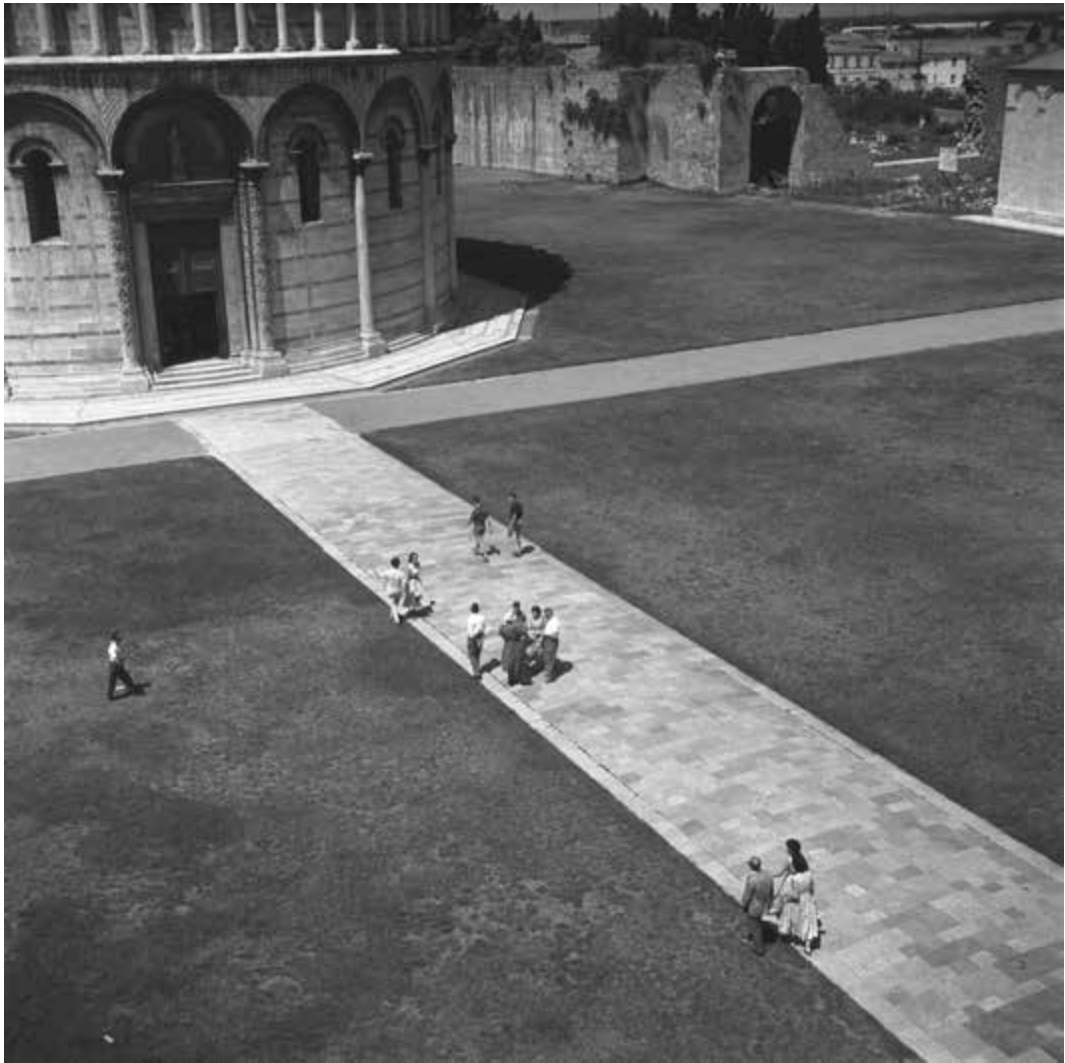




















































DALL'ALTO E DA LONTANO



La fotografia come strumento di una possibile narrazione, perseguita per frammenti e visioni costruite dall'occhio, con un procedere quasi indiziario, mantiene con la realtà un legame profondo e indissolubile, certificandone inequivocabilmente l'esistenza. Il fotografo quando legge e interpreta la realtà, inquadrando frammenti di contingenza che rimandano a un 'oltre' e che offrono spesso significati aggiuntivi al 'mondo' circostante, compie inavvertitamente, o più o meno avvertitamente, anche un atto di testimonianza.

È Benjamin a comprendere per primo questo aspetto specifico del *medium* della fotografia: una tecnica esattissima [che] riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più. Nonostante l'abilità del fotografo, nonostante il calcolo nell'atteggiamento del suo modello, l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine, il bisogno di cercare il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo¹.

Lo spazio della vita dell'uomo, il patrimonio stratificato nel tempo delle forme dell'abitare e del coltivare è stato per Detti, fin da giovanissimo, fonte di fascino e di inesauribile curiosità. Detti fotografo utilizza la macchina fotografica rivolta alla città e al paesaggio non soltanto come dispositivo di memoria, o come mezzo di testimonianza, o con finalità esplicative, ma soprattutto come strumento critico, capace di 'far vedere' in profondità, come viatico imprescindibile e privilegiato di conoscenza.

Non a caso Detti fa proprio l'accorgimento di Goethe, del resto comune anche a Pagano e Ragghianti, di conquistare punti di visuale elevati, al di sopra della quota di campagna, siano essi torri, campanili, cinte murarie, piani alti di palazzi, nella convinzione che solo un simile sguardo dall'alto, insieme straniato e sintetico, possa consentire una lettura strutturale e non solamente d'impressione.

Il suo metodo di ricerca prevede un confronto continuo tra le parti ed il tutto: «La conoscenza si consegue non solo procedendo per gradi, da un particolare all'altro particolare, ma

anticipando, intuendo o divinando l'insieme, perché la comprensione del particolare e quella dell'insieme si presuppongono a vicenda»², secondo un approccio descrivibile con le parole della critica linguistica spitzeriana, proprio in quegli anni mutuata da Ragghianti all'analisi dei fatti d'arte.

'Dall'alto e da lontano' sono due modalità di visione diverse, ma nella sensibilità di Detti assolutamente complementari: esse esprimono il percorso necessario per una lettura e una comprensione autentica e profonda dell'architettura e del territorio toscani, che egli pratica costantemente nelle diverse occasioni di ricerca in cui è di volta in volta impegnato.

'Dall'alto' è uno sguardo riferibile soprattutto allo studio dei fatti urbani, a cogliere le ragioni costitutive delle forme insediative sia delle grandi città che dei borghi minori.

Si osserva così – evidenza Detti – che il faticoso processo di inserimento umano e di costruzione si è svolto traendo dalle situazioni topografiche, da quelle economiche, dall'orientamento, ecc., quei caratteri specifici per i quali l'opera umana si è estrinsecata in congegni originalissimi di spazi, di visuali, di rapporti sociali ai quali s'immedesima l'espressione edilizia: tessuto, spesso modesto, ma organico e funzionale, che connette gli episodi architettonici più significativi della comunità³.

Nascono in questo modo le affascinanti immagini di San Gimignano e di San Miniato, dedicata la prima a cogliere l'armonia spontanea dello slargo triangolare lievemente incurvato di piazza della Cisterna, con la teoria proporzionata dell'edilizia minuta che fronteggia l'emergenza della Torre del Diavolo; concentrata la seconda a far risaltare la struttura mistilinea dell'insediamento di crinale di San Miniato, avvolto dalla natura produttiva delle colline degradanti circostanti.

Nella selezione di immagini riferibili allo sguardo dall'alto, assai ridotta rispetto all'ingente materiale disponibile, ricorrono spesso studiate sequenze di due o più fotogrammi da leggere accostati, in un montaggio indispensabile ad esprimere la varietà degli abitati, di cui si intuiscono, tra gli 'incastrati' di tetti, cornicioni, torri e campanili, le forme e la vastità di correlazioni e riferimenti con la natura del suolo. È il caso di Lucca, ma soprattutto di piccoli

centri come Monte San Savino, Montemerano, Castelnuovo Magra, oppure Sorano, dove l'imponente struttura fortificata del Masso Leopoldino, che serra l'abitato a nord-ovest, è posta al centro degli scatti ed è tutt'uno con la rupe erosa di tufo da cui sorge, riverberandosi nelle forme arcuate della campagna coltivata.

'Da lontano' è invece riferibile a una pratica di ripresa soprattutto alla scala territoriale e del paesaggio, di pianura o di collina, volta a evidenziarne la dimensione antropica, come fatto interamente umano nelle cui trame è incisa l'opera di una civilizzazione centenaria. Sono molte le fotografie che combinano i tracciati geometrici e regolari dei campi coltivati, gli addensamenti boschivi più o meno spontanei, i salienti collinari sistemati volta a volta a ciglioni, a rittochino, a cavalcapoggio o girapoggio, riprese tutte dimostrative dei diversi contesti naturali e paesistici, sempre in vista degli insediamenti antichi che si ripetono arroccati su colline e montagne. Esempolari, tra gli altri, gli scatti inconsueti di Pedona tra i foraggi della Lucchesia, o di Castelnuovo Magra in Lunigiana, con il primo piano delle distese di ortaggi, ma anche naturalmente quelli delle colline maremmane, con la sconfinata vista della campagna di Montemerano, oppure senesi o fiorentine. L'intento è di ritrarre, anche nelle pieghe più riposte, le qualità del paesaggio toscano, dove «questa cura geniale, questa libera invenzione dei più minuti particolari, della più intima tessitura, del 'bel paesaggio' agrario» come argomenta Emilio Sereni «non può essere l'opera di un lavoro servile: [...] ogni singolo elemento del paesaggio deve essere elaborato dal contadino e dall'architetto, dal boscaiolo e dal giardiniere secondo un gusto individuale sicuro, già educato alla spontanea congruenza di iniziative disperse e contrastanti»⁴.

Scriva ancora Sereni:

Del paesaggio agrario toscano non potremmo darci piena ragione [...] se considerassimo il processo della sua formazione avulso dalla realtà storica di una 'cultura' toscana, nella quale il gusto del contadino per il 'bel paesaggio' agrario è nato di un sol getto con quello di un Benozzo Gozzoli per il 'bel paesaggio' pittorico e con quello del Boccaccio per il 'bel paesaggio' poetico del *Ninfale fiesolano* [...]⁵.

Una nota a sé merita la straordinaria immagine del Valdarno fiorentino, ripreso dalle colline di Bagno a Ripoli, in prossimità del Girone: dentro un'inquadratura 'romantica', quasi da vedutismo ottocentesco, con le frasche e le fronde che segnano il primo piano, l'occhio di Detti coglie un paesaggio magico, intriso di atmosfere leonardesche, con lo svolgersi luministico delle anse del fiume sullo sfondo di una visione lontana, di acqua e foschie, della città di Firenze.

Un caso particolare è il corpo di immagini dedicate a Firenze e al giro delle colline che contornano la conca entro cui sorge la città, oggetto di una documentazione dettagliatissima approntata da Detti in occasione degli studi per il Piano Regolatore degli anni Cinquanta, una documentazione straordinaria per qualità e ricchezza di sguardi⁶. Firenze è ripresa da lontano, da Bellosguardo o dal colle di Arcetri, come immersa nella natura delle colline, oppure quasi nascosta dal rilievo del Forte Belvedere, appena affiorante dalla linea continua delle mura medicee, in immagini che nulla hanno in comune con la coeva fotografia di genere.

Con la stessa urgenza di esplorazione appassionata vengono ritratti i dintorni della città, quasi ruotando a 360 gradi: gli insediamenti lungo l'Arno a sud, verso Settignano, Rimaggio o Montughi, e la piana coltivata a nord, con le trame dei campi e i terrazzamenti collinari, il più delle volte tenendo come riferimento nell'inquadratura la sagoma lontana della grande cupola brunelleschiana, a significare il legame inscindibile tra architettura della città e morfologia territoriale.

Le colline o meglio tutto l'organico complesso che circonda la città – scrive Detti in una folgorante illuminazione critica, poi unanimemente acquisita – anche da un punto di vista meramente paesistico, sono complemento di Firenze, la quale ha appunto quella forma, quei valori, quelle architetture, quella Cupola e quelle strade nati insieme a questa condizione ambientale, spaziale, di luce. In una parola i dintorni sono lo sfondo, il quadro, o meglio la continuazione o l'integrazione di questa opera eccezionale che è la città. Ma questo intorno non ha solo un valore di paesaggio, non è campagna, è anche esso viceversa una struttura urbanistica, [...] che ha una sua vita e una sua forma, niente

affatto casuali, ma sagacissime e consapevoli opere umane, che appartengono integralmente all'organismo stesso di Firenze. [...] Queste linee, masse di verde, profili, campi, gruppi di case, ville e borgate e stradette sono una delle più delicate ed equilibrate concrezioni che si possano individuare attorno alla città. [...] Questo speciale paesaggio, meravigliosamente elaborato, proviene da una straordinaria compenetrazione fra agricoltura e città. Fa pernio sul centro, ma si articola lungo la serie di borgate e paesi che lo circondano, in un ordine di rapporti quale un'opera d'arte solo può contenere⁷.

Talvolta inoltre, in maniera impremeditata, le riprese fotografiche, indugiando tra città e campagna, conquistano la dimensione della poesia: è il caso di una ripresa dall'alto dove le fitte linee di tegole di una copertura nel borgo di Montemerano sembrano fondersi con le diverse giaciture delle coltivazioni della campagna circostante, a suggello della profondità della visione critica dettiana.

Valdarno inferiore, p. 85; Firenze, pp. 86-89; dintorni di Firenze, pp. 90-93; Lucca, pp. 95-97; San Miniato (Pisa), p. 98; San Gimignano (Siena), p. 99; Monte San Savino (Arezzo), pp. 101-103; Montemerano (Grosseto), p. 105; Pitigliano (Grosseto), pp. 106-107; Sorano (Grosseto), pp. 108-111; dintorni di Lucca, p. 112; campagna di Montemerano (Grosseto), p. 113; Pedona (Lucca), p. 114; Monteggiori (Lucca), p. 115; Fosdinovo (Massa Carrara), pp. 116-117; Castelnuovo Magra (La Spezia), pp. 119-121; Nicola (La Spezia), pp. 123-124; Ortonovo (La Spezia), p. 125; Giglio Castello (Isola del Giglio), p. 127.



































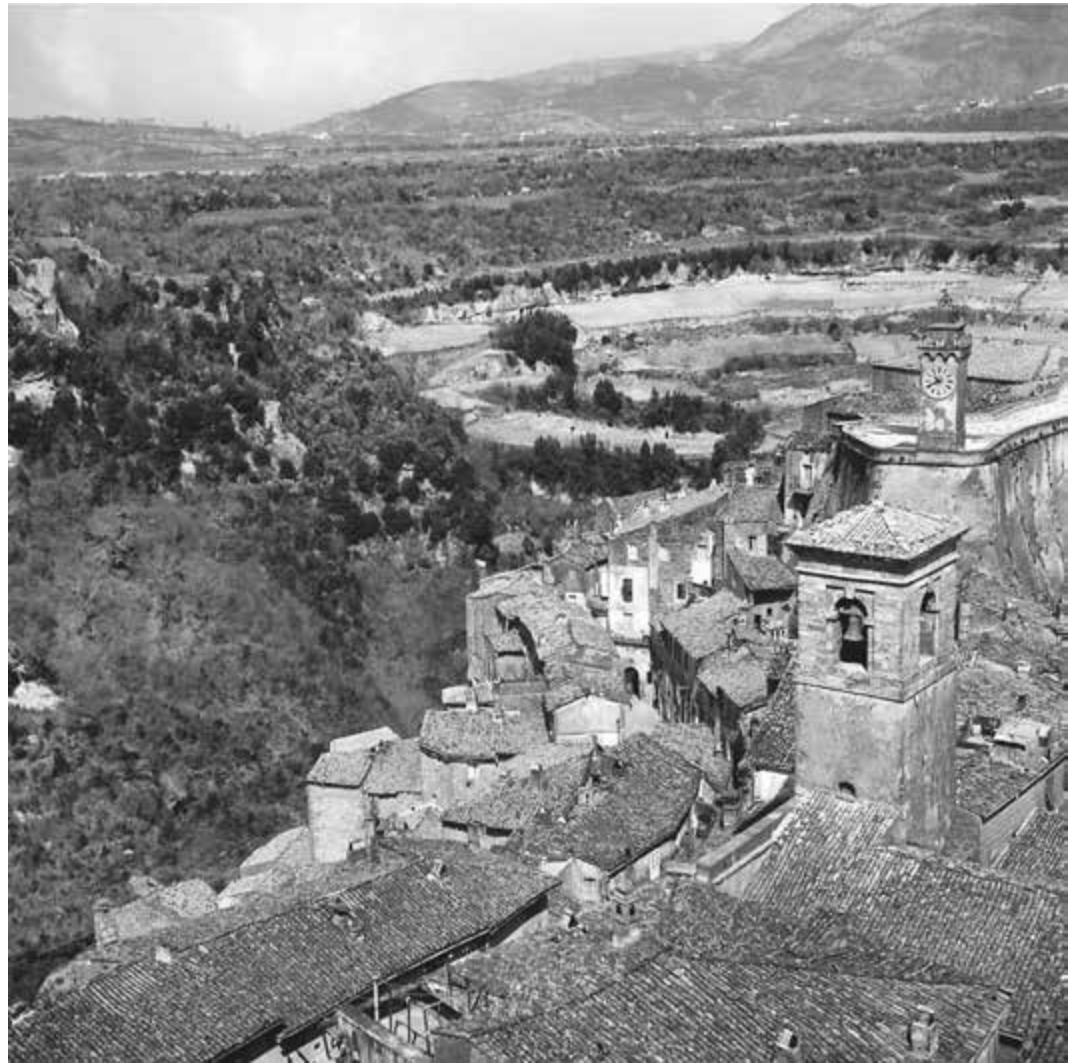








































BORGHI DI TOSCANA



Ecco i nostri viaggi perduti. Questi sono gli itinerari e le spedizioni che avremmo tanto amato fare, e che – con immenso rimpianto, immensa nostalgia – non si potranno fare mai più, perché i luoghi sono profondamente mutati, anche se qualche monumento appare intatto¹.

Con parole venate di malinconia Alberto Arbasino commenta così, in un'elegia appassionata, le immagini di grandi fotografi dell'Ottocento e primo Novecento, raccolte in occasione di una mostra torinese, poi itinerante in Italia, degli anni 1985 e 1986. Immagini che sottintendono soprattutto viaggi d'apprendimento, secondo la tradizione del *Grand Tour*, come il celebre viaggio di Gustave Flaubert, in compagnia dell'amico e fotografo Maxime Du Camp, attraverso l'Egitto, scandito da un continuo sentimento di meraviglia: «Ecco, di colpo, il deserto; e finalmente le Piramidi, la Sfinge che 'si ingrandiva, si ingrandiva, e usciva dalla terra come un cane che si alza'...»².

Un itinerario di Viaggi Perduti – prosegue Arbasino – potrebbe incominciare naturalmente da un'Italia ancora bellissima, com'era fino a poco fa, e ancora stupendamente 'vuota': il fascino fermo di quelle vie magari abbastanza immutate [...], sgombre di vetture e di folle, sospese e raggianti d'una grazia attonita, 'metafisica', rigore e nettezza di lineamenti, non lordati da arredi e detriti urbani³.

L'obiettivo fotografico dei primi pionieri è interpretato da Arbasino come strumento di memoria, capace di fissare nel tempo realtà che dal tempo saranno inevitabilmente alterate e di restituircene, in un'improvvisa apparizione, l'intatta bellezza. La fotografia infatti contiene l'immobile ineluttabilità della realtà che rappresenta, ed è per questo «testimonianza struggente di fisionomie scomparse, di aspetti e caratteri spariti: di luoghi e di persone, di formazioni e vicende e tipologie originali»⁴, traccia di un mondo ormai perduto e vagheggiato, di cui essa è «seduttrice amata e complice indispensabile»⁵.

Quando, nella prima metà degli anni Cinquanta Detti attraversa la Toscana in lungo e in largo munito della sua Rollei, il sentimento che lo anima è quasi diametralmente opposto a quello di Arbasino: non lo struggimento per luoghi e architetture che stanno scomparendo ma una volontà entusiasta di osservazione mossa dall'adesione partecipe ad un mondo di forme che

riconosce come espressione di storia, cultura, civiltà. Un fervore appassionato di indagini e di perlustrazioni per fissare una bellezza urbana che a Detti, come forse a Pagano anni prima, risultava non solo vitale ma anche esemplare per l'intervento contemporaneo, e che solo molti anni dopo lascerà il posto ad un'amara e disillusa denuncia.

L'oggetto del desiderio è la Toscana dei centri minori, in quei primi anni Cinquanta sostanzialmente sconosciuta, di cui a Detti preme avviare un'originale e sistematica metodologia di studio, fatta di tracciati, di sezioni e profili altimetrici, di planimetrie edilizie, di rilievi fino al dettaglio architettonico e ambientale, dove la fotografia non è secondaria anzi ha il compito di «un'illustrazione veramente documentaria degli aspetti più caratteristici di un paese [...]» in grado di palesare «il complesso di relazioni panoramiche e topografiche, cioè geografico-economiche, nelle quali è inserito»⁶.

Il fascino dei piccoli centri medievali è la loro originalità e vitalità, l'inesauribile ricchezza delle loro conformazioni, che colpisce profondamente la sensibilità dell'architetto, conquistato da «una singolarità di forma che non è da attribuirsi ad un fare spontaneo o alla spinta dovuta ai modi acquisiti nell'autonoma traduzione del bisogno, ma piuttosto ad una volontà costruttiva, volta a volta e grado a grado determinate da una scelta, in cui la funzione si traduce in invenzione e quindi in forma espressiva»⁷.

La Toscana di Detti non è quella celebrata da stereotipi di bellezza tra paesaggio e arte, o quella propagandata in immagini di maniera, fin dall'Ottocento e poi dal fascismo, nel culto di una retorica 'toscanità' spesso di segno turistico. È piuttosto la Toscana descritta negli stessi anni da Guido Piovene, una regione dove «sotto l'involucro grazioso si scopre una precisione, una purezza di contorni, uno scarno rigore di disegno: mentre l'occhio si incanta sulla dolcezza delle prime apparenze, scivola dentro l'anima una lezione più severa. La bellezza toscana è una bellezza di rigore, di perfezione, talvolta di ascetismo, sotto l'aspetto della grazia»⁸.

Gran parte delle immagini si riferiscono agli studi sugli insediamenti minori della Toscana svolti da Detti nel corso degli anni Cinquanta e pubblicati in più riprese su «Urbanistica» e «Critica

d'arte»⁹; altre sono invece scattate per la redazione di piani urbanistici o per studi territoriali (è il caso dei comuni della cintura fiorentina), altre infine sono originate da occasioni di lavoro (probabilmente quelle dedicate all'isola d'Elba) o da esplorazioni del territorio toscano (quelle dei comuni della Maremma e della provincia di Siena).

Un primo nucleo di immagini è dedicato alla Lunigiana, terra essenziale e aspra: forse sono tra le prime fotografie di studio scattate da Detti, alcune probabilmente databili alla fine degli anni Quaranta, come è testimoniato dal formato, in alcuni casi ancora rettangolare, e dai toni più intimistici, con inquadrature spoglie, quasi da cinema neorealista.

Nel corpo a corpo con le architetture l'intento è quello di «far parlare il fenomeno urbanistico in tutta l'estensione della sua 'individualità'»¹⁰: particolarmente espressive sono le numerose riprese dall'alto, concentrate il più delle volte sulle emergenze dei monumenti inquadrati nell'articolazione del tessuto urbano, come l'oratorio dei Bianchi a Castelnuovo Magra incastrato in obliquo tra le maglie del borgo, oppure sugli slarghi ed i sagrati irregolari, ripresi a significare il rapporto inscindibile tra i pieni ed i vuoti nella compagine cittadina. Le architetture maggiori, chiese, casseri, torri o logge non sono quasi mai isolate e riprese per intero, raffigurate nei loro valori figurativi o materici, ma ridotte a segmenti di facciata, che occupano ampi campi di primo piano del fotogramma, posti accostati all'edilizia comune in un misurato contrappunto di voci, come nelle immagini della chiesa di Nicola, ritagliata sulla prospettiva sfuggente delle abitazioni, o della chiesa di Ortonovo, imponente accanto alle case inerpicate sulla piazzetta. A volte sono i dettagli di figure intonacate a calibrare l'espressività di uno scatto: è il caso delle istantanee delle mura antiche di Nicola con il nicchione imbiancato accanto al carretto, o ancora della facciata dell'oratorio dei Bianchi che occhieggia, tra costruzioni in pietra, sul fondo del vicolo.

A Calenzano e a Camaiore, in contesti collinari più dolci, la macchina fotografica ritrae con insistenza arcate e volte, portici e logge, elementi ricorrenti nell'organizzazione formale delle costruzioni toscane, ripresi in sequenze geometriche e in prospettive profonde, gli uni dentro

gli altri, dove è spesso il motivo della volta a determinare il campo dell'inquadratura. Sono immagini in cui la sensibilità della visione fotografica insegue la traduzione dell'essenzialità costruttiva del paesaggio toscano, restituita in composizioni volumetriche dall'effetto astratto o in calcolate successioni di elementi vicini e lontani, o ancora nell'abile raffigurazione di pause espressive tra il ricco tessuto dei borghi, come le tante corti di Calenzano, Lastra a Signa, Pratovecchio, Montemerano o dell'isola d'Elba. In questo senso le fotografie di Detti hanno la stessa intensità narrativa rilevata da Persico nelle fotografie parigine di Atget, «saggi elaborati secondo una dottrina precisa [...], rappresentazioni in cui il criterio della scelta imprime il segno decisivo dell'arte»¹¹.

Intenso ed evocativo è l'uso della luce, anche se gli effetti non sono mai eccessivamente ricercati in senso specialistico: all'uso di luci nette e brillanti per scandire le raffigurazioni delle strutture urbane, si alterna l'uso della luce frontale per la ripresa incisiva di partiti architettonici o di scarti volumetrici, e più spesso la ricerca della fascinazione delle ombre lunghe, che conferiscono ai luoghi atmosfere di straniata immobilità, complici le trame insistenti di luci ed oscurità. In molti scatti, in analogia a molte immagini di Pagano, ricorre un lungo primo piano d'ombra che fa emergere suggestivamente pietre e intonaci delle architetture sullo sfondo; in altre è l'ombra stessa che scolpisce lo spazio: a Scarperia la mole della fortezza è rivelata dalla densità dell'ombra che si staglia tutta intera sul suo fianco, mentre il profilo della merlatura in piena luce accentua la prospettiva fortemente scorciata e aperta sul paesaggio.

Raramente nelle immagini di Detti compare la figura umana, le poche volte in cui accade sembra sempre per un caso fortuito, che il fotografo ritrae con divertita meraviglia. È il caso delle due figure sull'asino – una volta un bimbo, un'altra un contadino con la fascina –, della donna con il secchio sullo sfondo del torrione del castello a Castelnuovo Magra, delle rare figure femminili in vesti scure nelle campagne di Asciano, Montemerano, dell'isola d'Elba e di poche altre figure di passanti. Lo sguardo di Detti non è quasi mai mosso da un interesse etnografico piuttosto, ancora una volta in sintonia con la visione di Pagano, da un interesse

per il legame antropologico così evidente tra uomo e ambiente, per l'armonia tra ambiente naturale e ambiente costruito, ricco di inventiva e sempre variato al mutare delle condizioni fisiche.

Spiccano infine le immagini dedicate all'isola d'Elba: in una luce netta e solare sono ripresi i piccoli centri di Capoliveri, Poggio, Rio, Sant'Ilario e San Piero, con scatti che riproducono cortine di edilizia modesta prive di vere emergenze architettoniche, ma animate dai dislivelli del suolo, dalle pendenze, dai motivi ricorrenti di rampe e di scale. È proprio la geometria delle scale a connotare la sequenza di queste immagini, caratterizzate dal rincorrersi continuo dei gradini, che piegano scenograficamente in direzioni diverse, scendono e salgono, si sovrappongono in profondità su più piani, in un equilibrio formale restituito dall'effetto ritmico delle iterazioni continue.

Nella campagna senese di Asciano, aperta su scenari immoti, le fotografie indulgono alla contemplazione, cedendo il passo alla lettura lenta, alla meditazione pensosa: sono ritratti di particolari consueti, come le immagini delle lunghe linee di panni tesi al sole, che improvvisamente si colorano di una luce nuova, come se l'obiettivo, nel taglio dell'immagine fotografica, avesse la capacità di restituire forza visiva a ciò che è normale e ordinario, ricomponendo quell'aura del quotidiano che sarà l'anima della poesia delle straordinarie fotografie di Ghirri molti anni dopo.

Castelnuovo Magra (La Spezia), pp. 137-143; Ortonovo (La Spezia), pp. 144-147; Nicola (La Spezia), pp. 149-155; Camaiore (Lucca), pp. 157-159; Calenzano (Firenze), pp. 161-167; San Piero a Sieve (Firenze), p. 169; Lastra a Signa (Firenze), pp. 170-177; Scarperia (Firenze), p. 179; Pratovecchio (Arezzo), pp. 181-183; Asciano (Siena), pp. 185-191; Monteriggioni (Siena), pp. 192-193; Sovana (Grosseto), pp. 194-195; Montemerano (Grosseto), pp. 196-197; San Piero in Campo (Isola d'Elba), pp. 199-201; Capoliveri (Isola d'Elba), pp. 202-203; Rio nell'Elba (Isola d'Elba), pp. 204-205; Sant'Ilario (Isola d'Elba), pp. 207-213.













































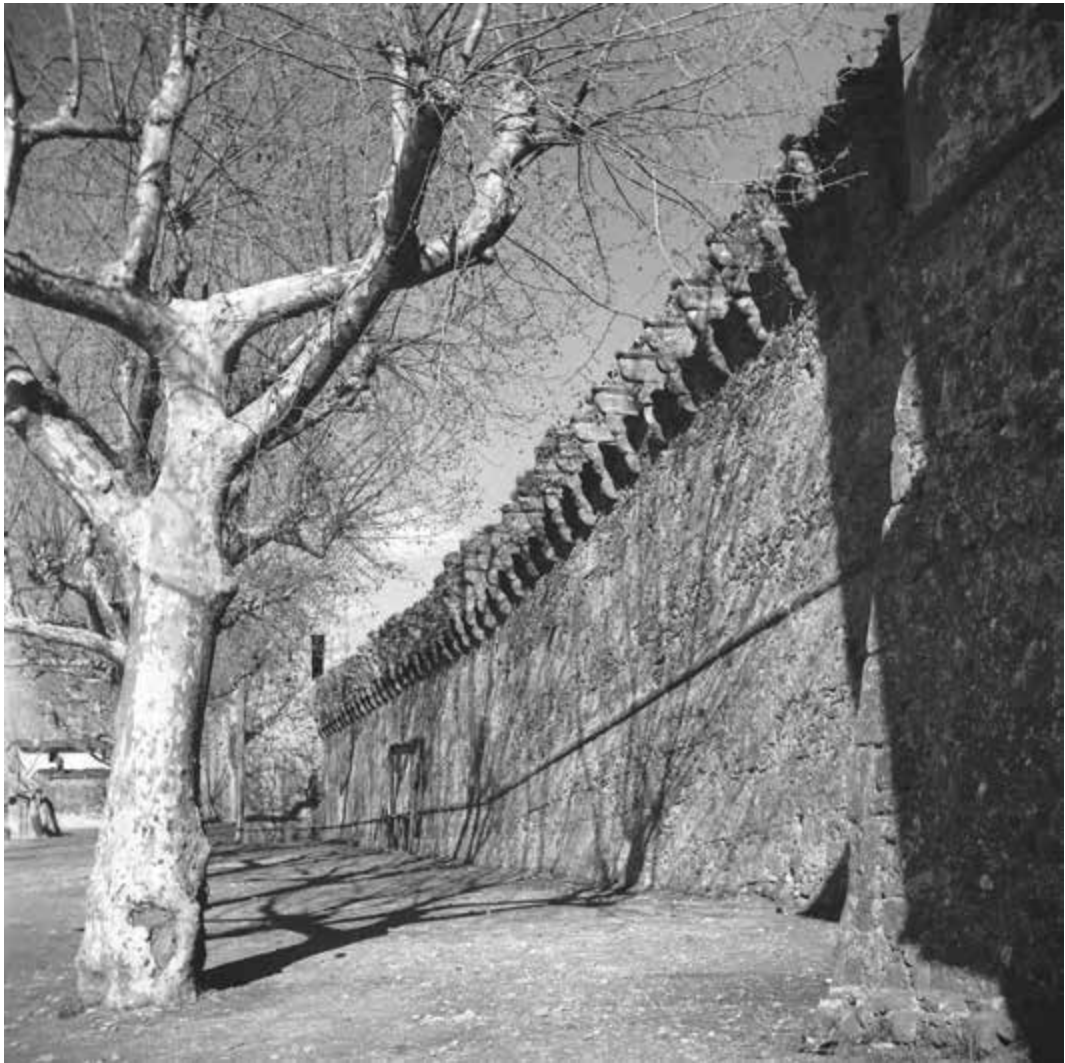






























































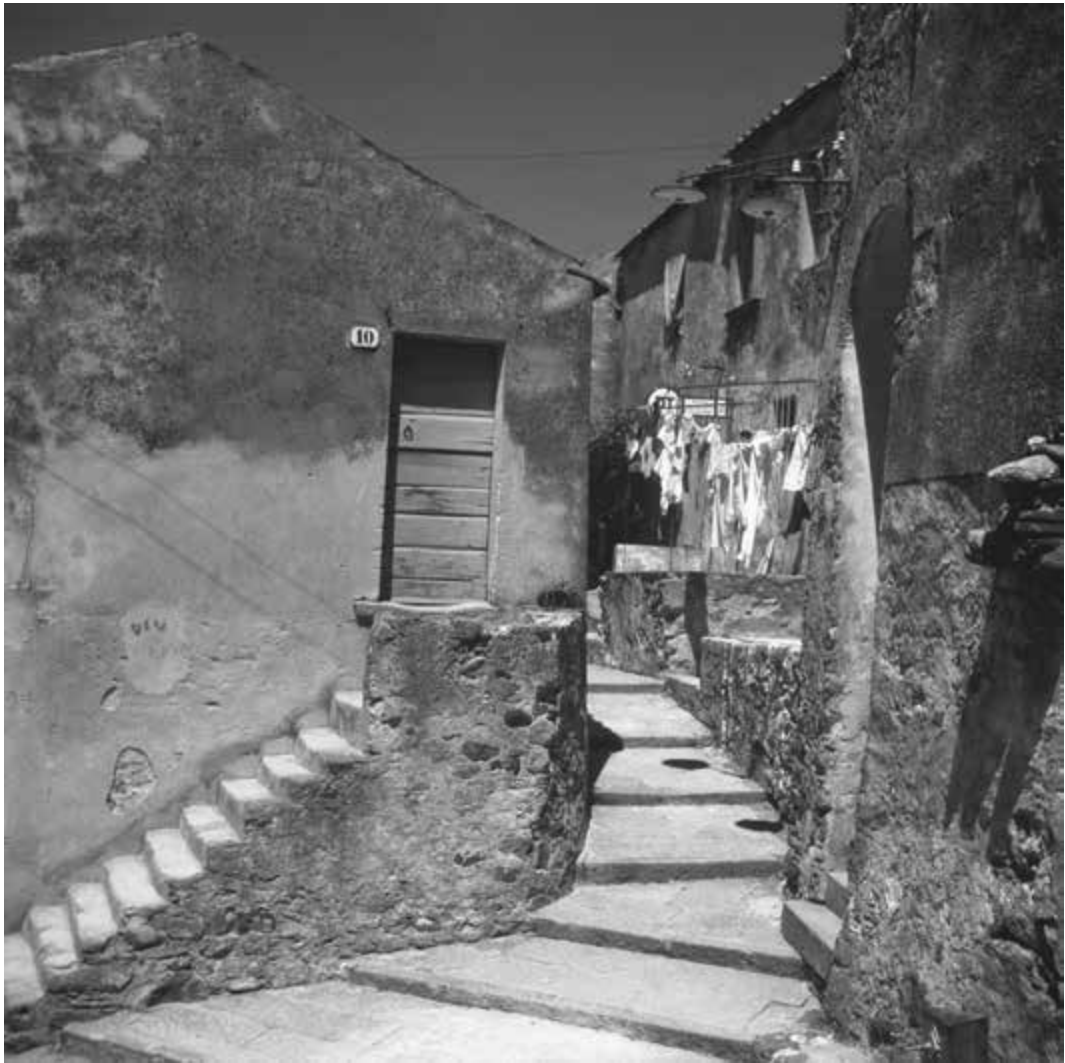
















PAESAGGI RURALI



Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, col clima, con l'economia, con la tecnica, ci è aperto davanti agli occhi con l'architettura rurale. [...] Scopo di questo lavoro è quindi di trovare la legge eterna che ha creato nell'evoluzione della storia dell'uomo meravigliosi documenti: la casa mediterranea, nella sua assoluta onestà, non stilisticamente falsificata, corrispondente in ogni suo particolare ai bisogni della vita agricola, semplice e laboriosa.[...] La casa rurale, pur rimanendo opera onesta di architettura, rappresenta il legame vivente fra la terra e l'uomo che la coltiva. Dalla terra si ricavano i materiali di costruzione; in relazione al percorso del sole si ordinano i vani; e tutto quanto copre e circonda la superficie della terra diventa fattore determinante che influenza la forma della casa: clima e venti, monti e mari, boschi e campi. Infine la struttura economica del paese e della società umana completa la serie degli elementi principali che modellano questa unità organica e complessa: la casa.[...] Essa si forma e si trasforma, obbedendo a quella legge eterna che, lo premettiamo, viene determinata dalle relazioni che esistono tra scopo utilitario e forma relativa¹.

Negli anni Trenta l'interesse di Pagano per l'architettura rurale è sollecitato da un mondo di forme ignorate dalla cultura architettonica tradizionale, che egli invece racconta, vive e reali, con la qualità espressiva dei suoi numerosissimi scatti, ripresi in un viaggio 'entusiasmante' attraverso l'Italia.

A poco a poco, quasi portato dalla generosità della fotografia, mi sono avvicinato ad una Italia non ancora scoperta. Una Italia lontana dalla retorica e dall'esibizione, una Italia che è fatta di orizzonti rurali ed eroici, di strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze, di povertà coraggiose, di dignitosi ritegni².

L'abitazione rurale è nella sua visione «moralmente ed anche formalmente vicinissima al gusto contemporaneo»³, antica matrice culturale delle forme geometriche e pure della moderna architettura.

Non molti anni più tardi le fotografie di Detti sembrano proseguire idealmente quello stesso viaggio, in uno scavo ancora più approfondito, volto a decifrare i caratteri specifici del paesaggio rurale toscano. La sua attenzione di architetto sembra appuntarsi non soltanto sull'architettura dell'abitazione rurale ma sulla complessità dell'intera struttura territoriale,

spaziando con le sue riprese anche sulla campagna profondamente antropizzata, e indagando su quegli aggregati agricoli quasi al limite tra il singolo manufatto e l'articolata compagine dei borghi.

Poche infatti le immagini che sembrano riferirsi ad un'indagine sistematica sull'architettura della casa colonica, in tutto forse solo una decina quelle ordinate intenzionalmente da Detti in singole bustine e annotate con la semplice dicitura del luogo, quasi a indicare l'avvio di un interesse poi presto abbandonato.

In questi rari scatti lo sguardo si concentra soprattutto su vedute ravvicinate delle architetture, attratto, più che dalle tipologie, dagli scarti delle composizioni volumetriche che rendono sempre variato il rapporto con il suolo naturale: è il caso per esempio delle immagini delle coloniche a Gamberaia o a Poggio alle Tortore o, in maniera più evidente, a Strada in Chianti, dove i molteplici risalti dei tetti sono ripresi dal basso, discendendo lungo il declivio del campo, ad accentuarne il rapporto con il terreno.

Assai più spesso le immagini delle case coloniche si mescolano ad altri elementi che intrecciano fittamente il paesaggio rurale: muri a secco, recinzioni di proprietà e di colture agricole, strade sterrate e carrabili.

A Lastra a Signa un portale di accesso ad una proprietà di campagna è ripreso dall'interno, come un varco insieme enigmatico e rivelatore dello sguardo dell'architetto, aperto sulla strada e sul paesaggio. E di frequente proprio le strade sono oggetto di attenzione, quasi che, dietro ogni curva, possa rivelarsi un'architettura o una vista ancor più sorprendente, in un girovagare «*au hasard*», alla maniera di Théophile Gautier, «*comptant sur le bonheur des rencontres*»⁴.

Alcuni degli scatti più incisivi sono ripresi durante le frequenti passeggiate per la Toscana, come le viste da lontano di agglomerati colonici nel territorio fiorentino, dove «queste vallette, questi pendii assolati coperti d'olivi, si aprono di sopra, appena fuori dalle case della città»⁵, oppure come i campi lunghi di corti e aie rurali, sempre diverse, popolate da animali

e attrezzi agricoli, con le sagome inconfondibili dei pagliai, fotografate a Impruneta o nel Chianti, oppure a Piandiscò, Monte San Savino e Sovana.

Particolarmente significativi i materiali predisposti da Detti per una serie di conferenze, tenute nel 1959 in alcune città svizzere su invito della Società Dante Alighieri di Zurigo, per le quali sceglie come argomento *Il paesaggio toscano nella natura e nell'arte*⁶. Un piccolo quaderno, annotato con una grafia minuta, riporta gli appunti e l'elenco di immagini preparate per l'occasione, alcune delle quali conservate in una scatola siglata con la dicitura *Paesi – case contadine della Toscana*: una sequenza di fotografie di esempi aulici, come i centri di Firenze e Lucca, oppure San Gimignano, Pienza e San Miniato, accostate a esempi – qui in parte riprodotti – di case contadine, di chiese e pievi, di agglomerati rurali o centri minori del territorio regionale. Nella successione delle immagini si compone un paesaggio essenziale e severo, mai «mitico, né romantico, né spettacolare», ripreso con uno sguardo che tende a riconoscere nelle forme del territorio, come egli stesso annota, «uno stile», un «*kunstwollen*», «una storia della natura che diventa storia dell'uomo attraverso le forme»⁷.

Una riprova che per Detti l'oggetto principale di interesse è l'intero paesaggio, fatto di case, pievi, strade poderali, campi coltivati, muri di cinta, aie domestiche, che ai suoi occhi si configura come opera d'arte *tout court*, non riducibile a uno solo di questi elementi, neppure agli esempi più celebrati di case coloniche. Un mondo di forme per il quale, annota ancora negli appunti, «si potrebbe parlare di istinto, se non fosse però un criterio naturalistico», ma che è «piuttosto educazione, consuetudine, continuità di un carattere tra la casa contadina e l'architettura», il cui risultato è un paesaggio tutto «disegnato, sottile, difficile, di contrasti leggeri e delicato»⁸.

Una prossimità di concezione e di visione tra paesaggio, architettura aulica e architettura rurale, e non è un caso che negli appunti per quel suo giro di conferenze elvetiche Detti pensi a un confronto sintomatico che annota con la dicitura «casa colonica con albe-

ri-chiostro di Michelozzo»⁹, come se fosse sempre operante, nel suo sguardo, l'analogia tra i processi di determinazione formale del paesaggio agrario e quelli di costruzione dell'architettura cittadina.

Fino all'inizio di questo secolo, la campagna toscana, specie nell'edilizia, venne sempre influenzata dalla città che vi esercitava una sua egemonia amministrativa, economica e morale. Lo prova l'architettura contadina che se può essere definita 'spontanea', per la relativa semplicità strutturale, resta tuttavia legata ai canoni prevalenti nei vicini centri urbani. [...] La casa campagnola altro non era che un edificio cittadino, simile a quelli abitati dal popolo minuto, dagli artigiani, con quei mutamenti imposti dalla funzionalità agricola: la torre colombaia, la stalla inserita nell'edificio, o costruita nella corte, di là dall'aia, il forno attiguo alla cucina o esterno; variazioni dipendenti dalla varietà dell'economia e degli investimenti finanziari. [...] La campagna era in Toscana ciò che la 'frontiera' è stata per gli americani: bisognava annetterla, conferirle una sfumatura civica, purificarla dal disordine della naturalezza¹⁰.

È significativa da questo punto di vista la differenza di visione tra Detti e l'amico fotografo Guido Biffoli, compagno di escursioni e anch'egli studioso e profondo conoscitore del paesaggio rurale toscano. L'interesse di Biffoli sembra mosso prioritariamente dall'ammirazione per la bellezza dell'architettura e del paesaggio rurale, una bellezza che egli sente come autentica, quasi inspiegabile in costruzioni nate per scopi utilitaristici e lavori umili, che si riflette direttamente nel nitore e nell'equilibrio formale delle sue fotografie, dove ambiente costruito e paesaggio si compongono in misurate e intenzionali inquadrature.

Nelle fotografie di Detti ricorrente è invece la volontà di cogliere non un'architettura in sé, nelle sue forme concluse, selezionate in una ripresa armonicamente composta, quanto piuttosto i caratteri di commistione con gli elementi minori e di contorno, talvolta persino spuri, dell'ambiente circostante. È il caso del podere San Rocco a Piandiscò, ripreso frontale nell'affaccio produttivo sull'aia, velato dai fumi che fuoriescono dal comignolo, oppure della casa colonica di Poggio alle Tortore, dove il taglio dell'immagine tiene insieme significativamente la figura dell'abitazione con le geometrie dei muri di recinzione, del pagliaio e del riquadro di pali in legno che delimita un'area di lavoro in primo piano.

Per 'significare' il mondo – scrive Cartier Bresson – occorre essere coinvolti nella scelta di quanto lasciamo fuori dall'inquadratura. È un atto che esige concentrazione, disciplina spirituale, sensibilità, comprensione della geometria. Solo con una grande economia di mezzi si arriva alla semplicità¹¹.

Esemplari in questo senso tante inquadrature di Detti, e in maniera evidente quelle rivolte alle antiche pievi disseminate nel territorio della regione: alla Badia di San Pietro a Camaiore il campo del fotogramma è centrato sulla combinazione tra il profilo della chiesa e l'elemento 'rurale' dell'antico portale di accesso, a costo di tagliare alcune porzioni della facciata; la Pieve di Rigoli a San Giuliano Terme è invece ripresa dal retro, dal lato dell'abside, quasi a sottolinearne la forma di semplice costruzione rurale, circondata dalla distesa dei covoni di grano.

Lastra a Signa (Firenze), pp. 223, 226, 236; Arcetri (Firenze), p. 225; Terenzano (Firenze), p. 227; Strada in Chianti (Firenze), pp. 229, 232, 243; Monte San Savino (Arezzo), p. 231; Impruneta (Firenze), pp. 233, 238; Poggio alle Tortore (Firenze), pp. 235, 251; Arliano (Lucca), p. 237; Le Lucole, Pontassieve (Firenze), p. 239; Remole (Firenze), pp. 240-241; Rufina (Firenze), p. 242; Gamberaia (Firenze), p. 245; Rigoli (Pisa), p. 246; Montalbano (Firenze), p. 247; Scarperia (Firenze), p. 249; Camaiore (Lucca), p. 250; Greve in Chianti (Firenze) p. 252; Piandiscò (Arezzo), p. 253; Sovana (Grosseto), p. 255.

























































VERSILIA



Viareggio viene da lontanissimo. Nel dodicesimo secolo, in quella zona contesa tra lucchesi, fiorentini, genovesi e pisani, a salvaguardia di un qualche interesse si costruì una torre, una difesa. La torre si ergeva in mezzo alla palude; le dune dalla parte del mare, a ogni sconvolgimento di libeccio, mutavano la posizione del piccolo dorso come pecore che trotterellano qua e là impaurite. Per ogni raggio piccoli canali, fossi acquitrini. [...] La furia del libeccio si alternava al silenzio dei numerosi giorni sereni. [...] Le coste non erano infinite, appena dalla pineta di Migliarino, dalla foce del Serchio, arrivavano poco oltre Pietrasanta, un numero scarso di chilometri. Le pinete a levante e a ponente apparivano dal mare morbidissime; rare erano le costruzioni, casupole di marinai, qualche villa, la sagoma di un fortino¹. Seguendo il corso di «pensieri che si dispongono in paesaggio»² Mario Tobino descrive a lungo e appassionatamente, con parole che si trasformano in suggestioni figurative, la Versilia e Viareggio, sua città natale.

Come per Tobino anche per Detti la Versilia è luogo di affezione: un luogo dove ha soggiornato a lungo, nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta, e che ha profondamente amato, fino alla decisione di non ritornarvi in anni più tardi, a causa delle trasformazioni incontrollate che l'hanno resa irricognoscibile.

La Versilia raccontata nelle sue fotografie è la regione primordiale e quasi 'mitologica' dello scrittore viareggino, come la si può ammirare nella nitida immagine della costa scattata dall'alto, caratterizzata ancora da ampie plaghe aperte, dalle vaste pinete ottocentesche e dalla magnifica spiaggia, dominata dalle punte vive delle Alpi Apuane.

Detti ritrae più volte la costa e le sue puntuali meraviglie, alternando riprese delle pinete ancora all'originario stato boschivo, con il paesaggio morbido e disteso delle dune, conquistato dalla pacata bellezza dei luoghi.

Questa regione – scrive proprio agli inizi degli anni Cinquanta – dove la grandezza dolomitica delle Apuane si concilia con i toni delicati della terra toscana e l'intensità luminosa del Tirreno, offre un paesaggio dei più grandiosi e sereni³.

La felicità delle immagini non distoglie l'occhio del fotografo dalla contemporanea costruzione di inquadrature formalmente composte, scandite in orizzontale dal sovrapporsi dei lunghi

campi paralleli dell'arenile, delle pinete, del profilo delle Apuane, di vaste porzioni di cielo, in una sospensione carica di lirismo.

Se è evidente in queste immagini un moto ricorrente di immedesimazione poetica, la Versilia è per Detti anche occasione di profondo impegno culturale, teatro di numerose e combattive battaglie per la salvaguardia dei valori millenari del territorio. Tantissime le azioni intraprese sulla stampa o mobilitando amicizie culturali e politiche per la difesa delle pinete di Viareggio e di Migliarino, mentre instancabile è l'impegno per scongiurare la formazione lungo la costa di un'unica città lineare continua da Bocca di Magra a Bocca d'Arno, o per l'istituzione del Parco Nazionale di San Rossore⁴.

Pragmatico e realista, si sforza di diffondere una visione non di esclusiva conservazione o di ripiegamento nostalgico, ma di fattive proposte per conciliare sviluppo turistico e conservazione dell'ambiente naturale, immaginando la crescita urbana incanalata lungo selezionate linee perpendicolari alla costa a costituire nuclei compatti nel retroterra, preservando l'integrità della fascia costiera. Molte delle sue fotografie sono scattate ed utilizzate ad illustrazione e sostegno delle sue concezioni e delle sue battaglie, a rendere concretamente visibile l'integrazione secolare tra centri abitati, profilo costiero, variabilità atmosferica della linea sabbiosa delle dune, rigore geometrico delle pinete, nella consapevolezza che è «la bellezza varia e consumata degli insediamenti umani e del paesaggio» a costituire la «fortuna dell'industria turistica»⁵.

Emblematica di tante azioni per la tutela della Versilia è l'immagine del lungo rettilineo, inutilmente ampio, costruito dall'Amministrazione di Viareggio a ridosso della pineta di levante, foriero di una possibile deleteria espansione urbana: la sagoma di una piccola coupé scura è posta al centro della prospettiva sconfinata del litorale, appena venata dall'inquietudine delle lunghe ombre della sera.

La Versilia è anche il luogo degli svaghi e delle vacanze, e molte immagini sono composizioni spensierate dove vengono fotografati familiari e amici, qui riprodotte in numero estremamente

te ridotto per l'evidente carattere privato. Nella maggior parte dei casi non sono ritratti canonici quanto piuttosto brani di cronaca familiare, di giochi e di ore rilassate, che raccontano un modo di vivere le vacanze poco 'borghese', con la tenda, le biciclette e la vespa, e la libertà di ampie distese di spiaggia libera, da Torre del Lago, al Cinquale, a Vittoria Apuana, ai Ronchi.

Proprio la spiaggia è protagonista di tante fotografie, come lo scatto del lido di Vittoria Apuana dove le figure dei bimbi contendono il primo piano all'imbarcazione e ai rastrelli per la pesca, in una vasta inquadratura di cielo, animata all'orizzonte da rade tende di paglia in prossimità della pineta. E i soggetti ritratti diventano spesso pretesti per fissare istantanee del paesaggio, come è dimostrato dalle ricorrenti immagini di estesi primi piani di sabbia, punteggiati di orme scavate, dove la figura umana è semplice contrappunto di misura al maestoso fondale della marina con le vette scure delle Alpi Apuane.

Persino le tipiche attrezzature balneari della costa viareggina, ritratte nella loro stagionale provvisorietà ben prima di tante immagini consumistiche, assumono la connotazione di un paesaggio poetico: un'esigua schiera di minute cabine, inframezzate ai cannicci delle tende, sospese tra la vegetazione mediterranea delle dune e la luminosità diffusa del mare.

Litorale ai Ronchi (Massa Carrara), p. 263; veduta della Versilia, p. 264; 'stradone' della pineta di levante a Viareggio (Lucca), p. 265; pineta e litorale a levante di Viareggio (Lucca) pp. 267-269; litorale della Versilia, p. 271; spiaggia di Torre del Lago (Lucca), pp. 272-276; spiaggia della Versilia, p. 277; spiaggia di Vittoria Apuana (Lucca), p. 279; spiaggia di Torre del Lago (Lucca), p. 280; spiaggia e cabine al Cinquale (Lucca), pp. 281-283.



































IN GITA



Quel piacere di visitare paesi sconosciuti, che trovava così dolce da dimenticare la debolezza dell'età e della salute, non gli riusciva di ispirarlo a nessuno della brigata; ognuno sospirava la sua meta. Lui invece usava dire che dopo una notte agitata, quando al mattino si ricordava d'aver a visitare una città o una contrada nuova, si levava pieno di desiderio e d'allegrezza. [...] Quando ci si lagnava con lui perché guidava sovente la brigata per svariate strade e paesi, spesso tornando assai vicino al punto di partenza [...], rispondeva che per conto suo non andava se non là appunto dove si trovava; che per lui era impossibile sbagliare o allungare la strada, non avendo egli altro progetto se non di girare per luoghi sconosciuti. [...] Diceva pure che gli pareva d'esser come quelli che leggono un racconto piacevole oppure un bel libro, e son presi dal timore che abbia ben presto a finire; così lui portava un tal piacere a viaggiare, che l'approssimarsi del luogo dove doveva riposare gli era odioso; e faceva spesso il progetto di viaggiare a suo talento, se gli venisse fatto d'esser solo¹.

Il giornale del viaggio in Italia di Michel de Montaigne, intrapreso tra il giugno 1580 e il novembre 1581, è la cronaca di un itinerario mosso dalla voglia di conoscere, una curiosità «così evidente e allegra» scrive Piovene «che basta per spiegare il viaggio» e che lo rende, tra i grandi viaggi in Italia, «il più bello e il più moderno»².

Il peregrinare, il piacere di muoversi alla ricerca di mete nuove e sconosciute, il gusto della conoscenza: tutti aspetti di un viaggio attraverso le manifestazioni e le cose umane, appagante di per sé, senza alcuna motivazione; «non lo comincio» scrive ancora Montaigne «né per tornare, né per portarlo a termine; mi propongo solo di muovermi, finché il movimento mi piace»³.

La consuetudine a perlustrare incessantemente il territorio, mosso da un continuo interesse, è una pratica quasi istintiva in Detti, come in Montaigne, avvalorata dalla convinzione che la struttura del territorio non sia riducibile ad alcuna astrazione o generica catalogazione, ma richieda una conoscenza diretta, esperita 'sul terreno' caso per caso, in una esperienza che coinvolge storia, morfologia, forme architettoniche, paesaggio. Un modo d'essere che persiste in tutte le sue varie attività, fino alla sfera più personale, delle amicizie, della vita familiare, del tempo libero. La conoscenza della Toscana da parte di Detti era per noi – ricorda Gian Franco Di Pietro – sempre stupefacente; era una conoscenza maturata nel tempo e nel contatto diretto: dalle lunghe gite a piedi con lo zaino e la tenda, ai

viaggi in bicicletta, poi in vespa negli anni '50; molto meno con l'automobile, strumento troppo veloce, mediato e deformante [...]⁴.

Le immagini di questa sezione ne sono una viva testimonianza, dalle scampagnate fuori porta, alle passeggiate per le campagne nell'esplorazione dei differenti contesti regionali, alle vere e proprie escursioni in montagna. Vi ricorrono luoghi prediletti, come l'Elba o il Giglio, le Alpi Apuane e alcuni dintorni di Firenze – l'Antella, Poggio alle Tortore, Terenzano, San Polo –, ma non mancano itinerari classici attraverso la Toscana degli eremi e delle abbazie, come la Verna, Camaldoli, Vallombrosa, o alcuni luoghi più impervi dell'Appennino, come il Monte Falterona o il Monte Giovi.

A differenza delle altre sezioni, qui le immagini sono disposte in ordine cronologico per mostrare la continuità di un costume di vita, e nelle immagini selezionate sono sempre intenzionalmente presenti le persone, sia per la rilevanza numerica di questo tipo di scatti, animati da figure di amici, colleghi, familiari, sia per documentare, anche in questo aspetto della pratica fotografica di Detti, una sua peculiare modalità di visione, generalmente poco incline a soffermarsi esclusivamente sugli individui o sulle espressioni dei volti. La figura umana è infatti sempre immersa nella natura, e spesso l'inquadratura non mostra alcuna esitazione ad assegnare a quest'ultima un ruolo da protagonista, riservandole l'intero campo dell'immagine e lasciando esigui margini allo sfondo del cielo: quasi come in un *reportage*, l'uomo è un accidente, oggetto tra gli oggetti naturali nel teatro del paesaggio, al pari di alberi o picchi rocciosi.

Esemplificativi i molti ritratti della moglie, nelle campagne toscane e nelle gite al mare, dove la disposizione a cogliere le mutevoli variazioni dell'armonia del paesaggio appare particolarmente avvertita, e dove spesso è l'improvvisa apparizione di un singolare elemento naturale a costituire pretesto per lo scatto.

Alcuni scatti, soprattutto quelli degli anni Quaranta, mostrano impostazioni più convenzionali, con una vena quasi romantica, alla maniera pittorica, come le inquadrature di gruppi di figure

sul prato a Poggio o tra i fiori a Mugnana – forse una sequenza di autoscatti –, e le passeggiate a Falciano e a Montisoni.

Altri sono ritratti di momenti gioiosi e divertiti di lunghe escursioni in montagna, dove il paesaggio è una scenografia partecipe e serena, come nelle descrizioni di Eugenio Turri:

La mattina è splendida nelle libere ore della gita, con lo zaino sulle spalle, la voglia di camminare, superare cime e dorsali, toccare i punti alti e guardare. Le montagne si dispiegano davanti da un capo all'altro dell'orizzonte. Nelle loro forme, fatte di valloni, di creste, di pendii, di erosioni, come segrete pieghe di un corpo, come intima storia di una creazione lentissima, si scoprono le verità e le ragioni delle epoche lontane⁵.

In diverse immagini è presente lo stesso Detti, e alcune di esse sono dichiaratamente 'autoritratti', come testimoniato dalla dicitura sulle stampe o sulle bustine di custodia dei negativi; più spesso sono scatti dei compagni di comitiva, utili testimonianze di un clima di rapporti culturali amichevoli e solidali, importanti in tutte le attività dell'architetto. Tra i più assidui partecipanti alle gite figura l'amico Guido Biffoli che con Detti condivide il profondo interesse per la tradizione dei manufatti architettonici e del paesaggio toscano e, come lui, dimostra un'analogia sensibilità e sintonia di sguardi nell'uso della macchina fotografica: non è da escludere la sua mano in alcune delle istantanee dove Detti è presente, riprese al Monte Falterona o alla Calvana.

Dai primi anni Cinquanta ricorre continuamente la presenza di Ludovico Ragghianti e le gite talvolta si trasformano in occasioni di studio e di lavoro, come i sopralluoghi in diverse città della Toscana per la realizzazione dei critofilm, dove comunque non mancano momenti di svago spensierato: sul Campo di Pisa una fascia di ombra profonda inquadra il riposo della *troupe* sul fondale illuminato del basamento marmoreo del Duomo; a Lucca, in una delle tante celle campanarie della città, aperte sul vuoto del paesaggio retrostante, due campane gemelle incorniciano la posa quasi simmetrica di Ragghianti e Luporini, che scherzano in piedi intorno alla macchina da presa.

Falciano (Arezzo), p. 291; Pania della Croce, Alpi Apuane (Lucca), pp. 292-293; Poggio (Firenze), pp. 294-295; Montisoni (Firenze), p. 297; San Gimignano (Siena), pp. 298-299; San Polo in Chianti (Firenze), p. 301; Isola d'Elba, pp. 302-303; La Verna (Arezzo), p. 305; Lago Santo, Alpi Apuane (Lucca), pp. 306-307; Mugnana (Firenze), pp. 309-311; Monti della Calvana (Prato), pp. 312-315; Monte Falterona (Firenze), pp. 317-319; Monte Giovi (Firenze), pp. 321-323; Isola del Giglio, pp. 325-327; Terenzano (Firenze), p. 329; Monte Matanna (Lucca), pp. 330-331; Villa Corsini (Firenze), p. 333; Punta Ala (Grosseto), pp. 334-335; Pisa, pp. 337-338; Lucca, p. 339; Impruneta (Firenze), pp. 340-341; Valle dell'Arno (Firenze), p. 343.



















































































TRAME



«Il vedere viene prima delle parole. [...] È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda» e contemporaneamente «il nostro modo di vedere le cose è influenzato da ciò che sappiamo o crediamo. [...] Questo vedere che viene prima delle parole, e di cui esse non riescono mai a dare del tutto conto, non dipende dalla reazione meccanica a uno stimolo. Vediamo solamente ciò che guardiamo. Guardare è un atto di scelta»¹, sostiene John Berger.

Eppure la consapevolezza e la conoscenza sembrano sempre «leggermente inadeguate» rispetto all'atto del vedere: esiste «uno scarto ineludibile tra parole e visione»², come a significare che l'azione del guardare è sempre, in primo luogo, un moto d'intuizione e poi, un istante impercettibilmente più tardi, un'espressione di sensibilità.

Tra i numerosi scatti di Detti, alcune immagini non hanno per oggetto argomenti specifici di indagine ma costituiscono un piccolo gruppo eterogeneo, di fotografie tra loro confrontabili perché scattate all'impronta, a seguito di una suggestione, di un moto subitaneo di intuizione. Sono immagini dove traspaiono più vividi l'interesse per gli effetti grafici della fotografia, l'attrazione per la variabilità delle strutture formali e per le qualità espressive degli elementi naturali; in genere istantanee che sembrano scattate senza alcuna mediazione intellettuale e senza alcun specifico riferimento contestuale.

In tutti i casi è possibile leggere in filigrana dietro queste fotografie la capacità intuitiva del loro autore che informa regolarmente l'equilibrio della composizione dello scatto, in un innato e sicuro approccio visivo verso il mondo che lo circonda.

Ricorrenti sono le istantanee destinate agli aspetti del mondo vegetale: quasi in ogni gruppo di immagini più 'impegnate' compaiono divagazioni felici, in cui l'obiettivo si rivolge alla natura nelle sue più diverse manifestazioni, spesso alberi, rami, fronde, fiori o cortecce che si trovano al centro del fotogramma o tramano volontariamente il paesaggio naturale. Non è da escludere in questo campo di interesse l'ascendenza di Giovanni Michelucci – di cui Detti è sodale per tutti gli anni Quaranta – che è impegnato a trasmettere in quegli anni ai

giovani allievi e collaboratori un radicamento alla tradizione dei luoghi, insieme coltivato e 'terragno'.

Nello scatto realizzato a Punta Ala è il diverso valore materico del mondo organico ad animare l'immagine: la scabrosità di un grande tronco di pino, di cui è ritratto, ravvicinato, il solo fusto verticale, emerge protagonista da un suolo di steppe ed equilibra la morbida distesa orizzontale del mare lievemente increspato. Altre volte il semplice disegno degli elementi naturali caratterizza la composizione, come nel caso delle trame di rami che velano i paesaggi di Terenzano e di Monte Giovi, o delle ombre ripetute di abeti e cipressi, oppure ancora come le sagome insolite di alberi a Montisoni e in Versilia, ritratte in primo piano o in controluce sullo sfondo di cieli nuvolosi, spontanee trasformazioni di materia in astratte configurazioni formali.

Di fronte ad un tumolo che porta una semplice croce di legno improvvisamente il tono si fa solenne, puntato sulla massa scura del cipresso, quasi un simbolo sacro posto esattamente al centro della composizione, tutt'intorno pervasa dalla luce trasparente di una fine giornata.

Altri spunti formali sono catturati nel vagabondare lento tra le campagne ed i borghi: tra i paesaggi di tufo dell'entroterra grossetano, Detti fotografa le geometrie nette di una cava, in un'immagine dominata quasi a tutto campo dalla densità pastosa e corrugata della pietra, incisa dalle rigature parallele di ombre; sulle sponde del Trasimeno fissa invece l'esile profilo delle nasse appese ai pali, in contrapposizione alla solidità quasi scultorea delle imbarcazioni vicine. Sono scatti dove, al di là dello sguardo dell'architetto, è avvertibile la contemporanea ricerca di un'autonomia formale dell'immagine fotografica, in cui l'utilizzo di elementi in diagonale, di campi lunghi, la riduzione del soggetto o degli sfondi al terzo superiore o inferiore del fotogramma, sono tutti strumenti di un'esplicita intenzionalità espressiva.

Quando lo sguardo si volge invece all'ambiente costruito e all'architettura predominano le suggestioni grafiche e i soggetti vengono ripresi da vicino, in particolari che occupano da soli l'intera inquadratura. L'effetto in questi casi è affidato alla misura reciproca di figure e

frammenti isolati o alla ripetizione modulare di uno stesso dettaglio, sempre arricchiti dai toni marcati delle ombre.

I mezzi che la fotografia mette a nostra disposizione – scrive Moholy-Nagy – svolgono una parte importante nell'ampiamiento dei limiti della rappresentazione naturalistica come pure nell'impiego della luce come fattore di composizione [...]. Sta sorgendo una nuova sensibilità per la qualità del chiaroscuro, del bianco brillante, dei passaggi nero-grigio riempiti di fluida luce, dell'esatta magia dei più delicati valori della superficie: nelle strutture delle costruzioni metalliche così come nella schiuma del mare [...]³.

Ne è esempio la teoria di finestre fittamente reiterate nella facciata di una cartiera a Colle Val d'Elsa, dove la luce radente sugli scuri traccia campi regolari ed uguali di ombre profonde. Di tono simile sono altre immagini come quelle scattate l'una, all'isola d'Elba, dove l'interesse è rivolto alla fenditura luminosa che separa due case per metà imbiancate a calce, l'altra, in Lunigiana dove, da una volta scura, l'obiettivo incornicia il bianco quadrato della modanatura di un campanile, enigmaticamente accostato, in cima ad una scalinata, a panni mossi dal vento.

Punta Ala (Grosseto), p. 351; Terenzano (Firenze), p. 352; Monte Giovi (Firenze), p. 353; Lago Trasimeno (Perugia), pp. 354-355; La Cugna, appennino pistoiese, p. 357; Montisoni (Firenze), p. 358; Versilia (Lucca), p. 359; Poggio alle Tortore (Firenze), p. 361; La Verna (Arezzo), p. 362; Rufina (Firenze), p. 363; Pitigliano (Grosseto), p. 365; Castelnuovo Magra (La Spezia), p. 366; Capoliveri (Isola d'Elba), p. 367; Colle Val d'Elsa (Siena), p. 369.

















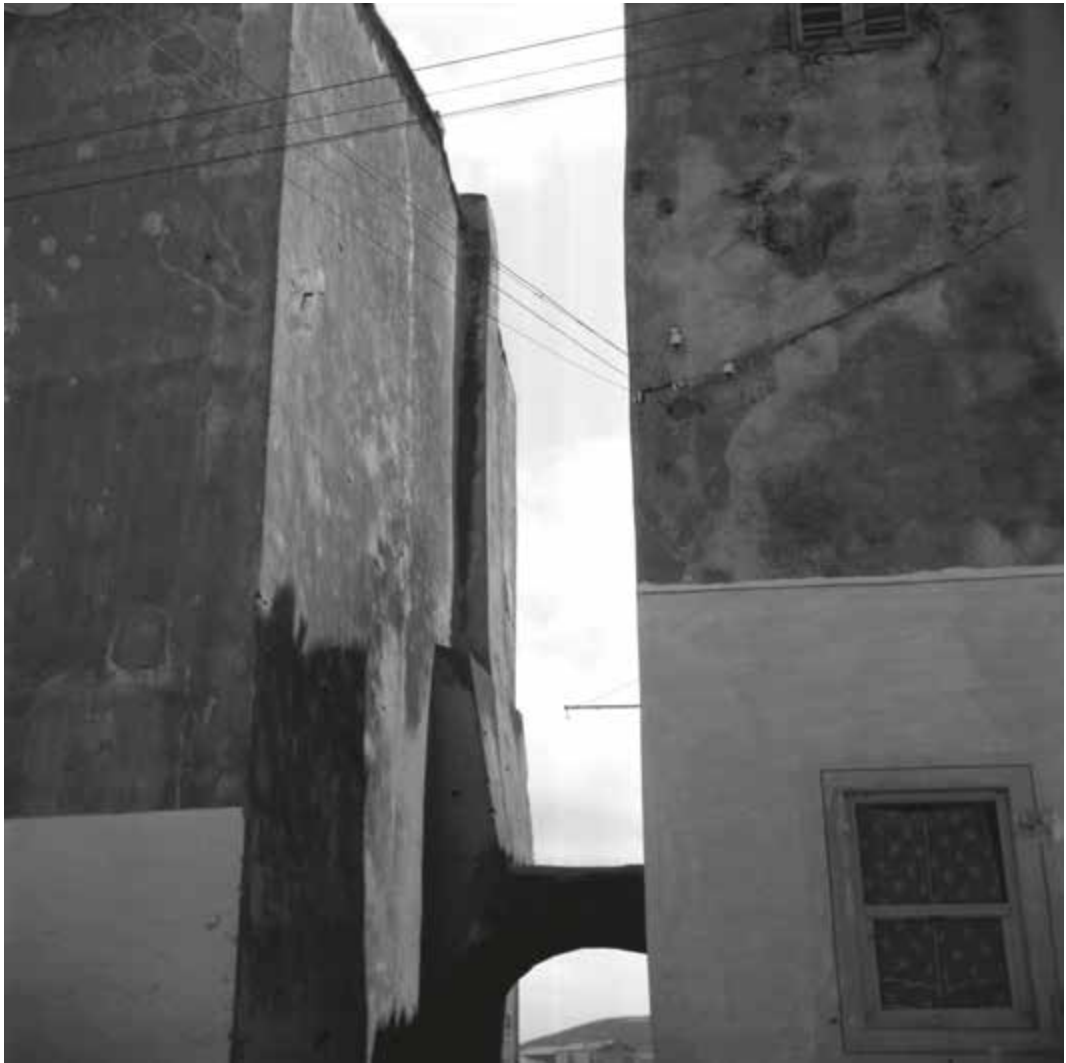














L'ARCHITETTO AL LAVORO



La grande rivoluzione che la fotografia ha portato nell'uomo è stata quella di insegnargli il valore dell'attimo. Gli ha insegnato il gusto profondo, l'intimo senso che si trova in ogni attimo della nostra vita: un senso che sfugge vivendo, quando non si pensa a guardare la vita, ma solo a sfruttarla. Solo la fotografia ha saputo dividere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di una intera esistenza, e che senza di essa era destinato all'oblio. Milioni di gocce di vita che andavano travolte dalla corrente del tempo, sono state fermate, eternate dall'obbiettivo. La macchina fotografica, più vicina al pensiero che a un oggetto meccanico, è un nuovo modo di frugare nell'intimità. Chi oserebbe più dire che sia una cosa esteriore? La sua opera invece è così minuta e continua, che diventa quasi un fatto di coscienza¹. Al contrario della sintesi operata dalla storia dell'uomo o dalla semplice memoria individuale di una vita, che seleziona i grandi avvenimenti o indulge su circostanze straordinarie, Guido Piovene pone in risalto un'umile virtù, peculiare della fotografia, quella di essere in grado di fermare momenti abituali, di gettare uno sguardo sul «piccolo, il normale, quello che dura un soffio, l'aspetto secondario, l'espressione consueta, tutto ciò che fa parte del regno dell'intimità e costituisce la vera storia della vita umana [...]»², con una propria ricchezza che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduta.

Uno sguardo all'intimo e alla minuta sostanza di un'architettura è anche uno sguardo alle parti di cui essa è costituita: a volte immagini ravvicinate di frammenti, che non necessariamente racchiudono intere figure nella loro forma compiuta, a volte elementi di dettaglio, colti invece nella loro precisa definizione figurativa. In ogni caso forme generate dall'istante dello scatto, quasi 'istanti di spazio', frazioni dell'intero corpo architettonico di cui condensano il valore d'insieme e confermano il significato, come gli attimi che compongono la vita umana.

Detti non fotografa in maniera continua e uniforme la propria architettura: alcune opere sono fissate in pochi scatti, altre non vengono riprese, altre invece sono fotografate a lungo, come se fossero risultati di meditazioni progettuali più sentite o soggetti di particolare predilezione. In questi casi Detti fotografa frequentemente l'opera nei dettagli e anche nei particolari di arredo e scatta viste ravvicinate di elementi architettonici da angolature di ripresa particolarmente significative.

Il soggetto – suggerisce Cartier Bresson – non consiste nel mettere insieme dei fatti, perché un fatto in sé non vuol dire molto. L'importante è saper scegliere quel fatto capace di essere vero in rapporto alla sua realtà profonda. In fotografia la cosa più insignificante può diventare un grande soggetto, un trascurabile dettaglio umano divenire il motivo conduttore³. Altrettanto di frequente le immagini riprendono l'opera nel suo farsi, durante la vita del cantiere, nel momento in cui spazi e volumi prendono forma ma l'architettura è ancora incompiuta, in un vedere e rivedere che costituisce per Detti il riscontro necessario all'immagine architettonica progettata. Fotografie non destinate alla divulgazione, in special modo quelle qui riprodotte in un'intenzionale selezione di frammenti e dettagli, ma intime visioni dell'opera creata, riflessioni sull'articolazione e la disposizione delle forme, verifiche personali del loro contenuto poetico, come in un continuo esercizio di rispecchiamento delle proprie concezioni artistiche.

Un'immagine scattata all'interno della propria abitazione di via Andrea del Castagno diventa così, nel taglio dell'inquadratura e negli arredi ripresi – un torso classico posato con noncuranza tra oggetti del quotidiano – quasi l'autoritratto di un intellettuale colto e raffinato, uso a frequentazioni di artisti e uomini di cultura, coltivati per naturali affinità elettive in una coincidenza spontanea di impegno, convivialità e ironico *understatement*. Un fotogramma di vita familiare che rimanda ai tanti progetti di abitazioni disegnati negli anni Cinquanta, dove la ricca articolazione in pianta e sezione dell'architettura si fonde con il disegno avvolgente e minuzioso degli arredi e del mobilio, con le complesse figure delle modanature dei soffitti, alla ricerca della conformazione oltre che di uno spazio fisico, di una dimensione dell'abitare, di un preciso stile di vita.

I suoi arredamenti – scrive Gian Franco Di Pietro – [...] sono il risultato di un'arte combinatoria, estremamente raffinata, che mette in rapporto valori e elementi diversi, antichi e contemporanei, fino anche a comprendere, ma mai esibire in localizzazioni di fulcro prospettico, opere d'arte, come la testa femminile di Emilio Greco nella loggia dell'Ammattonato, a imprimere negli interni il suo senso della vita, umanistico e riflessivo⁴.

A Godo presso Ravenna, nella Villa Malagola (1953-1958)⁵, la diagonale dell'inquadratura avvicina tra loro le diverse geometrie degli arredi in legno dell'interno: una panca, una scala, un solaio, un mobile-contenitore, una balaustra che si prolunga in seduta, tutti raccolti su un

vuoto centrale inondato di luce naturale che è il vero soggetto della fotografia, e che rende manifesta l'invenzione architettonica dello spazio a tripla altezza del soggiorno, sorta di 'teatro domestico' dominato dal moltiplicarsi degli affacci alle diverse quote. Il disegno di dettaglio della balaustra-seduta in legno è insieme congegno e artificio dell'opera architettonica, che struttura lo spazio non in maniera enfaticata o da protagonista, come un pezzo di design, ma con pochi tocchi, che lasciano in vista il montaggio, l'incastro, il variare della sezione e della modanatura secondo necessità.

In altri contesti, aperti sul paesaggio della Toscana, dove il progetto di nuove abitazioni unifamiliari si confronta con la natura del luogo, la macchina fotografica si sofferma a lungo sul modo degli edifici di radicarsi al suolo. Sono inquadrature di muraglie, muri di contenimento, setti dal profilo rastremato, terrazzamenti, piccole corti o stanze a cielo aperto, realizzate interamente in pietra rustica, a filaretto o a conci irregolari, che scavano e articolano il terreno, adattandosi alla forma dei declivi quasi a fondere i manufatti nel paesaggio, rendendoli partecipi della sua multiforme varietà. Strutture architettoniche solo apparentemente mimetiche, ma in realtà di radicamento alla particolarità dei luoghi, trattate come una sorta di basamento, un piano di posa artificiale emerso naturalmente dal terreno, su cui si imposta un'architettura fatta di composizioni e scomposizioni volumetriche, con ampie superfici intonacate alternate ad inserti in cemento a vista.

Elementi che ricorrono nella casa Pacini a Bientina (1950-1953) come nelle ville Biondi (1951-1956) e Benini (1953-1956), sulle pendici del colle di Fiesole, tutte architetture di calcolate variazioni, giocate tra rimandi wrightiani e articolazioni di impronta neoplasticista, tra vibrazioni materiche e visuali di natura, sicuramente alimentate dalle esperienze con Michelucci ma che recano impresse, come un'impronta genetica, le sapienti osservazioni delle 'invenzioni' formali degli antichi borghi medievali, modellati nel tempo sulle asperità dei crinali.

L'immersione nella storia come strumento fondativo della propria architettura, da cui indurre regole strutturali di formazione del paesaggio umano, principi di connessione tra forma urbana

e singola costruzione, modelli aggregativi, morfologie, antiche misure, matura anche attraverso l'esercizio di trascrizioni poetiche di elementi della tradizione.

Alcune immagini di dettaglio del Palazzetto Bini a Prato (1946) svelano la forza espressiva delle riletture di un giovane Detti quasi novecentista, impegnato nel difficile completamento del minuto borgo esistente tra la mole del castello dell'Imperatore e il tracciato dell'antico cassero. Un lavoro rigoroso di ambientamento affidato a stereometrie elementari, al trattamento quasi purista dell'impaginazione di facciata, dominata dalla predominanza di superfici piene, distesamente intonacate. Sospeso in una luce senza tempo, quasi «forma generata dall'istante e istante generato dalla forma»⁶, è lo scatto della finestra del primo piano dove, con movimenti impercettibili di modanature, segnate da lunghe ombre, viene trasposta, quasi in archetipo, la figura rinascimentale della finestra inginocchiata dei palazzi fiorentini.

Alcuni anni più tardi, nell'affrontare il restauro del Grand Hotel Minerva (1957-1964)⁷, il dialogo con le sedimentazioni storiche della città si fa serrato: un progetto di «intelligente disfacimento, manuale, strato per strato, nodo per nodo, condotto con paziente perseveranza»⁸, per rinvenire le geometrie celate dalle trasformazioni del tempo su cui innestare la nuova architettura. Un lavoro di cui Detti fotografa, in pochi scatti, solamente due luoghi: da un lato la corte-giardino, sorta di compendio quasi archeologico dove si riuniscono e sovrappongono brani antichi e moderni della città – il muro del chiostro di Santa Maria Novella appena intaccato da lunghe fenditure in chiaroscuro, il frammento scultoreo di parete in mattoni di mano scarpiana, la nuova ala delle camere, il vecchio tessuto edilizio delle abitazioni fiorentine –; dall'altro la sommità dell'edificio, una stanza a cielo aperto destinata alla piscina, dove poche quinte di volumi di servizio inquadrano in viste quasi teatrali il paesaggio monumentale della città.

Negli stessi anni a Firenzuola Detti si confronta con uno scenario urbano altrettanto complesso e denso di storia: il luogo dell'antica prepositura distrutta dai bombardamenti del 1944, situato all'incrocio tra cardo e decumano della trecentesca 'terra nuova' fiorentina. A differenza di altre opere coeve, come il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e lo stesso Hotel Minerva, quasi non

fotografate e affidate alle riprese di professionisti⁹, Detti dedica alla chiesa di Firenzuola (1955-1966)¹⁰ una lunga serie di scatti, dalle ipotesi di progetto, spesso ritratte nei modelli, alle fasi di qualificazione formale dell'architettura nella prolungata costruzione di cantiere. Un'abbondanza di immagini che testimonia la sofferta genesi dell'opera e che racconta il primo atto del dialogo con Carlo Scarpa, da quel momento interlocutore e amico prediletto: li unisce una sintonia di intenti, una divertita felicità di lavoro comune che esalta le rispettive sensibilità.

Ogni fotografia, nella porzione ravvicinata che racchiude, costituisce una soglia: l'apparire alla ribalta del primo piano, come singoli personaggi, di quei brani di membrature o di quei particolari che, a poco a poco, uno accanto all'altro, nella loro compresenza, danno forma all'intima sostanza poetica dell'opera. Il fronte laterale è ripreso in uno scorcio d'angolo, a segnare il punto in cui il ritmo serrato dell'alta muratura cieca, segnata da robuste paraste, si riverbera nella lama aerea del campanile; la facciata è invece condensata in un ermetico frammento dove l'ampia superficie muta, intonacata di bianco, si congiunge con la preziosa vetrata, fittamente spartita, e la scabra rigatura del cemento a vista del campanile. L'interno è un'epifania di luci ed ombre: l'angolo della grande vetrata di facciata, con la trama geometrica dei vetri che emerge dal buio della balconata; la diafana lanterna dell'abside accostata enigmaticamente alle minute feritoie del fianco cieco; il muro della navata laterale con la severa cappella in cemento a vista, impreziosito dalla vibrazione luminosa dei listelli di pietra. C'è un'immagine che coglie un punto di vista privilegiato: l'inquadratura in cui Detti fissa, dall'ombra profonda della stretta navata laterale, lo svolgersi della luminosità diffusa dalle lanterne dell'abside, il momento in cui la luce costruisce tutt'intorno lo spazio sacro della chiesa.

Una sequenza di istantanee isolate, per episodi di luce, di geometrie, di spazi, che sembrano racchiudere nelle loro variegate sembianze, il senso della costruzione dell'architettura:

In qualche modo [Detti] – scrive Michelucci – ha impersonato il tempo dell'autenticità. [...] Una chiarezza cartesiana nel delineare fini evocazioni delle città, con un gusto del particolare in architettura. Forse per questo le sue opere danno il senso di qualcosa che è nato nella storia della città, in un processo di affinamento continuo, come se il futuro avesse bisogno di discrezione e pacatezza per comprendere il passato¹¹.

Casa Detti, Firenze, p. 379; Palazzetto Bini (1946), Prato, pp. 380-381; Casa Pacini (1950-1953), Bientina (Pisa) pp. 382-383; Villa Benini (1953-1956), Firenze, p. 385; Villa Malagola (1953-1958), Godo (Ravenna), pp. 386-387; Grand Hotel Minerva (1957-1964), Firenze, pp. 389-393; Chiesa di San Giovanni Battista (1955-1966), Firenzuola (Firenze), pp. 394-401.





































NOTE

LA FOTOGRAFIA DI EDOARDO DETTI

¹ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole*, S.E.I., Torino 1997, p. 155

² E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1966. pp. 75-76.

³ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936, p. 6.

⁴ Ivi, pp. 74-75.

⁵ Ivi, p. 76.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.

⁹ G. Biffoli, R. Barzanti, *La casa colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze 1984.

¹⁰ Piero della Francesca, *De Prospectiva Pingendi*, a cura di G. Nicco Fasola, Sansoni, Firenze 1942, p. 15.

¹¹ P. Strand, C. Zavattini, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955.

¹² Nel libro *Modernus*, Medusa, Milano 2001, Walter Freund scrive: «Il Walde-Hoffman fa risalire *modernus* da *modo* come costruzione analogica sul modello *hodie-hodiernus*; come significato viene fornito *nuovo*». E, a proposito di 'modo' egli nota: «Avverbio 'modo' [...] solo, proprio, almeno, allo stesso modo (esattamente 'con misura', nelle lingue romanze 'ora')».

¹³ P. Strand, *Photography and the New God*, in «Broom», Vol. 3, n. 4, New York 1922.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J. Sternfeld, *Campagna romana. The Countryside of Ancient Rome*, A. Knopf, New York 1992.

¹⁶ J. Meyerowitz, *Tuscany*, Barnes & Noble, New York 2003.

YOUR FATHER'S EYES ARE BLUE AGAIN

¹ Il titolo è ripreso da un capitolo del volume di B. Chatwin, *What am I doing here?* (1989), tr. it. *Che ci faccio qui?*, Adelphi, Milano 1990.

LEZIONI DI SGUARDI

¹ C. De Seta, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, Electa, Milano 1979, p. 7.

² Per una bibliografia sintetica su Edoardo Detti vedi: A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, «Quaderni di Urbanistica Informazioni», n. 1, Firenze 1986; P. Duboy (a cura di), *Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi 8 maggio - 13 giugno 1993, Electa, Milano 1993; S. Merlo, voce 'Edoardo Detti' in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di C. Olmo, vol. II, Allemandi, Torino 2000, pp. 203-204; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, catalogo della mostra, Firenze, Museo di Orsanmichele 3 ottobre - 4 novembre 2013, Edizioni Diabasi, Parma 2013, dove è contenuta una bibliografia completa degli scritti sull'autore; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984. Inventario dell'archivio*, Edizioni Diabasi, Parma 2013.

³ Per la nozione di 'descrizione densa' cfr. F. Faeta, *La fotografia come descrizione densa. Antropologia, fonti e documenti*, in «Voci. Annuale di scienze umane», anno XII / 2015, pp. 28-43.

⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (Parigi 1980), Einaudi, Torino 1980, p. 87.

⁵ Il Fondo Edoardo Detti è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASFI). Per il contenuto e la consistenza del Fondo cfr. C. Lisini, F. Mugnai, *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984. Inventario dell'archivio*, cit. La maggior parte delle fotografie sono riunite nella *Serie 15. Fotografie (1941-1983)*, ma altre fotografie sono conservate all'interno dei fascicoli di ciascun progetto oppure di ciascuno studio o ricerca per cui sono state scattate.

⁶ Devo queste e altre informazioni di tipo biografico alla generosa disponibilità dei figli Tommaso e Jacopo.

⁷ G. Pagano, *Un cacciatore d'immagini*, in «Casabella Costruzioni», n. 195-198, dicembre 1946, p. 68.

⁸ Per le fotografie di Giuseppe Pagano vedi C. De Seta (a cura di), *Giuseppe Pagano fotografo*, cit. In particolare le fotografie a cui si fa riferimento si trovano alle pp. 43, 47, 79-82.

⁹ Per le fotografie di Giovanni Michelucci vedi: G. Fanelli (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, catalogo della mostra, Fiesole (Fi), Palazzina Mangani 4-27 maggio 2001, Mandragora, Firenze 2001; F. Capanni, P. Zermani (a cura di), *Giovanni Michelucci. Le fotografie*, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'architettura Italiana 3-18 novembre 2001, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2011.

- ¹⁰ G. Fanelli, *Michelucci fotografo*, in Id. (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, cit., p. XI.
- ¹¹ Lettera manoscritta di Giovanni Michelucci a Edoardo Detti, 18 ottobre 1943, Archivio Famiglia Detti.
- ¹² C. L. Ragghianti, *Epigrafe*, in P. Duboy (a cura di), *Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, cit., p. 11.
- ¹³ E. Detti, *Urbanistica medievale minore*, in «Critica d'Arte», n. 24, novembre-dicembre 1957, p. 490.
- ¹⁴ F. Rovati, *Saper vedere. Carlo L. Ragghianti e il montaggio delle immagini*, in M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra, Lucca, Fondazione Ragghianti 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000, Edizioni Charta, Milano 2000, p. 188.
- ¹⁵ E. Barletti, *Guido Biffoli amico di 'silenziosi' e 'segreti' percorsi*, in «AFT Rivista di storia e fotografia», semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano, n. 25, 1997, p. 74. Sullo stesso numero della rivista vedi anche: G. Fanelli, *Architettura e città nell'opera di Guido Biffoli: falsare la realtà per coglierne l'essenza*, e C. Greppi, *Case e paesaggi della campagna toscana: se trent'anni vi sembrano pochi*. L'Archivio Biffoli è conservato presso L'Archivio Fotografico Toscano (AFT), ma attualmente non è consultabile.
- ¹⁶ Per le fotografie pubblicate su «Illustrazione Toscana» vedi C. Cresti, *La fotografia finalizzata al turismo in Toscana negli anni Venti e Trenta del Novecento*, in Id. (a cura di), *Fotografia e architettura*, Pontecorboli Editore, Firenze 2004, pp. 67-76.
- ¹⁷ C. Zavattini, *Strand* (Firenze 1983), in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 176-177.
- ¹⁸ E. Detti, *Prefazione*, in E. Detti, G. F. Di Pietro, G. Fanelli, *Città murate e sviluppo contemporaneo, 42 centri della Toscana*, CISCU, Lucca 1968, p. 8.
- ¹⁹ G. F. Di Pietro, *La 'cultura' di Detti*, dattiloscritto inedito, s.d. (ma post 1983), ASFI, Fondo Edoardo Detti, *Serie 13. Scritti, pubblicazioni e mostre su Edoardo Detti*, Busta 13.2 *Materiale testuale raccolto per la mostra su ED (1989-1993)*.
- ²⁰ L. Sciascia, *L'«Omnibus» di Longanesi*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009, p. 161.
- ²¹ Ivi, p. 164.
- ²² Ivi p. 167. La differenziazione tra 'stile di cose' e 'stile di parole' è operata, racconta Sciascia, da Luigi Pirandello, nel celebrare gli ottanta anni di Giovanni Verga a Catania il 2 settembre 1920.

RITRATTI DI CITTÀ

¹ L. Sciascia, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 223.

² L. Sciascia, *Scrittori e fotografia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 231.

³ L. Sciascia, *Il ritratto fotografico come entelechia*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, cit., p. 225.

⁴ *Ibid.*

⁵ Per il *Concorso per la ricostruzione del centro di Firenze* tra la stampa coeva vedi almeno: L. Piccinato, *Ricostruire Firenze*, in «Metron», n. 16, 1947, pp. 8-32; E. Detti, *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», n. 12, 1953, pp. 43-66. Tutti i progetti del concorso sono stati in seguito pubblicati in C. Cresti (a cura di), *Firenze 1945-1947: i progetti della ricostruzione*, Alinea, Firenze 1995. Per il *Piano Regolatore Generale di Livorno* vedi: E. Detti, *Profilo della situazione urbanistica di Livorno*, in «La Regione», n. 2, settembre-ottobre 1954, pp. 25-29. Cfr. inoltre le schede relative a entrambi i progetti in: A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., pp. 32-33 e 36-37; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 98-101 e 110-113.

⁶ Per le fotografie di Michelucci cfr. G. Fanelli (a cura di), *Giovanni Michelucci fotografo*, cit., pp. 67-70.

⁷ P. Calamandrei, *Parlare di Firenze*, La Nuova Italia, Firenze 1958, s.i.p.

⁸ G. Chiaramonte, *Il paesaggio nella fotografia di Edoardo Detti*, in C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., p. 52.

⁹ E. Detti, *Conversazioni sull'architettura, l'urbanistica ed il restauro dei monumenti. Tenute alla 'Radio Firenze'*, 1945-1946, fascicolo dattiloscritto inedito, in ASFI, Fondo Edoardo Detti, *Serie 8. Convegni e conferenze, testimonianze sulla stampa (1943-1983)*, Busta 8.101 *Conversazioni sull'architettura, l'urbanistica ed il restauro dei monumenti tenute alla 'Radio Firenze', 1945-1946*. La citazione è tratta dalla conversazione *via Porsantamaria*, p. 4.

¹⁰ *Ivi*, p. 3.

¹¹ V. La Salvia (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2006, p. 131.

¹² *Ivi*, p. 134.

¹³ E. Detti, *Profilo della situazione urbanistica di Livorno*, cit., p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 29.

¹⁷ V. La Salvia (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, cit., pp. 103-104.

¹⁸ *Ivi*, p. 98.

DALL'ALTO E DA LONTANO

¹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (Berlino 1931), in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, (Francoforte sul Meno 1955), Einaudi, Torino 1966, p. 62.

² A. Schiaffini, *Presentazione*, in L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari 1954, p. 14. L'affinità tra Ragghianti e Spitzer è esaminata in F. Rovati, *Saper vedere. Carlo L. Ragghianti e il montaggio delle immagini*, cit.

³ E. Detti, *Lo studio degli insediamenti minori. Alcune comunità medievali della Lunigiana e della Versilia*, in «Urbanistica» n. 22, luglio 1957, p. 111.

⁴ E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano* (1961), Laterza, Bari 1972, p. 184.

⁵ *Ivi*, p. 25.

⁶ Tra i numerosissimi interventi sulla stampa che testimoniano l'impegno di Detti nelle vicende urbanistiche di Firenze nel dopoguerra, dagli studi per il Piano Regolatore del 1951 fino alla redazione del Piano Regolatore del 1962 e del Piano Intercomunale Fiorentino del 1965, vedi almeno: E. Detti, *Dilemma del futuro di Firenze*, in «Critica d'Arte», n. 2, febbraio 1954, pp. 161-177; E. Detti, *Il faticoso salvataggio di Firenze*, in «Urbanistica», n. 39, 1963, pp. 75-86; E. Detti, T. Detti, *Firenze scomparsa*, Vallecchi, Firenze 1970. Cfr. inoltre: P. Duboy (a cura di), *Edoardo Detti 1913-1984 architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, cit.; G. Astengo, *L'attività urbanistica: dalla Commissione delle macerie al Piano di Firenze*, in A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., pp. 11-14; A. Boggiano, R. Foresi, P. Sica, M. Zoppi (a cura di), *Firenze: la questione urbanistica. Scritti e contributi*, Sansoni Editore, Firenze 1982; R. Innocenti, *Il piano regolatore di Firenze del 1962*, in C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 74-79. Cfr. inoltre le schede relative a ciascun piano in: A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., pp. 34-35 e 44-46; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 106-109 e 164-171.

⁷ E. Detti, *Dilemma del futuro di Firenze*, cit., p. 164.

BORGHI DI TOSCANA

¹ A. Arbasino, *I Viaggi Perduti*, in D. Palazzoli (a cura di), *I Viaggi Perduti. La fotografia vista da Alberto Arbasino*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana di Torino settembre-novembre 1985, Bompiani, Milano 1985, p. 8.

² *Ivi*, p. 7.

³ *Ivi*, p. 11.

⁴ *Ivi*, p. 8.

⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶ E. Detti, *Urbanistica medievale minore*, cit., p. 497.

⁷ E. Detti, *Lo studio degli insediamenti minori. Alcune comunità medievali della Lunigiana e della Versilia*, cit., p. 111.

⁸ G. Piovene, *Viaggio in Italia* (1957), Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 359-360.

⁹ Cfr. E. Detti, *Lo studio degli insediamenti minori. Alcune comunità medievali della Lunigiana e della Versilia*, cit., pp. 111-120, dove vengono analizzati i borghi di Castelnuovo Magra, Nicola, Ortonovo, Monteggiori; E. Detti, *Urbanistica medievale minore*, cit., pp. 489-504 e *Urbanistica medievale minore 2*, in «Critica d'Arte», n. 25-26, gennaio-aprile 1958, pp. 73-101, dove vengono analizzati i borghi di Pruno, Volegno, Fosdinovo, Pedona. Detti partecipa con alcune immagini di Monteggiori alla *Mostra dell'architettura spontanea*, curata da E. Cerutti, G. De Carlo, G. Samonà, A. Steiner alla IX Triennale di Milano del 1951. Per l'interesse di Detti all'urbanistica dei centri minori vedi F. Mugnai, *Il territorio poetico di Edoardo Detti. Urbanistica medievale minore*, in «Firenze Architettura», n. 2, 2010, pp. 98-101; G. Corsani, *Gli studi per i centri medievali della Toscana*, in C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 40-43.

¹⁰ E. Detti, *Urbanistica medievale minore*, cit., p. 498.

¹¹ E. Persico, *Eugène Atget*, in «La Casa Bella», n. 38, febbraio 1931, ora in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, 2 voll., Edizioni di Comunità, Milano 1964, vol. I, p. 271.

PAESAGGI RURALI

¹ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., pp. 12, 23-24 e 26.

² G. Pagano, *Un cacciatore di immagini*, cit., p. 68.

³ G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, cit., p. 6.

⁴ Théophile Gautier, *Viaggio in Italia. Da Ginevra a Venezia* (Parigi 1852), a cura di A. Bottacin, La Vita Felice, Milano 2007, con testo francese a fronte, p. 182.

⁵ G. Piovene, *Viaggio in Italia*, cit., p. 364.

⁶ La conferenza di Edoardo Detti fa parte di un ciclo di otto interventi dedicato alla storia, all'arte e alla cultura della Toscana, organizzato nel 1958-1959 dalla Società Dante Alighieri di Zurigo in collaborazione con il Centro Studi Italiani in Svizzera. Tra i conferenzieri figurano Delio Cantimori, Armando Saporì, Alessandro Parronchi; Detti replica la sua conferenza nelle città di Zurigo, Losanna, San Gallo, Baden, Neuchâtel nel gennaio 1959.

⁷ ASFI, Fondo Detti, *Serie 8. Convegni e conferenze, testimonianze sulla stampa*, Busta 8.11 *Società Dante Alighieri, Conferenze 'Momenti e figure della civiltà toscana', Zurigo, Losanna, San Gallo, Baden, Neuchâtel 19-23 gennaio 1959*. Gli appunti di Detti sono costituiti da quindici carte di piccolo formato fittamente manoscritte.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ A. Benedetti, *La società*, in G. Biffoli, G. Ferrara, *La casa colonica in Toscana*, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 7-8, 10.

¹¹ H. Cartier-Bresson, *L'immaginario dal vero* (Parigi 1976), in Id., *L'immaginario dal vero*, Abscondita, Milano 2005, p. 38.

VERSILIA

¹ M. Tobino, *Sulla spiaggia e di là dal molo*, Mondadori, Milano 1966, pp. 11 e 22.

² P. Italia (a cura di), *Mario Tobino. Opere scelte*, Mondadori, Milano 2007, p. 750.

³ E. Detti, *Pianificazione regionale e il destino delle pinete a levante di Viareggio*, in «Monti e boschi» n.12, dicembre 1950, p. 555.

⁴ Detti nell'arco di tutta la vita si occupa continuamente della fascia costiera della Toscana, partecipando e promuovendo iniziative contro la speculazione edilizia sia nell'ambito delle sue attività professionali sia collaborando a campagne di istituzioni come Italia Nostra e l'Istituto Nazionale di Urbanistica, sia ancora con attività divulgative in convegni e conferenze. L'episodio più noto è la battaglia contro la lottizzazione Salviati-Barbetta in difesa della pineta di Migliarino, alla fine anni Cinquanta. Cfr. la ricchissima documentazione d'archivio in ASFI, Fondo Edoardo Detti, *Serie 4. Consulenze, commissioni, comitati e associazioni; Serie 6. Istituto Nazionale di*

Urbanistica; Serie 8. Convegni e conferenze, testimonianze sulla stampa. Vedi anche C. Lisini, *Il territorio poetico di Edoardo Detti. Versilia, urbanistica e ambiente naturale*, in «Firenze Architettura» n. 2, 2010, pp. 102-107.

⁵ E. Detti, *Pianificazione regionale e il destino delle pinete a levante di Viareggio*, cit., p. 555.

IN GITA

¹ M. de Montaigne, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza 1972, p. 94. Il Diario del viaggio in Italia di Montaigne è stato pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1774 da Meunier de Querlon con il titolo *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*.

² G. Piovene, *Prefazione*, in M. de Montaigne, *Viaggio in Italia*, cit., p. V e VII.

³ M. de Montaigne, *Saggi* (Parigi 1588), a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano 1966, p. 1302.

⁴ G. F. Di Pietro, *Il lavoro di architetto*, in A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., p. 18.

⁵ E. Turri, *Intuizione della montagna* (1967), in Id., *Diario di un geografo*, Cierre Edizioni, Verona 2015, p. 38.

TRAME

¹ J. Berger, *Questioni di sguardi* (Londra 1972), Il Saggiatore, Milano 1998, pp. 1-2.

² *Ibid.*

³ L. Moholy-Nagy, *Pittura, fotografia, film* (*Bauhausbücher* n. 8, Monaco 1925), Einaudi, Torino 1987, pp. 5 e 31.

L'ARCHITETTO AL LAVORO

¹ G. Piovene, *Il valore dell'attimo* (1941), in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, cit., pp. 31-32.

² *Ibid.*

³ H. Cartier-Bresson, *L'istante decisivo* (Parigi 1952), in Id., *L'immaginario dal vero*, cit., p. 24.

⁴ G. F. Di Pietro, *Il lavoro di architetto*, in A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., p. 20.

⁵ Per gli edifici residenziali e le abitazioni unifamiliari costruite negli anni Cinquanta vedi almeno: A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., p. 63; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 114-121; C. Lisini, *Parsimonia estetica e intensità poetica nelle architetture di Edoardo Detti: alcuni edifici residenziali degli anni '50*, in «Firenze Architettura», n. 2, 2006, pp.176-185.

⁶ L. Sciascia, *Fotografo nato* (Milano 1982), in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, cit., p. 158.

⁷ Per il restauro dell'Hotel Minerva vedi almeno: E. Luporini, *Un albergo a Firenze*, in «Zodiac», n. 7, 1960, pp. 116-139; G. Aloï, *Albergo 'Minerva' a Firenze, Italia*, in Id., *Alberghi, motel, ristoranti*, Hoepli, Milano 1961, pp. 175-184; A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., p. 70; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 142-151; F. Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2010; C. Frulli, *Carlo Scarpa e l'albergo Minerva a Firenze*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», 2011, pp. 128-151.

⁸ E. Luporini, *Un albergo a Firenze*, cit., p. 128.

⁹ Il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è fotografato ampiamente dalla stessa Soprintendenza degli Uffizi e compare in alcune istantanee di Paolo Monti, mentre il Grand Hotel Minerva è oggetto di un lungo servizio fotografico dello stesso Paolo Monti, le cui riprese illustrano l'articolo di Eugenio Luporini su «Zodiac», n. 7, 1960. È probabilmente Raggiante a mettere in contatto Paolo Monti con Edoardo Detti.

¹⁰ Per la chiesa di Firenzuola vedi almeno: A. Boggiano, M. Zoppi (a cura di), *Edoardo Detti*, cit., pp. 64-65; C. Lisini, F. Mugnai (a cura di), *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, cit., pp. 126-133; E. Pieri, *Voglio vedere e per questo disegno. I disegni di Carlo Scarpa per la Chiesa di San Giovanni Battista a Firenzuola*, in «Disegnare», n. 16, 1998, pp. 19-30; F. Montanari (a cura di), *Architettura religiosa contemporanea, la chiesa di Carlo Scarpa e Edoardo Detti a Firenzuola*, Aida, Firenze 2004; F. Mugnai, *Edoardo Detti e Carlo Scarpa. Realismo e incanto*, cit.

¹¹ G. Michelucci, *Detti: un colloquio continuo tra urbanistica e architettura*, dattiloscritto inedito, ASFI, Fondo Edoardo Detti, *Serie 13. Scritti, pubblicazioni e mostre su Edoardo Detti*, Busta 13.2 *Materiale testuale raccolto per la mostra su ED (1989-1993)*.

RIFERIMENTI ICONOGRAFICI E CREDITI

Salvo diversa indicazione tutte le fotografie qui pubblicate sono conservate nel Fondo Edoardo Detti presso l'Archivio di Stato di Firenze (ASFI) e sono costituite da negativi o diapositive nel formato 56x56 mm o 36x24 mm.

Tra virgolette, in corpo minore, è riportata, quando presente, la dicitura annotata da Detti sui supporti di conservazione delle immagini.

TESTIMONIANZA

p. XXXI: Firenze, l'Ammattonato, abitazione di Edoardo Detti, 1975. "Lisbona, Praga, Ammattonato 1975".

RITRATTI DI CITTÀ. Firenze, Pisa, Livorno, Lucca

p. 20: Edoardo Detti in piazza Santissima Annunziata a Firenze, s.d. Archivio Famiglia Detti.

Firenze

pp. 29-31: Il centro distrutto, via Guicciardini, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 33: Il centro distrutto, via Por Santa Maria, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 34: Il centro distrutto, Ponte Vecchio e il Lungarno degli Acciaiuoli, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 35: Il centro distrutto, Borgo San Jacopo, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 36: Il centro distrutto, Lungarno degli Acciaiuoli con il Ponte Vecchio, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 37: Il centro distrutto, riva sinistra dell'Arno, s.d., presum. 1945. "Centro di Firenze".

p. 39: Ponte Santa Trinita dall'alto, s.d., presum. 1943. Stampa mm 170x170.

Pisa

p. 41: La Torre dall'esterno delle mura, 1955. "Pisa luglio 1955. Mura di Pisa / mura di Pisa col Duomo / Duomo, Battistero e Campanile / Luporini che balla / Luporini con cappello di carta".

p. 42: Il Battistero, 1955. "Pisa luglio 1955. Mura di Pisa / mura di Pisa col Duomo / Duomo, Battistero e Campanile / Luporini che balla / Luporini con cappello di carta".

p. 43: Il Camposanto, 1955. "Pisa Piazza dei Miracoli luglio 1955. Battistero / la piazza dalla Torre del deposito H₂O / la città sviluppata fuori le mura / Carlo L. R. che dorme sul prato dei Miracoli".

p. 45: Il Camposanto, 1955. "Lucca e Pisa luglio '955. Piazza dei Miracoli / Mura di Pisa col Duomo / Mura e Shell / gruppo con Carlo e altri".

p. 46: Il Camposanto e il Duomo, 1955. "Pisa Piazza dei Miracoli luglio 1955. Battistero / la piazza dalla Torre del deposito H₂O / la città sviluppata fuori le mura / Carlo L. R. che dorme sul prato dei Miracoli".

p. 47: Loggiato della facciata del Duomo, 1955. "Pisa Piazza dei Miracoli luglio 1955. Battistero / la piazza dalla Torre del deposito H₂O / la città sviluppata fuori le mura / Carlo L. R. che dorme sul prato dei Miracoli".

p. 49 Il prato davanti al Battistero, 1955. "Pisa Piazza dei Miracoli luglio 1955. Battistero / la piazza dalla Torre del deposito H₂O / la città sviluppata fuori le mura / Carlo L. R. che dorme sul prato dei Miracoli".

Livorno

p. 51: La Fortezza Vecchia, 1955. "Livorno giugno 1955. I Fossi – La Venezia".

p. 52: Gli scali presso la Fortezza nuova, 1955. "Livorno giugno 1955. I Fossi – La Venezia".

pp. 53, 55: I Fossi del quartiere la Venezia, 1955. "Livorno giugno 1955. I Fossi – La Venezia".

p. 56: La chiesa di S. Caterina nel quartiere la Venezia, 1955. "Livorno giugno 1955. I Fossi – La Venezia".

p. 57: Il Ponte di Marmo nel quartiere la Venezia, 1955. "Livorno giugno 1955. I Fossi – La Venezia".

pp. 58-59: Le mura lorenese presso la Barriera fiorentina, s.d. "Livorno".

pp. 60-61, 63: Periferia di Livorno, 1953-1954. "Livorno 1953-54".

Lucca

pp. 65, 67: L'acquedotto ottocentesco di Lorenzo Nottolini, 1955. "Lucca luglio 1955. Acquedotto a Guamo / Veduta della città da Pozzuolo / S. Michele: facciata e scorci dal campanile".

p. 68: Vista delle mura, 1955. "Lucca luglio '955. Panoramiche dalla Torre dell'Ore / Gruppi sulla Torre dell'Ore".

p. 69: Vista delle mura, 1955. "Lucca luglio '955. Dalla Torre Guinigi. via S. Andrea S. Frediano etc / Mura di Lucca / S. Giovanni / S. Martino / cortile pal. Ducale".

p. 71: La Torre Guinigi, 1955. "Lucca 1955".

pp. 72-73: Il campanile e la piazza di San Michele in foro, 1955. "Lucca 1955".

pp. 74-75: Particolari del Duomo di San Martino, 1955. "Lucca luglio 1955. Acquedotto a Guamo / Veduta della città da Pozzuolo / S. Michele: facciata e scorci dal campanile".

DALL'ALTO E DA LONTANO

p. 78: Edoardo Detti a San Gimignano, s.d. Archivio Famiglia Detti, "S. Gimignano".

p. 85: Valle dell'Arno in prossimità del Girone (Fi), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".

pp. 86-87: Viste di Firenze dal Bobolino, 1954. "Panoramiche Firenze – dal Bobolino e vial de' Colli, nov. 54. S. Giorgio dal Bobolino / Firenze vial de' Colli / Firenze vial de' Colli".

pp. 88-89: Firenze, il Forte Belvedere e le mura di Oltrarno, 1954. "Panoramiche Firenze – dal Bobolino e vial de' Colli, nov. 54. S. Giorgio dal Bobolino / Firenze vial de' Colli / Firenze vial de' Colli".

pp. 90-93: I dintorni di Firenze, 1951. "PRG 1951 Serie panoramiche".

p. 95: Lucca, la torre Guinigi dal campanile di San Michele in foro, 1955. "Lucca – maggio giugno 1955".

pp. 96-97: Lucca, vista dall'alto, 1955. "Lucca luglio 1955. Panoramiche dalla Tor dell'Ore / Centrale del Latte nuova vicino alle mura".

p. 98: San Miniato (Pi), vista dall'alto, s.d.

p. 99: San Gimignano (Si), vista dall'alto, piazza della Cisterna, 1951. "S. Gimignano agosto '51".

pp. 101-103: Monte San Savino (Ar), viste dall'alto, s.d. "Monte S. Savino con Biffoli e Baratti".

p. 105: Montemerano (Gr), vista dall'alto, 1955. "Montemerano Pasqua 1955. Paese / tetti / castello Sovana".

pp. 106-107: Pitigliano (Gr), 1955. "Pitigliano Pasqua 1955. Panoramiche da sud / cava di tufo / acquedotto".

pp. 108-109: Sorano (Gr), 1955. "Sorano Pasqua 1955. Paese / Valle / Fortezza Orsini / Ponte ruderi sulla Fiora".

pp. 110-111: Sorano (Gr), vista dall'alto, il Masso Leopoldino, 1955. "Sorano Pasqua 1955. Paese / Valle / Fortezza Orsini / Ponte ruderi sulla Fiora".

p. 112: I dintorni di Lucca da Pozzuolo, 1955. "Lucca luglio 1955. Acquedotto a Guamo / Veduta della città da Pozzuolo / S. Michele: facciata e scorci dal campanile".

p. 113: La campagna attorno a Montemerano (Gr), 1955. "Montemerano Pasqua 1955. Paese / tetti / castello Sovana".

p. 114: Pedona (Lu), 1950. "Pedona 1950".

p. 115: Monteggiori (Lu), 1950. "Monteggiori 1950".

- p. 116: Fosdinovo (Ms), 1950. "Fosdinovo / Villa Malaspina '50".
- p. 117: Fosdinovo (Ms), vista dall'alto, 1950. "Fosdinovo / Villa Malaspina '50".
- p. 119: Castelnuovo Magra (Sp), s.d. "Castelnuovo Magra".
- pp. 120-121: Castelnuovo Magra (Sp), vista dall'alto, 1953. "Castelnuovo Magra (dalla torre e dal campanile) ott. 1953 con Monticolo".
- p. 123: Nicola (Sp), vista dall'alto, s.d. "Pruno Ortonovo Nicola".
- p. 124: Nicola (Sp), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 125: Ortonovo (Sp), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 127: Giglio Castello, Isola del Giglio, s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".

BORGHI DI TOSCANA

- p. 130: Edoardo Detti a Rufina (Fi), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Gita Rufina / Casa sulla Sieve".
- p. 137: Castelnuovo Magra (Sp), 1953. "Castelnuovo Magra (dal campanile etc) ott. 1953 con Monticolo".
- pp. 138-139: Castelnuovo Magra (Sp), l'Oratorio dei Bianchi e piazza Garibaldi viste dall'alto, 1953. "Castelnuovo Magra (dalla torre e dal campanile etc) ott. 1953 con Monticolo".
- p. 140: Castelnuovo Magra (Sp), l'Oratorio dei Bianchi, s.d. "Pruno Ortonovo Nicola".
- p. 141: Castelnuovo Magra (Sp), Chiesa di Santa Maria Maddalena, s.d. "Pruno Ortonovo Nicola".
- p. 143: Castelnuovo Magra (Sp), il Castello vescovile, 1953. "Castelnuovo Magra (dal campanile etc) ott. 1953 con Monticolo".
- p. 144: Ortonovo (Sp), Chiesa di San Lorenzo, 1953. "Castelnuovo Magra–Nicola–Ortonovo–Pietrasanta ott. 1953 con Monticolo".
- p. 145: Ortonovo (Sp), la piazzetta della Chiesa di San Lorenzo vista dall'alto, s.d. "Pruno Ortonovo Nicola".
- p. 147: Ortonovo (Sp), la piazzetta della Chiesa di San Lorenzo, s.d. "Ortonovo".
- p. 149: Nicola (Sp), porta a sud, s.d. "Nicola".
- p. 150: Nicola (Sp), case sulla cerchia muraria, s.d. "Nicola".
- p. 151: Nicola (Sp), cerchia muraria e torre fortificata a sud, s.d. "Nicola".
- p. 153: Nicola (Sp), Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, 1950. "Nicola 1950".
- pp. 154-155: Nicola (Sp), strade del paese, s.d. "Pruno Ortonovo Nicola".

- p. 157: Camaiole (Lu), piazza Diaz dalla Contrada dell'angelo, s.d. "Camaiole".
- pp. 158-159: Camaiole (Lu), architetture non identificate, 1953. "Camaiole apr. '53".
- p. 161: Calenzano alto (Fi), via del Castello con la porta, 1953. "Calenzano marzo '53".
- p. 162: Calenzano alto (Fi), architetture non identificate, 1953. "Calenzano marzo '53".
- pp. 163-164 Calenzano alto (Fi), complesso della Pieve, s.d. "Calenzano".
- pp. 165, 167: Calenzano alto (Fi), spazi e piazza del Castello, "Calenzano marzo '53".
- p. 169: San Piero a Sieve (Fi), 1952. "S. Piero a Sieve Ponte e Palazzo nov '52".
- pp. 170-171, 173: Lastra a Signa (Fi), le mura con la Porta Pisana, 1954. "Lastra a Signa apr '54".
- pp. 174-177: Lastra a Signa (Fi), architetture non identificate, 1954. "Lastra a Signa apr '54".
- p. 179: Scarperia (Fi), Palazzo dei Vicari, 1952. "Scarperia '52".
- pp. 181-183: Pratovecchio Ar), Piazza Vecchia, s.d. "Pratovecchio (interne)".
- p. 185: Asciano (Si), s.d. "Asciano con Biffoli e Baratti".
- pp. 186-187: Asciano (Si), le mura, s.d. "Asciano con Biffoli e Baratti".
- p. 188: Asciano (Si), architetture non identificate, s.d. "Asciano con Biffoli e Baratti".
- p. 189: Asciano (Si), complesso di San Francesco, s.d. "Asciano con Biffoli e Baratti".
- p. 191: Asciano (Si), complesso di San Francesco, s.d. "Asciano con Biffoli e Baratti, (bovi – bovi con Biffoli)".
- pp. 192-193: Monteriggioni (Si), 1955. "Monteriggioni- Sassetta con Biffoli – Pasqua 1955".
- pp. 194-195: Sovana (Gr), il Duomo, 1955. "Sovana 1955 con Biffoli".
- p. 196: Montemerano (Gr), le mura, 1955. "Montemerano Pasqua 1955. Paese / tetti / castello Sovana".
- p. 197: Montemerano (Gr), Piazza Castello dall'arco d'ingresso, 1955. "Montemerano Pasqua 1955. Paese / tetti / castello Sovana".
- pp. 199-201: San Piero in Campo, Isola d'Elba, 1957. "Elba – S. Piero 1957".
- pp. 202-203: Capoliveri, Isola d'Elba, 1957. "Elba – Capoliveri 1957".
- pp. 204-205: Rio nell'Elba, Isola d'Elba, 1957. "Elba – Rio Elba 1957".
- pp. 207-209: Sant'Ilario, Isola d'Elba, 1957. "Elba – S. Ilario 1957".
- pp. 211-213: Sant'Ilario, Isola d'Elba, 1957 "Elba – Poggio, S. Ilario (ultima fila) 1957".

PAESAGGI RURALI

- p. 216: Il paesaggio fiorentino dalla loggia dell'Ammattonato, 1975. "Lisbona / Praga / Ammattonato 3 foto casa e loggia 1975".
- p. 223: Lastra a Signa (Fi), portale rustico, 1954. "Lastra a Signa apr '54".
- p. 225: Firenze, strada per Arcetri, 1954. "Panoramiche Arcetri, S. M. Montici, Firenze da Mocoli nov '54".
- p. 226: Lastra a Signa (Fi), paesaggio, 1954. "Lastra a Signa apr '54".
- p. 227: Terenzano (Fi), paesaggio, s.d. "Terenzano paesaggi".
- p. 228: Case coloniche non identificate, s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 229: Casa colonica a Strada in Chianti (Fi), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 230: Casa colonica non identificata, s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 231: Casa colonica a Monte San Savino (Ar), s.d. "Monte S. Savino con Biffoli e Baratti".
- p. 232: Casa colonica a Strada in Chianti (Fi), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 233: Casa colonica a Impruneta (Fi), 1958. "Impruneta aprile-maggio 1958".
- p. 235: Casa colonica a Poggio alle Torte (Fi), s.d. "Case cont. Poggio alle tortore".
- p. 236: Strada a Lastra a Signa (Fi), 1954. "Lastra a Signa apr '54".
- p. 237: Casa parrocchiale della Pieve di San Giovanni Battista ad Arliano (Lu), s.d. "Lucchesia – Pievi – Luporini e Giz.".
- p. 238: Strada a Impruneta (Fi), 1958. "Impruneta luglio 1958".
- p. 239: Case coloniche a Le Lucole, Pontassieve (Fi), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- pp. 240-241: Gualchiere di Remole (Fi), s.d. "Remole".
- p. 242: Rufina (Fi), paesaggio, s.d. "Rufina paesaggi con case".
- p. 243: Casa colonica a Strada in Chianti (Fi), s.d. "casa cont. Strada".
- p. 245: Casa colonica a Gamberaia (Fi), s.d. "casa contadina Gamberaia".
- p. 246: Pieve di San Pietro e San Giovanni Battista a Rigoli (Pi), s.d. "Paesi – case contadine della Toscana".
- p. 247: Chiesa a Montalbano (Fi), s.d. "Chiesa Montalbano".
- p. 249: Oratorio della Madonna del Vivaio, Scarperia (Fi), 1952. "Scarperia nov '52".
- p. 250: Badia di San Pietro, Camaione (Lu), s.d. "Camaione".
- p. 251: Casa colonica a Poggio alle Torte (Fi), 1948. Archivio Famiglia Detti, "Poggio alle Torte dicembre '48".

- p. 252: Complesso colonico Canonica, Greve in Chianti (Fi), s.d., Archivio Famiglia Detti, "Canonica".
- p. 253: Casa colonica a Piandiscò (Ar), s.d. "casa cont. Piandiscò".
- p. 255: Casa colonica a Sovana (Gr), 1955. "Sovana 1955 con Biffoli".

VERSILIA

- p. 258: Edoardo Detti sulla spiaggia della Versilia, 1938. Archivio Famiglia Detti, "Mare '38".
- p. 263: L'arenile ai Ronchi (Lu), 1950. Archivio Famiglia Detti, "B. Ronchi '50 / battello".
- p. 264: La Versilia dall'alto, s.d., stampa mm 180x180.
- p. 265: Viareggio (Lu), lo stradone tra la pineta di levante e il mare, s.d. Fotografia ripresa da G. Belli, G. Fanelli, B. Mazza (a cura di), *Architettura e fotografia: la scuola fiorentina*, Alinari, Firenze 2000, p. 69.
- p. 267: Viareggio (Lu), la pineta di levante, s.d. "Paesaggi di Versilia e Ripafrotta".
- pp. 268 -269, 271: Viareggio (Lu), l'arenile con la pineta di levante e le Alpi Apuane, s.d. "Paesaggi di Versilia e Ripafrotta".
- pp. 272-273: Spiaggia a Torre del Lago (Lu), s.d. stampe mm 84x84 e 120x120.
- p. 275: Margherita sulla spiaggia a Torre del Lago (Lu), s.d. presum. anni '40, Archivio Famiglia Detti.
- p. 276: Spiaggia a Torre del Lago, s.d. Archivio Famiglia Detti, "T. Lago (Bernardo)".
- p. 277: Spiaggia della Versilia, s.d., presum. anni '40. Archivio Famiglia Detti.
- p. 279: Spiaggia di Vittoria Apuana (Lu), 1951. Archivio Famiglia Detti, "B. Vittoria Apuana '51".
- p. 280: Spiaggia a Torre del Lago (Lu), 1938. Archivio Famiglia Detti, "Mare '38".
- p. 281: Spiaggia al Cinquale (Lu), 1954. Archivio Famiglia Detti, "Cinquale '54".
- pp. 282-283: Cabine sulla spiaggia del Cinquale (Lu), 1954. Archivio Famiglia Detti, "Cinquale '54".

IN GITA

- p. 286: Edoardo e Margherita Detti sulle Dolomiti, s.d. ma 1942. Archivio Famiglia Detti, "Dolomiti".
- p. 291: Falciano (Ar), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Falciano Casentino".
- pp. 292-293: Pania della Croce, Alpi Apuane, 1941. Archivio Famiglia Detti, "Pania 1941".
- p. 294: Poggio di Firenze, s.d. ma 1942. Archivio Famiglia Detti, "2 cartoline quadrate".

- p. 295 : Poggio di Firenze, 1942. Archivio Famiglia Detti, "Poggio Firenze '42".
- p. 297: Montisoni (Fi), s. d. ma 1943. Archivio Famiglia Detti, "Montisoni Francovich".
- p. 298: San Gimignano (Si), s.d. Archivio Famiglia Detti, "S. Gimignano".
- p. 299: San Gimignano (Si), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Cartolina".
- p. 301: San Polo in Chianti (Fi), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Io a S. Polo".
- p. 302: Isola d'Elba, 1947. Archivio Famiglia Detti, "Elba '47".
- p. 303: Isola d'Elba, 1947. Archivio Famiglia Detti. "Gita Elba e Portofino 1947".
- p. 305: La Verna (Ar), 1948. Archivio Famiglia Detti, "Gita Verna '48".
- pp. 306-307: Alpi Apuane, Lago Santo, 1948. Archivio Famiglia Detti, "Gita L. Santo – Apuane 1948".
- pp. 309-311: Mugnana, Strada in Chianti (Fi), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Gita Mugnana".
- pp. 312-313, 315: La Calvana (Fi), 1948. Archivio Famiglia Detti, "Gita Calvana '48".
- pp. 317-319: Monte Falterona (Fi), 1949. Archivio Famiglia Detti, "Gita Falterona '49".
- pp. 321-323: Monte Giovi (Fi), s.d. presum. 1949. Archivio Famiglia Detti, "Gita M. Giovi – M. Muro".
- pp. 325-327: Isola del Giglio, 1949. Archivio Famiglia Detti, "Gita Giglio '49".
- p. 329: Terenzano (Fi), s.d. Archivio Famiglia Detti, "Terenzano e 'l Cedri' ".
- pp. 330-331: Monte Matanna, Alpi Apuane, 1953. Archivio Famiglia Detti, "Matanna – Raghianti '53".
- p. 333: Guido Biffoli a Villa Corsini, dintorni di Firenze, s.d. Archivio Famiglia Detti, "V. Corsini S. Andrea in Percussina e altre".
- pp. 334-335: Punta Ala (Gr), 1953. Archivio Famiglia Detti, "Punta Ala '53".
- p. 337: Pisa, Eugenio Luporini in piazza dei Miracoli, 1955. "Pisa luglio 1955. Mura di Pisa / mura di Pisa col Duomo / Duomo, Battistero e Campanile / Luporini che balla / Luporini con cappello di carta".
- p. 338: Pisa, Carlo Ludovico Raghianti in piazza dei Miracoli, 1955. "Pisa Piazza dei Miracoli luglio 1955. Battistero / la piazza dalla Torre del deposito H2O / la città sviluppata fuori le mura / Carlo L. R. che dorme sul prato dei Miracoli".
- p. 339: Lucca, Eugenio Luporini e Carlo Ludovico Raghianti sulla Torre delle ore, 1955. "Lucca luglio '955. Panoramiche dalla Torre dell'Ore / Gruppi sulla Torre dell'Ore".
- p. 340: Impruneta (Fi), 1958. "Impruneta luglio 1958".
- p. 341: Impruneta (Fi), 1958. "Impruneta aprile-maggio 1958".
- p. 343: Valle dell'Arno, s.d. Archivio Famiglia Detti.

TRAME

- p. 346: Edoardo Detti, ritratto, s.d. Archivio Famiglia Detti.
- p. 351: Punta Ala (Gr), albero, 1953. Archivio Famiglia Detti, "Punta Ala '53".
- p. 352: Terenzano (Fi), alberi, s.d. "Terenzano paesaggi".
- p. 353: Monte Giovi (Fi), alberi, 1949. Archivio Famiglia Detti, "Gita M. Giovi '49".
- pp. 354-355: Lago Trasimeno, nasse e imbarcazioni da pesca, 1956. "Colle d'Elsa, Gropina, Trasimeno (Pistoia chiesa Michel.) / Gite con Sandrino 1956 (Biffoli e Papi)".
- p. 357: Appennino pistoiese, La Cugna, 'La Casetta' luogo di villeggiatura di Michelucci, alberi, s.d. Archivio Famiglia Detti, "La Casetta".
- p. 358: Montisoni (Fi), alberi, 1943. Archivio Famiglia Detti, "Montisoni '43".
- p. 359: Versilia, alberi, s.d. "Paesaggi di Versilia e Ripafratta".
- p. 361: Poggio alle Tortore (Fi), alberi, 1948. Archivio Famiglia Detti. "Poggio alle Tortore dicembre '48".
- p. 362: La Verna (Ar), alberi, s. d., presum. 1948. Archivio Famiglia Detti.
- p. 363: Rufina (Fi), alberi, s.d. "Rufina paesaggi con case".
- p. 365: Pitigliano, cava di tufo, 1955. "Pitigliano Pasqua 1955. Panoramiche da sud / cava di tufo / acquedotto".
- p. 366: Castelnuovo Magra (Sp), particolare del campanile della Chiesa di Santa Maria Maddalena, 1953. "Castelnuovo Magra – Nicola – Ortonovo – Pietrasanta ott. 1953 con Monticolo".
- p. 367: Capoliveri, Isola d'Elba, particolare di abitazioni, 1957. "Elba – Capoliveri 1957".
- p. 369: Colle Val d'Elsa (Si), particolare di cartiera, 1956. "Colle d'Elsa, Gropina, Trasimeno (Pistoia chiesa Michel.) / Gite con Sandrino 1956 (Biffoli e Papi)".

L'ARCHITETTO AL LAVORO

- p. 372: Edoardo Detti nel suo studio, s.d. Archivio Famiglia Detti.
- p. 379: Firenze, Casa Detti in via Andrea del Castagno, s.d. Archivio Famiglia Detti, "Interni via A del Castagno".
- pp. 380-381: Prato (Fi), Palazzetto Bini (1946), le finestre del primo piano, s.d. "Bini – Prato".
- pp. 382-383: Bientina (Pi), Casa Pacini (1950-1953), dettagli della muratura in pietra, 1952. "Bientina '52".

- p. 385: Firenze, Villa Benini (1953-1956), muro di sostegno in filaretto, s.d. "Benini le Forbici".
- pp. 386-387: Godo (Ra), Villa Malagola (1953-1958), dettagli del soggiorno, 1966. "Malagola interni 1966".
- p. 389: Firenze, Grand Hotel Minerva (1957-1964, con C. Scarpa), apertura sul braccio del chiostro di Santa Maria Novella, 1959, "Albergo Minerva 1959 lavori in corso".
- pp. 390-391: Firenze, Grand Hotel Minerva (1957-1964, con C. Scarpa), viste della corte giardino, s.d., "Albergo Minerva - Detti".
- p. 393: Firenze, Grand Hotel Minerva (1957-1964, con C. Scarpa), piscina sul terrazzo di copertura, s.d.
- pp. 394-395: Firenzuola (Fi), Chiesa di San Giovanni Battista (1955-1966, con C. Scarpa), dettagli dell'esterno, 1966, "Firenzuola luglio '66".
- pp. 396-397: Firenzuola (Fi), Chiesa di San Giovanni Battista (1955-1966, con C. Scarpa), l'abside con le lanterne angolari, 1966. "Firenzuola luglio 1966".
- p. 399: Firenzuola (Fi), Chiesa di San Giovanni Battista (1955-1966, con C. Scarpa), la vetrata di facciata, 1966. "Firenzuola luglio 1966".
- p. 401: Firenzuola (Fi), Chiesa di San Giovanni Battista (1955-1966, con C. Scarpa), la cappella nella navata laterale, 1966. "Firenzuola luglio 1966".

Desidero ringraziare con affetto Maria Grazia Eccheli, per avermi sostenuto e incoraggiato in questo lavoro con la sua continua presenza e i preziosi consigli che mi hanno aiutato nei momenti di maggiore impegno.

Un grazie particolare a Giovanni Chiaramonte per l'interesse sempre dimostrato alla figura di Edoardo Detti e per aver così sapientemente introdotto questo libro. La sua generosa disponibilità è stata per me un vero regalo.

Grazie anche all'Archivio di Stato di Firenze, soprattutto a Roberto Fuda che mi ha sempre facilitato ogni necessità di consultazione.

Infine un grazie profondamente sentito a Tommaso e Jacopo Detti, che mi hanno gratificato della loro affettuosa vicinanza.

CATERINA LISINI, architetto, dal 2017 è docente a contratto del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura I presso la Scuola di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze e, dal 2015, docente a contratto del Laboratorio di Progettazione dell'Architettura I presso l'Università Cattolica Nostra Signora del Buon Consiglio UNSBC di Tirana. Si laurea presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze dove nel 2006 consegue il titolo di Dottore di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana e dove, dal 2008, svolge attività didattica come cultore della materia presso Laboratori di Progettazione architettonica.

Dal 2015 collabora con la redazione di «Firenze Architettura», rivista del Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università degli Studi di Firenze.

Ha partecipato a concorsi di progettazione ottenendo segnalazioni e premi; scritti e saggi sono pubblicati in riviste specializzate e volumi collettanei ed è stata relatrice a convegni nazionali e internazionali.

Nel 2013, in occasione del centenario della nascita di Edoardo Detti, ha curato la monografia *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984* e l'ordinamento e l'allestimento della mostra omonima negli spazi di Orsanmichele a Firenze.

Vive e lavora tra Milano e Firenze.

STUDI E SAGGI

Titoli pubblicati

ARCHITETTURA, STORIA DELL'ARTE E ARCHEOLOGIA

- Acciai S., *Sedad Hakki Eldem. An aristocratic architect and more*
- Bartoli M.T., Lusoli M. (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*
- Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*
- Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*
- Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipo-morfologica dell'edilizia ospedaliera storica*
- Bologna A., *Pier Luigi Nervi negli Stati Uniti 1952-1979. Master Builder of the Modern Age*
- Eccheli M.G., Pireddu A. (a cura di), *Oltre l'Apocalisse. Arte, Architettura, Abbandono*
- Fischer von Erlach J.B., *Progetto di un'architettura storica / Entwurf einer Historischen Architectur*, traduzione e cura di G. Rakowitz
- Frati M., *"De bonis lapidibus concis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*
- Gregotti V., *Una lezione di architettura. Rappresentazione, globalizzazione, interdisciplinarietà*
- Gulli R., *Figure. Ars e ratio nel progetto di architettura*
- Lisini C., *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo*
- Maggiara G., *Sulla retorica dell'architettura*
- Mantese E. (a cura di), *House and Site. Rudofsky, Lewerentz, Zanuso, Sert, Rainer*
- Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*
- Mazzoni S. (a cura di), *Studi di Archeologia del Vicino Oriente. Scritti degli allievi fiorentini per Paolo Emilio Pecorella*
- Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*
- Pireddu A., *In abstracto. Sull'architettura di Giuseppe Terragni*
- Pireddu A., *The Solitude of Places. Journeys and Architecture on the Edges*
- Pireddu A., *In limine. Between Earth and Architecture*
- Rakowitz G., *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*
- Tonelli M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

- Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*
- Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*
- Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*
- Pedone V., *A Journey to the West. Observations on the Chinese Migration to Italy*
- Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Perspectives on East Asia*
- Pedone V., Sagiya I. (edited by), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*
- Rigopoulos A., *The Mahānubhāva*
- Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*

Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'Islam*

DIRITTO

Allegretti U., *Democrazia partecipativa. Esperienze e prospettive in Italia e in Europa*

Bartolini A., Pioggia A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VIII. Cittadinanze amministrative*

Cafagno M., Manganaro F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. V. L'intervento pubblico nell'economia*

Cavallo Perin R., Police A., Saitta F. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. I. L'organizzazione delle pubbliche amministrazioni tra Stato nazionale e integrazione europea*

Chiti E., Gardini G., Sandulli A. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VI. Unità e pluralismo culturale*

Cingari F. (a cura di), *Corruzione: strategie di contrasto (legge 190/2012)*

Civitarese Matteucci S., Torchia L., *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. IV. La tecnificazione*

Comporti G.D. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. VII. La giustizia amministrativa come servizio (tra effettività ed efficienza)*

Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*

Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

De Giorgi Cezzi, Portaluri Pier Luigi (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. II. La coesione politico-territoriale*

Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni su Islam e diritto*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Undici lezioni sul diritto islamico*

Fossum J.E., Menéndez A.J., *La peculiare costituzione dell'Unione Europea*

Gregorio M., *Le dottrine costituzionali del partito politico. L'Italia liberale*

Marchetti B., Renna M. (a cura di), *A 150 anni dall'unificazione amministrativa italiana. Studi. Vol. III. La giuridificazione*

Palazzo F., Bartoli R. (a cura di), *La mediazione penale nel diritto italiano e internazionale*

Ragno F., *Il rispetto del principio di pari opportunità. L'annullamento della composizione delle giunte regionali e degli enti locali*

Sorace D. (a cura di), *Discipline processuali differenziate nei diritti amministrativi europei*

Trockner N., De Luca A. (a cura di), *La mediazione civile alla luce della direttiva 2008/52/CE*

Urso E., *La mediazione familiare. Modelli, principi, obiettivi*

Urso E., *Le ragioni degli altri. Mediazione e famiglia tra conflitto e dialogo. Una prospettiva comparatistica e interdisciplinare*

ECONOMIA

Bardazzi R. (edited by), *Economic multisectoral modelling between past and future. A tribute to Maurizio Grassini and a selection of his writings*

Bardazzi R., Ghezzi L. (edited by), *Macroeconomic modelling for policy analysis*
 Barucci P., Bini P., Conigliello L. (a cura di), *Economia e Diritto durante il Fascismo. Approfondimenti, biografie, nuovi percorsi di ricerca*
 Ciampi F., *Come la consulenza direzionale crea conoscenza. Prospettive di convergenza tra scienza e consulenza*
 Ciampi F., *Knowing Through Consulting in Action. Meta-consulting Knowledge Creation Pathways*
 Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*
 Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*
 Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
 Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
 Laureti T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
 Lazzaretto L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
 Lazzaretto L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
 Lazzaretto L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
 Lazzaretto L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
 Meade S., Douglas (edited by), *In Quest of the Craft. Economic Modeling for the 21st Century*
 Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
 Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
 Barale A., *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*
 Berni S., Fadini U., *Linee di fuga. Nietzsche, Foucault, Deleuze*
 Borsari A., *Schopenhauer educatore? Storia e crisi di un'idea tra filosofia morale, estetica e antropologia*
 Brunkhorst H., *Habermas*
 Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
 Cambi F., Mari G. (a cura di), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale*
 Casalini B., Cini L., *Giustizia, uguaglianza e differenza. Una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
 Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
 Di Stasio M., *Alvin Plantinga: conoscenza religiosa e naturalizzazione epistemologica*
 Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
 Honneth A., *Capitalismo e riconoscimento*
 Mindus P., *Cittadini e no: Forme e funzioni dell'inclusione e dell'esclusione*
 Sandrini M.G., *La filosofia di R. Carnap tra empirismo e trascendentalismo. (In appendice: R. Carnap Sugli enunciati protocollari, Traduzione e commento di E. Palombi)*

Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*
Trentin B., *La Città del lavoro. Sinistra e crisi del fordismo*, a cura di Iginio Ariemma
Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

Bastianini G., Lapini W., Tulli M., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*
Bilenchi R., *The Conservatory of Santa Teresa*
Bresciani Califano M., *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*
Caracchini C., Minardi E. (a cura di), *Il pensiero della poesia. Da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*
Cauchi-Santoro R., *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*
Colucci D., *L'Eleganza è frigida e L'Empire des signs. Un sogno fatto in Giappone*
Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
Ferrone S., *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità-Toscana» (1975-1983)*, a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini
Ferrara M.E., *Il realismo teatrale nella narrativa del Novecento: Vittorini, Pasolini, Calvino*
Filipa L.V., *Altri orientalism. L'India a Firenze 1860-1900*
Francese J., *Leonardo Sciascia e la funzione sociale degli intellettuali*
Francese J., *Vincenzo Consolo: gli anni de «l'Unità» (1992-2012), ovvero la poetica della colpa-espiazione*
Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
Frau O., Gragnani C., *Sottoboschi letterari. Sei case studies fra Otto e Novecento. Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*
Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*
Galigani G., *Salomè, mostruosa fanciulla*
Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
Graziani M., Abbati O., Gori B. (a cura di), *La spugna è la mia anima. Omaggio a Piero Ceccucci*
Graziani M. (a cura di), *Un incontro lusofono plurale di lingue, letterature, storie, culture*
Guerrini M., *De bibliothecariis. Persone, idee, linguaggi*
Guerrini M., Mari G. (a cura di), *Via verde e via d'oro. Le politiche open access dell'Università di Firenze*
Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
Mario A., *Italo Calvino. Quale autore laggiù attende la fine?*
Masciandro F., *The Stranger as Friend: The Poetics of Friendship in Homer, Dante, and Boccaccio*
Nosilia V., Prandoni M. (a cura di), *Trame controluce. Il patriarca 'protestante' Cirillo Loukaris / Backlighting Plots. The 'Protestant' Patriarch Cyril Loukaris*
Pestelli C., *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*
Rosengarten F., *Through Partisan Eyes.. My Friendships, Literary Education, and Political Encounters in Italy (1956-2013). With Sidelights on My Experiences in the United States, France, and the Soviet Union*
Ross S., Honess C. (edited by), *Identity and Conflict in Tuscany*

Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*
Turbanti S., *Bibliometria e scienze del libro: internazionalizzazione e vitalità degli studi italiani*
Virga A., *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*
Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*
Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016*

MEDICINA

Mannaioni P.F., Mannaioni G., Masini E. (a cura di), *Club drugs. Cosa sono e cosa fanno*
Saint S., Krein S.L. (con Stock R.W.), *La prevenzione delle infezioni correlate all'assistenza. Problemi reali, soluzioni pratiche*

PALEONTOLOGIA, SCIENZE NATURALI

Sánchez-Villagra M.R., *Embrioni nel tempo profondo. Il registro paleontologico dell'evoluzione biologica*

PEDAGOGIA

Mariani A. (a cura di), *L'orientamento e la formazione degli insegnanti del futuro*

POLITICA

Caruso S., *Homo oeconomicus. Paradigma, critiche, revisioni*
Cipriani A., Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro 4.0. La Quarta Rivoluzione industriale e le trasformazioni delle attività lavorative*
Corsi C. (a cura di), *Felicità e benessere. Una ricognizione critica*
Corsi C., Magnier A., *L'Università allo specchio. Questioni e prospettive*
De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. 1. L'Ottocento*
De Boni C., *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte prima: da inizio secolo alla seconda guerra mondiale*
De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. Il Novecento. Parte seconda: dal dopoguerra a oggi*
Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Bruno Trentin. Lavoro, libertà, conoscenza*
Gramolati A., Mari G. (a cura di), *Il lavoro dopo il Novecento: da produttori ad attori sociali. La Città del lavoro di Bruno Trentin per un'altra sinistra»*
Lombardi M., *Fabbrica 4.0: i processi innovativi nel Multiverso fisico-digitale*
Ricciuti R., Renda F., *Tra economia e politica: l'internazionalizzazione di Finmeccanica, Eni ed Enel*
Spini D., Fontanella M. (a cura di), *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*
Tonini A., Simoni M. (a cura di), *Realtà e memoria di una disfatta. Il Medio Oriente dopo la guerra dei Sei Giorni*
Zolo D., *Tramonto globale. La fame, il patibolo, la guerra*

PSICOLOGIA

Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*

Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*
Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*
Alacevich F.; Bellini A., Tonarelli A., *Una professione plurale. Il caso dell'avvocatura fiorentina*
Battiston S., Mascitelli B., *Il voto italiano all'estero. Riflessioni, esperienze e risultati di un'indagine in Australia*
Becucci S., Garosi E., *Corpi globali. La prostituzione in Italia*
Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*
Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*
Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*
Burrioni L., Piselli F., Ramella F., Trigilia C., *Città metropolitane e politiche urbane*
Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*
Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*
Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*
Nuvolati G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*
Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*
Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Angotti F., Pelosi G., Soldani S. (a cura di), *Alle radici della moderna ingegneria. Competenze e opportunità nella Firenze dell'Ottocento*
Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaysons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*
Califano S., Schettino V., *La nascita della meccanica quantistica*
Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*
Fontani M., Orna M.V., Costa M., *Chimica e chimici a Firenze. Dall'ultimo dei Medici al Padre del Centro Europeo di Risonanze Magnetiche*
Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*
Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*
Meurig T.J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*
Schettino V., *Scienza e arte. Chimica, arti figurative e letteratura*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G. (a cura di), *Persona e famiglia nell'era del biodiritto. Verso un diritto comune europeo per la bioetica*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Nascere e morire: quando decido io? Italia ed Europa a confronto*
Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*
Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*

Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*
Galletti M., Zullo S. (a cura di), *La vita prima della fine. Lo stato vegetativo tra etica, religione e diritto*

STUDI EUROPEI

Guderzo M., Bosco A. (edited by), *A Monetary Hope for Europe. The Euro and the Struggle for the
Creation of a New Global Currency*

Scalise G., *Il mercato non basta. Attori, istituzioni e identità dell'Europa in tempo di crisi*

